

# Tid og historie

Festskrift til  
Gro Bjørnerud Mo





KJERSTIN AUKRUST OG GEIR UVSLØKK (RED.)

# Tid og historie

Festskrift til  
Gro Bjørnerud Mo

NOVUS FORLAG  
OSLO – 2023



© Novus AS 2023.

Omslag: Ole Røsset

Omslagsfoto forside: Photo 28990032 © Slowcentury | Dreamstime.com

Novus forlag – Oslo 2023

eISBN 978-82-8390-129-0

Denne e-boken gis ut under en Creative Commons CC-BY-SA 4.0-lisens.

# Innhold

Tabula gratulatoria	7
Svein Stølen og Åse Gornitzka Fest for fag	9
Kjerstin Aukrust og Geir Uvsløkk Gro Bjørnerud Mo – en nesten historisk person	11
Trond Kruke Salberg Hvorfor gråter Karl den store? – Verden i de tidligste <i>chansons de geste</i>	19
Erik Thorstensen Omvende eller tilintetgjøre? Fremstillinger av jøder i <i>Legenda Aurea</i>	29
Unn Irene Aasdalen Et intervall mellom evighet og tid. Mennesket i Giovanni Pico della Mirandolas filosofi	49
Amanda Aaserød Skapt eller skapende? Om kontekster og kanon i resepsjonen av renessanseverket <i>Euvres de Louïze Labé Lionnoize</i> (1555)	63
Sonia Velázquez Childhood Poetics, or How Cervantes Queers Theatrical History in Early Modern Spain	79
Hall Bjørnstad Eneveldets tid, mellom drøm og mareritt	89

## TID OG HISTORIE

Knut Stene-Johansen «Pièce de Résistance»	105
Bjarne Rogan Gjestfrihet i Norge i eldre tid – myte og virkelighet	113
Karin Gundersen Når tid blir historie – om Proust	129
Mari Lending «Boret store hull i uerstattelig oldsak»: Sverre Fehn og bronsealderen	133
Ingmar Söhrman Luisa Famos (1930–1974) – en rätoromansk diktarröst	153
Sissel Lie «Doesn't the paint say it all?» Dorothea Tannings motstand mot kategoriseringer og egenversjon av sin kunstneriske prosess	169
Kirsti Sellevold «les troubles» / «the Troubles»: om vedvarende usikkerhet i Montaignes «De la physionomie» og Anna Burns' <i>Milkman</i>	183
Per Buvik Michel Houellebecq og Joseph de Maistre – eller om en motsigelsesfull og en absolutt modernitetskritikk	199
Geir Uvsløkk Minner, erindring og historie: om tid, palimpsest og usynlig blekk i Patrick Modianos <i>Encre sympathique</i>	213
Kjerstin Aukrust Kropp og historie i en gulvest-roman	227

## Tabula gratulatoria

Arne Bugge Amundsen, Fredrikstad  
Kjerstin Aukrust, Oslo  
Kjersti Bale, Oslo  
Inês Espås Bartolo, Oslo  
Arne Benjaminsen, Oslo  
Ingeborg Misje Bergem, Oslo  
Hall Bjørnstad, Bloomington  
Miriam Stendal Boulos, Høvik  
Per Buvik, Bergen  
Randi Lise Davenport og Carlos F. Cabanillas Cárdenas, Tromsø  
Kristin Bjørneboe Eide, Oslo  
Gunn Enli, Oslo  
Nora Finne, Oslo  
Kjersti Fløttum, Bergen  
Karen Gammelgaard, Oslo  
Anje Müller Gjesdal, Bergen  
Åse Gornitzka, Oslo  
Atle Grønn, Oslo  
Marianne Gullberg, Malmö  
Karin Gundersen, Oslo  
Mette Halskov Hansen, Oslo  
Silje Haugen Warberg og Marius Warholm Haugen, Trondheim  
Frode Helland, Oslo  
Turid Lillian Henriksen, Oslo  
Bernt Hagtvatn og Guri Hjeltnes, Oslo  
Jon Holm, Oslo  
Karin Holter, Oslo  
Marie Hulleberg, Oslo  
Institutt for litteratur, områdekunnskap og europeiske språk, Universitetet i Oslo  
Christian Janss, Oslo  
Britt-Marie Karlsson, Göteborg  
Solveig Bjørnerud Khan, Oslo  
Marek Thue Kretschmer, Paris

## TID OG HISTORIE

Karin Kukkonen, Oslo  
Mari Rønneberg Lending, Oslo  
Anne Kveim Lie, Oslo  
Einar Lie, Oslo  
Sissel Lie, Trondheim  
Jakob Lothe, Oslo  
Arne & Enel Melberg, Oslo  
Nils Axel Nissen, Oslo  
Anne Carla Kristiansen og Øyvind Pålshaugen, Sofiemyr  
Tore Rem, Oslo  
Bjarne Rogan, Oslo  
Antin Rydning, Oslo  
Anne Birgitte Rønning, Oslo  
Sergio Sabbatini, Oslo  
Trond Kruke Salberg, Oslo  
Tone Selboe, Oslo  
Kirsti Sellevold, Oslo  
Ingse Skattum, Oslo  
Kirstin B. Skjelstad, Oslo  
Mathilde Skoie og Maximino J. Ruiz Rufino, Oslo  
Gro Enerstvedt Smenes, Oslo  
Knut Stene-Johansen, Oslo  
Tanja Storsul, Oslo  
Svein Stølen, Oslo  
Lars Fr. H. Svendsen, Oslo  
Trine Syvertsen, Oslo  
Ingmar Söhrman, Sävedalen  
Jean-Louis Tarrou, Jar  
Erik Thorstensen, Sørumsand  
Victor Plahte Tschudi, Oslo  
Øystein Tvede, Oslo  
Aud Tønnessen, Oslo  
Universitetsbiblioteket, Universitetet i Oslo  
Bjørn Olav Utvik, Oslo  
Geir Uvsløkk og Julie Casoli Uvsløkk, Oslo  
Sonia Velázquez, Bloomington  
Eirik Welo, Oslo  
Atle Wold, Tønsberg  
Kathrine Asla Østby, Oslo  
Unn Irene Aasdalen og Robert Angell Williamsen, Lillehammer  
Amanda Aaserød, Oslo





## Fest for fag

Forord ved rektor Svein Stølen og prorektor Åse Gornitzka,  
Universitetet i Oslo

Ordet «festskrift» må ha vært laget med Gro Bjørnerud Mo i tankene.

Fest: Gros livsanskuelse er at arbeid så vel som fritid er en fest – uten at man skal la seg lure til å tro at dette perspektivet er lettvint eller uttrykk for hedonistisk latskap. Latteren som runger i 9. etasje («Rektorat-etasje») kl. 7 på morgenen – Gro har for lengst pløyd seg gjennom 3 kilo saksdokumenter og er klar for utveksling av tekster.

Skrift: Gros glede over skrift – og vrede over den som tar lett på teksten. Du kan ta Gro ut av HF, men ikke humanisten, litteraturviteren, fransken og hoffdiktningen ut av Gro. Hun står så trygt i sitt fag at møtet med andre fagfelt ikke er en trussel. Hva annet kan man forvente av en som i sin ungdom på 80-tallet foretrakk å lytte til middelalder-lutt heller enn til disco, death metal eller new romantics? Hun ser med letthet forbindelsen mellom det franske hoffs tilnærming til utenomekteskapelig avkom og resultater fra forskningen om blåstrupens reproduktive adferd i Jotunheimen.

Den samme entusiasmen har hun for læringsmiljø og studenters ve og vel – som leder og som foreleser har hun alltid det for øyet. Ikke rart at hun har et eget «hoff» av tidligere studenter som er merket av møtet med Gro, uansett hvor de befinner seg i verden. Lenge trodde vi at hun var så utålmodig og energisk etter å ta fatt på arbeidet med studiekvalitet at hun ikke klarte å sette seg, men måtte stå ved bordet når vår rektoratvalgkampstrategi skulle legges. Akkurat det viste seg å være grunnet i ryggproblemer. Men likevel, stå gjorde hun - gjennom storm (ikke mye stille) i valgkamp og som prorektor med brennende hjerte for utdanning. En våpendrager for fellesskapet og en lagspiller som åpent og fordomsfritt trekker nye kolleger, både kjemikere og statsvitere, inn i sin vidunderlige verden. En sofistisert, supersmart råtass som hvis hun spilte ishockey ikke ville nølt med å gå inn i taklingene med fare for å bli avblåst

## TID OG HISTORIE

for farlig spill med høy kølle. For så minuttet etter, etter å ha «ristet pelsen», drikke te av tynneste porselen eller reflektere over verden med kun den beste franske hvitvin.

Å riste pelsen er en viktig egenskap, men selv den kunne ikke få Gro til å forlate faget sitt i mer enn fire år. Kanskje ikke bare faget, for det handlet nok også om tid med familie og venner. Dusa ble og er en viktig tumleplass for Gro, hennes kjære Erik og barn og barnebarn. En fredsommelighetens plass som de delte raust med resten av rektoratet. Gjestfritt med morgen-, lunsj- og nattbad og med få forpliktelser utover å bidra til sinnets munterhet – og til at vinen ikke ble gammel.

Ulikhet er bra. Komplementaritet likeså, ikke minst med stor gjensidig raushet. Vi lærte hverandre virkelig å kjenne. Det er en fest å dele arbeid sammen med Gro – en fest å være i livet sammen med Gro.



## Gro Bjørnerud Mo – en nesten historisk person

Innledning ved Kjerstin Aukrust og Geir Uvsløkk,  
Universitetet i Oslo

Gro Bjørnerud Mo er professor i fransk litteratur ved Universitetet i Oslo, hvor hun har vært fast ansatt siden 2001. Hun har hatt en rekke viktige verv ved denne institusjonen, ikke minst som prorektor fra 2017 til 2021. For oss som har vært hennes studenter, og nå er hennes kolleger, føles det som om hun alltid har vært her. Men alle – også Gro – har en fortid. En historie.

Gro ble født i Drammen i 1962, og gikk hele sin skolegang der: først ved Dannevig barneskole, så Strømsø ungdomsskole, og til slutt Drammen gymnas, der hun tok avgangseksamen i 1981. Hun hadde tysk på ungdomsskolen, men tok heldigvis til fornuft og valgte i tillegg fransk som C-språk på gymnasiet, hvor hun hadde veldig gode lærere. Allerede som gymnasiast var Gro en språknerd og fikk beste karakter i faget. Hver gang læreren anbefalte en bok, skrev hun referansen ned og leste så mange av anbefalingene som hun klarte – en *life hack*, eller *astuce*, som vi sier på fransk, hun har tatt med seg videre og praktiserer den dag i dag.

Inspirerende fransklærere til tross, det lå ikke nødvendigvis i kortene at det var franskfilolog Gro skulle bli. Foreldrene ville at hun skulle studere ved handelshøgskolen i Bergen. Men unge Gro ville til Frankrike og det ble en meningsbrytning – som endte med at hun reiste til Paris, jobbet som au pair, gikk på språkkurs på Sorbonne og ELSKET det. Hun husker hvordan nød lærte naken kvinne å spinne: På flyplassen i Paris var det ingen som kom og møtte henne, og i noen timer snakket hun flytende fransk – før den forsvant igjen, og hun brukte flere måneder på å føle seg trygg i hverdagslivet. Det første nyttige ordet hun lærte var *truc*, mens den to timer lange forelesningen om *subordonnées* fikk hun mindre ut av.

Etter ett år kom hun tilbake til Norge og begynte å jobbe i Drammen med voksenopplæring i norsk, samtidig som hun tok Examen philosophicum ved

Universitetet i Oslo. Våren 1983 tok hun et valg som skulle vise seg å være avgjørende: Hun begynte på fransk mellomfag. Hun husker foreleserne hun hadde og alle som jobbet på fransken i denne perioden med glede: Anne-Lisa Amadou, Emerentze Bergsland, Juliette Frølich, Pedro Estop Garanto, Karin Gundersen, Marianne Hobæk Haff, Arne Kjell Haugen, Liv Hennum, Karin Holter, Svein-Erling Lorås, Chantal Lyche, Helge Nordahl, Harry Persson, Ingse Skattum, Martine Sørensen, Jean-Louis Tarrou, Solveig Schult Ulriksen, Truls Winther, Martha Faure Aarhoug og Asbjørn Aarnes. Det var en stor gjeng! I andre eller tredje semester fulgte hun et seminar om Stendhal med Karin Gundersen, også kjent som Karin G., noe som var en stor opplevelse. Hun fortsatte med vanen hun hadde lagt til seg med å skrive ned referanser foreleserne nevnte, for så å spore dem opp på biblioteket etterpå. Av den grunn var hun mye mer på lesesalen og leste nok mye mer enn de andre studentene – hun trodde rett og slett at hvis noen viste til en bok, så *måtte* man lese den. Sånt blir det professor av.

Etter fransk mellomfag tar Gro grunnfag i allmenn litteraturvitenskap. Samtidig får hun sitt første barn, Solveig, men tar allikevel eksamen på normert tid. Hun fortsetter med studier, og nå er det nordisk grunnfag som står for tur. Hun studerer på deltid på kveldene ved siden av en jobb i Bokklubben. Våren 1987 får hun sitt andre barn, Øyvind. På dette tidspunktet er planen å bli norsk- og fransklærer og hun begynner derfor på pedagogisk seminar (ped.sem.) samme høst, men det blir med planen. For samtidig med at barna får barnehageplass på Blindern barnestuer høsten 1988, begynner hun på fransk hovedfag. Hun kombinerer studiene med vervet som nestleder i den familiedrevne barnehagen, hvor hun får arbeidsgiveransvar for 30 mennesker og ansvar for 200 barn.

På fransk hovedfag introduseres Gro for to aktiviteter som skal bli sentrale i hennes karriere: undervisning på universitetsnivå og styrearbeid. Hun jobber som timelærer på fransk samtidig som hun studerer, og sitter som studentrepresentant i styret og rådet ved Romansk institutt, avdeling B (fransk). Dette var før to store omorganiseringer ved HF la fransk først til Klassisk og romansk institutt (KRI) og så til Institutt for litteratur, områdestudier og europeiske språk (ILOS). Minnene fra denne tiden lever fortsatt videre på Gros kontor, der det står en stiftemaskin med etiketten «Romansk B».

Hun skriver hovedoppgave om lyrikeren Francis Ponge (1899–1988) og får karakteren 1.6 – noe som er eksepsjonelt bra. På eksamensfesten kommer Karin G. bort til Gro og ber henne komme på hennes kontor uka etter. Der

får hun beskjed om at hun må søke doktorgradsstipend, noe hun gjør, og får, på første forsøk: I 1991 mottar hun et fireårig universitetsstipend på et prosjekt om renessansedikteren François de Malherbe. Gro oppdaget Malherbe via Ponge ved å følge opp en referanse fra hovedoppgaven, på nesten samme måte som da hun gikk på forelesninger og oppdaget glemte skatter takket være forelesernes anbefalinger.

Hun er stipendiat fram til 1997, avbrutt av to lange vikariater og et tredje barn, Audun, født i 1993. Gro husker dette som en fin tid med mye undervisning, noe hun fortsetter med også etter at stipendperioden avsluttes, da som hjelpelærer. Det er også i denne perioden at undertegnede stifter bekjentskap med Gro: Geir begynner på fransk grunnfag i 1996 og Kjerstin i 1997. Gro underviser da blant annet i fransk litteraturhistorie, for stappfulle auditorier i Sophus Bugges hus, samtidig som hun også har tid til å slå av en prat med studenter enkeltvis, for eksempel med Geir om Rimbauds innflytelse på surrealistene. Hennes forelesninger om Baudelaire gjorde så stort inntrykk på Kjerstin at sistnevnte bestemmer seg for å skrive hovedoppgave om temaet, med Gro som veileder. Dette veiledningsforholdet fortsetter etter hvert på PhD-nivå, hvor Kjerstin gjør som sin mentor og skriver om fransk 1500-talls lyrikk. Et godt valg!

I 1999 leverer Gro doktoravhandlingen og disputerer samme år med Bernard Beugnot som førsteopponent og Yves Hersant som andreopponent. Tittelen på avhandlingen er *La poésie est une danse. Lire François de Malherbe*, og det er den første avhandlingen som er skrevet om Malherbe på 18 år, og den andre siden 1950-tallet. I innledningen kommer hun inn på noe av motivasjonen bak dette originale valget av tema: Hun ønsket å dele med flere den skjønnheten hun oppdaget da hun leste dikt av Malherbe som ingen leser lenger. På mange måter er dette typisk Gro: nysgjerrig og generøs, opptatt av å bygge bro mellom fortid og nåtid. Det metodologiske hovedgrepet i avhandlingen er også typisk Gro: Hun nærmer seg stoffet gjennom oppmerksomme nærlesninger for, som hun selv sier, å fange rytmene i diktene, vekke til live kroppene som så lenge har vært svøpt i glemte dikt (1999, s.2). Målet var å renvaske Malherbe fra sitt rykte som en streng og steril dikter, og la publikum gjenoppdage ham som en dikter som fremfor alt er ute etter å røre og glede sin leser. Det lyktes hun med i aller største grad.

Hun jobber etter disputasen et års tid som lektor på Lambertseter videregående skole, parallelt med halv stilling som rådgiver i Forskningsrådet, før hun høsten 2000 får et professorat som rekrutteringsstilling ved Høyskolen i

Stavanger. Der blir hun kun et halvt år, for den 01.01.01 får hun fast jobb ved UiO som førsteamanuensis i fransk litteratur. Hun var da yngst i hele fransk-kollegiet og husker perioden som en brytningstid på mange måter. Mens fransk på 90-tallet var et miljø preget av mye liv og mange studenter, så stilnet det litt på 2000-tallet: Det var færre studenter, og kvalitetsreformen førte med seg store omstillinger. Det var en krevende tid særlig for dem som hadde vært lenge ved universitetet, samtidig som det var en anledning til å tenke nytt: Gro var med på å lage litteratur- og estetikkprogrammene og bidro til pedagogisk utviklingsarbeid, samtidig som hun begynte å bli interessert i og bevisst på hvor viktig organisasjonen er for den faglige virksomheten.

På denne tiden var Gro blitt en veldig synlig person på HF, og i 2007 ble hun spurt av professor i medievitenskap Trine Syvertsen om hun ville være en del av dekanatet som skulle stille til valg, som studiedekan. Det takket hun ja til og i perioden 2007 til 2014 var hun prodekan ved fakultetet. Gro beskriver dette som intense, givende og lærerike år som ga henne viktig ledererfaring. Under hele studiedekanperioden beholder hun forskningstiden sin og fortsetter å publisere – og i 2008 får hun opprykk til professor.

I 2009 utgir hun essaysamlingen *Et nesten historisk preg*, hvor hun binder sammen forskningsinteressene sine og kobler litteratur og historie i en serie tekster om Ronsard, Aubigné, Malherbe, Madame de Lafayette, Flaubert, Proust, Toussaint og Houellebecq. Gro begynner boken med å problematisere bastante uttalelser fra vår egen samtid om den franske kulturs og litteraturs død, og argumenterer grundig for at det tvert om er «en kultur og en litteratur som fremdeles er helt uomgjengelig» (2009, s. 22). Gjennom konkrete og detaljerte tekstanalyser av hvordan fortid og nåtid, litteratur og historie, stadig er vevet sammen opp gjennom Frankrikes litteraturhistorie like frem til vår egen tid, viser hun at den franske litteraturen – til tross for en rekke forskjellige litterære retninger og «skoler» – preges av en vedvarende kontinuitet. En av nøklene til denne kontinuiteten ligger i fokuset på tid, og da særlig i forfatterens stadige dialog med fortiden og med andre kunstners representasjoner av både fortid og egen samtid. Ordet «nesten» i bokens tittel, som er lånt fra Marcel Prousts *På sporet av den tapte tid*, er av avgjørende betydning: Det er aldri et absolutt bilde av virkeligheten som legges frem, men forestillinger, forsøk og tolkninger som åpner for andre forståelsesmåter og dialog med andre disipliner. Og det er nettopp gjennom denne åpne holdningen mot historien og egen samtid at fransk litteratur og kultur fremdeles er høyst levende.

Som studiedekan sitter Gro også som styreleder i 8 år for Det norske uni-

versitetssenter i Paris (Centre universitaire de Norvège à Paris, DNUP/CUNP), som er en del av la Fondation Maison des Sciences de l'Homme, en *institusjon* i Frankrike, grunnlagt av historikeren Fernand Braudel i 1963. DNUP ble opprettet i 1998 og er et samarbeid mellom de viktigste humanistiske miljøene i Norge. Senterets mål er å bidra til doktorgradsutdanningen ved de norske universitetene, og ikke minst å stimulere til forskningssamarbeid innen samfunnsvitenskap og humaniora, fortrinnsvis med forskere og institusjoner i Frankrike. Det bidrar blant annet med organisering av en rekke ph.d.-kurs, forskningsseminarer og workshoper, og deler også ut stipender som gjør det mulig for norske forskere å ha forskningsopphold i Frankrike og for franske forskere å ha forskningsopphold i Norge. Slike former for samarbeid er noe Gro har engasjert seg i gjennom hele sin karriere, og hun konstaterer med glede at senteret har kommet med mange gode initiativer og bidratt sterkt til å styrke samarbeidet mellom Norge og Frankrike. Gro arbeidet også lenge for å få på plass en utvekslingsavtale mellom ILOS og L'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS) i Paris, som trådte i kraft i 2022.

Etter perioden i HF-dekanatet, har Gro et par år forskningsfri, der hun blant annet skriver artikler om renessansedikterne du Bellay og Malherbe, og om Marcel Proust (2017a, b, c). Selv om disse tre artiklene er uavhengige prosjekter, skrevet innenfor ulike rammer som del av tre forskjellige internasjonale forskningsgrupper, peker de likevel i en viss forstand alle i samme retning når man leser dem sammen. De betoner alle hvordan forfatteren formidler en dyp menneskelig erfaring av tap. Samtidig viser Gros detaljerte analyse hvordan forfatteren likevel i sin nyskapende omgang med den litterære tradisjonen i selve den litterære formen gjør nederlaget – trøstesløst nederlag i Malherbes klagesang, som det heter allerede i tittelen på én av dem – om til en (delvis) litterær triumf, en triumf som ikke bare er de tre forfatternes, men også Gros egen.

Planen er på dette tidspunktet å fortsette å vie seg til franskfaget, men så sier en viss kjemiker, Svein Stølen, som hun ble kjent med da han var prodekan for forskning ved Det matematisk-naturvitenskapelige fakultet, at han skal stille som kandidat til rektorvalget. Han lurer på om hun vil være prorektor på hans lag. Gro hadde egentlig tenkt til å si nei, men så ble det ja. Stølen ønsket å sette utdanning helt øverst på den politiske dagsordenen, og det følte hun at hun måtte bli med på. Stølen-teamet blir valgt i 2017 og Gro sitter i rektoratet til 2021, som den første prorektoren med ansvar for utdanning ved UiO. Som studiedekan på HF kjente hun allerede til kompleksiteten ved

fakultetet, men ble nå kjent med hele UiO. Det er, slik hun uttrykker det, en fantastisk institusjon, og det er et stort ansvar å forvalte det godt, å ha ansvar for de syv fakultetene, alle sentrene, de tverrfaglige satsningene, Vikingskipene, Natur-historisk museum, botanisk hage, Baroniet Rosendahl – det er enormt og sammensatt, en svært kompleks organisasjon. Perioden som prorektor er intens og givende, og tar all hennes tid. For første gang i karrieren får hun ikke skrevet og publisert. Det var et savn: Hodet var fullt med viktige beslutninger, men hun lengtet etter hvert tilbake til franskfaget. Det var dette savnet som gjorde at hun valgte å takke nei til muligheten for en ny periode i rektoratet. Hun hadde mer faglig glede i seg.

For Gro er tydelig på at det er en stor glede nå å kunne forske og undervise igjen. Av temaene som særlig har opptatt henne både i forskning og i undervisning de seneste årene, er et nytt fokus på økopoetikk. Dette har foreløpig resultert i en forelesningsrekke om fransk økopoesi og hun jobber i skrivende stund på to artikler om økokritikk og fransk poesi i samarbeid med en kollega. Men selv om hun ville tilbake til kollegene og studentene i franskseksjonen, har hun ikke mistet smaken på administrativt arbeid: For øyeblikket er hun fagansvarlig på fransk – nivå 4 i ledelseshierarkiet, det laveste – og hun synes det er lærerikt å se samme virksomhet fra så ulike perspektiver. Hun har også påtatt seg viktig faglig ansvar utenfor Universitetet i Oslo: Hun er styremedlem i Store Norske Leksikon, medlem av Société d'Histoire Littéraire de la France, og er Norges *correspondent* for tidsskriftet *Revue d'Histoire Littéraire de la France*. I seks år var hun også medlem av komiteen som årlig deler ut Gad Rausings Pris för framstående humanistisk forskargärning, en utmerkelse som gis til viktige nordiske bidragsytere til humanistisk-samfunnsfaglig vitenskap av det svenske Kungliga Vitterhetsakademien.

Gro har altså i flere år arbeidet med å få på plass samarbeidsordninger på flere nivåer og med å sette søkelyset på sine kollegers fremragende arbeid. Nylig ble hun selv tildelt en høythengende æresutmerkelse: I juni 2022 ble hun utnevnt til Chevalier de l'Ordre des Palmes Académiques av den franske Stat. Noen måneder senere var det tid for nok en hyllest av en som for undertegnede, nære kolleger, mang en franskstudent og hele Universitetet i Oslo er å betrakte som en nesten historisk person: 16. september ble det avholdt et symposium i Professorboligen til Gros ære i anledning hennes sekstiårsdag, en hel dag med faglige innlegg, og til slutt en fransk festmiddag, som seg hør og bør. Tema var det samme som for denne boken, som samler bidrag fra personer



Gro har samarbeidet med i ulike faser av sin karriere: tid og historie, en tematikk som går som en rød tråd i Gros forskning. Bonne lecture!

### Litteraturliste

- Mo, G. B. (1999). *La poésie est une danse. Lire François de Malherbe*. Unipub.
- Mo, G. B. (2009). *Et nesten historisk preg. Essays om fransk litteratur*. Unipub.
- Mo, G. B. (2017a). Collecting uncollectables: Joachim Du Bellay. Culture Unbound. *Journal of Current Cultural Research*, 9(1), ss. 23–35.
- Mo, G. B. (2017b). Marcel Proust on erotic dreams and oneiric knowledge. I Cusack, C. M. & Marshall, S. (red.), *Unattended Moments: The Medieval Presence in the Modernist Aesthetic* (ss. 62–77). Brill Academic Publishers.
- Mo, G. B. (2017c). Plaintes et prosodies. François de Malherbe et les échecs de la consolation. *L'Esprit créateur*, 57(2), ss. 63–75.





## Hvorfor gråter Karl den store? – Verden i de tidligste *chansons de geste*

Trond Kruke Salberg, Universitetet i Oslo

Den eldste franske narrative genren kalles *chanson de geste*.<sup>1</sup> Innholdsmessig<sup>2</sup> kjennetegnes den av at Karl den store er sentralfiguren<sup>3</sup>, mens hovedpersonen er en av hans vasaller.<sup>4</sup> Handlingens grunnmotiv er oftest en krig mot sarasenerne, men hovedvekten ligger ikke så mye på krigen som sådan som på indre forhold i den frankiske (kristne) verden, på spørsmål om troskap og forræderi. Både blant de kristne og blant sarasenerne finnes det gode og onde, lojale og forrædere. Sympatiske sarasenerne blir gjerne omvendt, den omvendte sarasenske prinsessen blir den frankiske heltens brud.<sup>5</sup> Noen *chansons* handler om

---

<sup>1</sup> Jeg ser her bort fra den hagiografiske beretningen som er det første betydelige verket i fransk litteratur overhode: *La Vie de saint Alexis* eller *Legenden om Sankt Alexis*. Teksten deler de fleste av de formelle trekk ved *chanson de geste* (sml. følgende note). Den er imidlertid ikke delt opp i verser-grupper av varierende lengde, men i strofer på fem vers.

<sup>2</sup> Genren har også svært faste formelle trekk: noe forenklet kan en si at verset har ti stavelser med sesur etter den fjerde, slik som i det klassiske tistavelsesverset i nyfransk. Teksten er delt inn i grupper av vers som bindes sammen ved at de ender på samme assonans. Disse gruppene kalles *laissez*. Når assonansen endres, begynner en ny *laisse*. I manuskriptene er begynnelsen av en ny *laisse* nesten alltid også markert med en stor initial. Senere (ca. 1300) erstattes assonans av rim. (Dette rimet skiller seg imidlertid fra det moderne rimet på et vesentlig punkt: det såkalte *rime banale*, dvs. at bare bøyningssendelsene rimer, anses ikke som feil.) I løpet av middelalderen får tistavelsesverset konkurranse av aleksandrinen (tolvstavelsesverset), men ennå Ronsards epos *La Franciade* (1572) bruker tistavelsesverset.

<sup>3</sup> Men handlingen kan også foregå etter Karls død. Da erstattes han av sin sønn Ludvig den fromme.

<sup>4</sup> En *vasall* er i det føydale systemet en underordnet som tjener sin *lensherre* med «råd og dåd» (*consilium et auxilium*). For det mottar han en motytelse – et *len* – som kan være en pengesum, men som typisk er et landområde.

<sup>5</sup> Resultatet kan bli bemerkelsesverdig. I Wolfram von Eschenbachs *Parzival* (1200-1210) er Feirefis, sønnen av den frankiske Gahmuret og den hedenske Belacane, *piebald*, som det heter på engelsk, altså skjærefarget: hvit og svart. Dette er riktignok en tysk roman, ikke en fransk *chanson de geste*,

konflikter mellom Karl og en av hans vasaller, uten at det er helt klart hvem av dem som har rett. Kjærlighetsmotivet spiller ofte en viktig rolle og det er ofte et betydelig innslag av humor.

De eldste *chansons* har imidlertid en annen, mye mer gjennomført alvorlig karakter. Denne kategorien omfatter i praksis bare tre verk: den berømte *Chanson de Roland* eller *Rolandskvadet*, *La Chanson de Guillaume* eller *Kvadet om Vilhelm* og fragmentet *Gormont et Isembart*.<sup>6</sup> Alle disse tekstene er skrevet rundt 1100 eller i første halvdel av det 12. århundre.

\*

Det første en må merke seg i forbindelse med *Rolandskvadet*, er at sentralfiguren ikke er Roland, men hans onkel Karl, den historiske Karl den store. Begynnelsen av fortellingen er at Karl er i ferd med å avslutte en krig, nemlig erobringen av Spania (I<sup>7</sup>). I slutten av sangen blir denne erobringen symbolsk avsluttet ved at den tilfangetagne hedenske dronningen omvendes og blir døpt (CCXCVII – CCXCVIII). Men slutten på fortellingen er slett ikke triumferende: engelen Gabriel kommer sendt fra Gud og forteller kongen at han må ut i en ny krig for berge en kristen by som er beleiret av hedninger. Karls reaksjon er bemerkelsesverdig og ligner ikke noe en vil kunne finne i senere *chansons de geste*:

«Deus, dist li reis, si peneuse est ma vie !»  
Pluret des oilz, sa barbe blanche tîret.  
Ci falt la geste que Tuoldus declinet.  
(*La Chanson de Roland*, vers 4000–4002)

«Gud,» sier kongen, «hvor vondt mitt liv er!»  
Han feller tårer, han trekker i sitt hvite skjegg.  
Her slutter kvadet som Tuoldus lagde.<sup>8</sup>

---

men prinsippet er det samme.

<sup>6</sup> Et særtrekk ved denne teksten er at den ikke er skrevet på tistavelsevers, men på åttstavelsevers. En kan anta at den ble skrevet før tistavelseverset fikk status som fast norm for genren.

<sup>7</sup> Romertall viser til *lais*es.

<sup>8</sup> Alle oversettelsene fra gammelfransk er mine egne.

Til tross for alle hans erobringer som regnes opp (vers 370–373)<sup>9</sup> og til tross for hans nærmest bibelske alder (over 200 år<sup>10</sup>), er det altså ikke en triumferende Karl vi møter, men en konge som gråter over sin harde skjebne. Hvordan skal vi forklare dette? – Jeg tror det er rimelig å se det i sammenheng med andre deler av sangen som også kan virke merkelige på en moderne leser. Når sangen begynner, er krigen i Spania altså i en viss forstand over. Hedningene sender bud til Karl om at de er rede til å omvende seg til kristendommen og til å bli hans vasaller (III – X). Så Karl må sende en forhandler til Zaragoza, den siste byen hedningene har igjen. Nå kunne en spørre om hvorfor ikke Karl simpelthen krever at forhandlingene skal finne sted i et område han kontrollerer militært, men det får vi ingen forklaring på.

I stedet får vi en dramatisk scene der flere frankere foreslår seg selv til den farlige oppgaven som utsending, men dette avvises bryskt av kongen (XVII – XIX). Men når kongens søstersønn<sup>11</sup> Roland foreslår sin stefar Ganelon<sup>12</sup> (XX), er det tydeligvis en selvfølge at han må ta på seg oppdraget (XXI – XXIII). Ganelon sendes som utsending til hedningene (XXIV – XXVI). Han har en konflikt med Roland, en konflikt som vi får vite dreier seg om «gods og gull»<sup>13</sup> (en kan tenke seg at det dreier seg om en arv eller medgift). Så Ganelon forråder frankerne; tanken er at hedningene skal angripe baktroppen og slik få tatt livet av Roland (XXXI, XLIII – XXIV). Ganelon sørger nemlig – i en scene som danner et slags kontrapunkt til den der det dreier seg om valg av utsending – for at Roland blir leder av baktroppen (LVIII – LXII). Poenget er at hedningene går ut fra at dersom Roland faller, vil ikke Karl orke å føre krig lenger.

<sup>9</sup> Det gis også lister over land Roland har erobret for ham (vers 198–200; 2322–2334); Apulia og England finnes i to av listene.

<sup>10</sup> Vers 524, 539, 552. Dette er et eksempel på et annet karakteristisk trekk ved genren: samme opplysning gis flere ganger, én gang i hvert *laisse* i en serie *laissez* som følger etter hverandre.

<sup>11</sup> I *Rolandskvadet* står det bare at Roland er kongens nevø, at han er søstersønn fremgår av andre deler av tradisjonen: hans mor, kongens søster, heter Gile/Gilain eller Berte/Bertain (jeg oppgir her både subjektform og objektsform av navnene). – Det er forøvrig interessant å merke seg hvor ofte en har kombinasjonen av en onkel som er konge sammen med en søstersønn som er hovedhelt: Karl og Roland, Arthur og Gauvain, Conchobar og Cú Chulainn, Mark og Tristan. Særlig det siste paret kan få en til å spørre seg om det dreier seg om (en etterlevning av) en matrilineær tradisjon. Som kjent starter denne historien i en viss forstand med at Marks menn krever at han må gifte seg for å få en arving. Men matrilineært sett har Mark allerede en arving: Tristan. – Conchobar og Cú Chulainn er sentrale personer i den såkalte Ulster-syklusen av gamle irske fortellinger. De eldste historiene antas å være fra det 8. århundre, begivenhetene skal ha funnet sted rundt Kristi fødsel.

<sup>12</sup> Dette er objektsformen av navnet; subjektformen er *Guenes*.

<sup>13</sup> *Rollanz me forfist en or e en aveir*, sier Ganelon (vers 3758): «Roland bedro meg for gods og gull.»

Dette blir gjentatt flere ganger (LXI – LXIII) på en måte som er karakteristisk for stilen i *chansons de geste*.<sup>14</sup>

Det hedenske angrepet på baktroppen er formodentlig den best kjente del av *Rolandskvadet*. Roland har et horn, den berømte Olifanten, som er tenkt brukt til å sende signaler til hovedhæren. Men når angrepet kommer nekter Roland å bruke hornet, selv om han blir oppfordret til det av sin venn Olivier (LXXXIII – LXXXVII). Når Roland til slutt likevel bruker hornet (CXXXIII), er det for sent. Hele den frankiske baktroppen blir nedkjempet; når Karl og hovedhæren kommer frem, er alle døde, også Roland (CLXXVII). Militært sett er dette nokså meningsløst: det er lite nytte i en baktropp eller en fortropp som ikke opprettholder forbindelsen med hovedstyrken. Men til tross for at nesten alt dreier seg om krig, er forfatteren av *Rolandskvadet* hverken interessert i strategi eller i taktikk. Det sentrale er en nesten hysterisk overspent æresfølelse som gjør at en hverken kan avslå et farlig oppdrag eller sende et signal om at en trenger hjelp. Et sentralt element i dette æresbegrepet er at det ikke gis noen *pause*: straks Spania-krigen er symbolsk avsluttet ved dronningens dâp og straks forrâderer Ganelon har fått sin straff, kommer Gabriel med et nytt oppdrag. Den rådende holdningen illustreres godt av det erkebiskop Turpin av Reims sier like før han dør:

Turpins de Reins, quant se sent abatut,  
De ·iiii· espiez parmi le cors ferut,  
Isnelement li ber resaillit sus,  
Rollant reguardet, puis si li est curut.  
E dist un mot : « Ne sui mie vencut !  
Ja bon vassal nen ert vis recreüt. » (vers 2083–2088)

Turpin av Reims, når han blir føler at han er felt,  
stukket av fire spyd gjennom kroppen,  
den modige mannen springer opp,  
han ser på Roland, så springer han bort til ham.  
Og han sier et ord: «Jeg er ikke beseiret!  
En god ridder blir aldri overvunnet så lenge han er i live.»

Selv Ganelon, den frankiske forrâderer, viser et slikt overmôt at når han dukker opp i hedningenes leir at det er på nære nippet at han blir drept (XXXIII – XXXIX).

---

<sup>14</sup> Sml. Note 10.

## HVORFOR GRÅTER KARL DEN STORE?

Dette prinsippet – at kampen aldri tar slutt så lenge en er i live – er også det sentrale elementet i Rolands betydning for Karl: Ganelon forsikrer hedningene om at Karl aldri vil gå trett av å føre krig så lenge Roland lever. Og i første omgang ser det ut til at dette lykkes: Når Karl ser den døde Roland, mister han helt motet og sier at han har en så stor sorg at han ikke ønsker å leve lenger:

Si grant dol ai que ne voldreie vivre (vers 2936)

Men dette varer ikke. Kongen tar seg sammen og gir sine menn ordre om å fortsette kampen:

Barons franceis, as chevaux e as armes ! (vers 2986)

Franske baroner, til hestene og til våpnenel

Særlig interessant er det at Karl gir Rolands to berømte attributter – den omtalte Olifanten og sverdet Durendal – til to andre riddere:

Carles apelet Rabe[] e Guineman,  
Ço dist li reis : « Seignurs, jo vos cumant,  
Seiez es lieus Oliver e Rollant !  
L'un port l'espée e l'autre l'olifant. » (vers 3014–3017)

Karl kaller på Rabel og Guineman,  
dette sier kongen: «Herrer, jeg befaler dere:  
vær i Rolands og Oliviers sted!  
la den ene bære sverdet og den andre Olifanten.»

Grunnholdningen er altså at kampen fortsetter, selv om Roland er død: sarasenernes plan mislykkes.

Også i *Gormont et Isembart* ser en noe lignende. Mot slutten av slaget er sarasenerne tallmessig langt overlegne. Den kristne forræderen Isembart roper til sine allierte:

Felun paien et Sarrazin,  
malvaise gent e conqueltiz,  
a un des lor, que jeo vei ci  
i at bien trente Sarrazins. (vers 592–595)

Elendige hedninger og sarasenere,  
 Dårlige og foraktelige folk,  
 For hver én av dem som jeg ser her,  
 Er det minst tredve sarasenere.

Men kampen har vart hele fire dager etter at den sarasenske høvdingen Isembart falt (vers 514–515), og hedningene er utslitt:

Li esturs fut fiers et mortels,  
 e la bataille comunel.  
 Païen nel porent endurer,  
 qui travaillié sunt et pené,  
 et de la faim esjeüné.  
 A tant s'en sunt fuiant turne... (vers 599–604)

Kampen var vill og dødelig,  
 Og slaget almen.  
 Hedningene kunne ikke utholde det,  
 For de er slitne og svekket,  
 Og uthungret av sult.  
 Så de vendte om og flyktet...

Frankerne vinner åpenbart fordi det er de som kan holde ut lengst (og slett ikke på grunn av en overlegen strategi eller taktikk).

Det grunnleggende prinsippet at kampen alltid fortsetter, kan en også se i en bemerkelsesverdig passasje i *Kvadet om Vilhelm*. Mot slutten av det berømte slaget på l'Archamp er nesten alle de kristne ridderne drept. Så de få som er igjen, vil redde seg unna ved flukt. Men deres leder Vivien vil ikke gå med på det. Dette er hans reaksjon:

Dist Vivïens : « Cest plaid soi jo assez.  
 Or vus remembre des vignes e des prez,  
 E des chastels e des larges citez  
 E des moilliers qu'en vos maisuns avez.  
 Cui de ço membre ne fera ja barné ! » (1975, vers 580–584)<sup>15</sup>

<sup>15</sup> Jeg siterer Wathelet-Willems «hypotetiske» tekst, men i vers 584 erstatter jeg *Qui* med *Cui*: en må ha en dativ, på gammelfransk heter det (*re*)*membre a aucun d'aucune rien* (sml. tradisjonell nyfransk: *il souvient à quelqu'un de quelque chose*); og siden *q̄* kan bety både *que* og *qui*, samtidig som *qui* kan skrives *qi* og som *cui* ofte skrives *qui* – er alle slags forvekslinger mulige (manuskriptet har *que*).



## HVORFOR GRÅTER KARL DEN STORE?

Det sier Vivien: «Denne talen kjenner jeg godt til.  
Nå husker dere vinmarkene og engene,  
og borgene og de store byene,  
og konene som dere har i deres hjem.  
Den som husker slikt, vil aldri gjøre noen tapper handling.»

Med andre ord må en tapper ridder glemme alle livets behagelige sider og konsentrere seg om kampen. Før Roland dør plasserer han seg slik at han skal fremstå som seirende:

Turnat sa teste vers la paiene gent.  
Pur ço l'at fait que il voelt veirement  
Que Carles diet e trestute sa gent,  
Li gentilz quens, qu'il fut mort cunquerant. (vers 2360–2363)

Han vendte hodet mot det hedenske folket,  
han gjorde det fordi han i sannhet vil  
at Karl og alt hans folk skal si:  
«Den edle greven, han døde seirende.»

Den kristne ridderen *muert conqueranz*, men frem til døden gis det ingen pause.

\*

De eldste *chansons de geste* dateres til rundt 1100. Det er derfor ikke urimelig at en har villet sette dem i forbindelse med korstogene eller korstogstidens «ånd»: *l'esprit des croisades*. Jeg vil ikke nekte for at det kan være noe i denne tankegangen. Guibert de Nogent kalte sitt verk om det første korstog *Gesta Dei per Francos* – Guds handlinger ved frankerne. Dette kan selvsagt leses som et uttrykk for overmøt eller for det som teologisk kalles «triumfalisme». Men en annen tolkning er mulig: mottoet kan også leses som et krav – og i så fall et langt på vei umenneskelig krav.

Men jeg tror likevel ikke den enorme patosen som preger de første *chansons de geste* passer helt til korstogene. Særlig ikke med det første korstoget som jo endte med at de kristne mot alle odds klarte å erobre Jerusalem (i 1099). Og etoset i de første *chansons de geste* passer heller ikke svært godt til den historiske Karls periode – som jo var en ekspansjonstid for Frankerriket både militært og kulturelt. Frankerriket ble betydelig utvidet, Karl tok Spania

nord for Ebro fra maurerne, han tok store områder i øst og erobret til slutt også langobardenes kongerike i Italia (Karl var *rex Francorum et Langobardorum*). Så det var langt fra en tom gestus at han lot seg krone til keiser av paven i Roma første juledag år 800. Karl initierte også den berømte karolingiske renessansen, en bevegelse av uhyre betydning for europeisk kulturhistorie. Uten den karolingiske renessansen ville lite eller ingenting av antikkens latinske litteratur blitt bevart.<sup>16</sup>

Hvis man vil finne en historisk epoke som passer med ånden i de første *chansons de geste*, mener jeg en ikke må se på Karl den stores tid eller på kors-togstiden. Det er mer nærliggende å se på noen mellomliggende tidsrom. Jeg tenker særlig på det niende og det tiende århundre. Da var den latinske kristenheten truet fra flere hold<sup>17</sup>: det var muslimer («sarasener») ikke bare i Spania, men også i Sør-Frankrike og i Italia<sup>18</sup>. Dessuten var det madjarer i Tyskland, i Italia, i Spania og i Frankrike. I 937 når de frem til Orléans. Helt frem til de ble slått av Otto 1. i slaget ved Lechfeld i 955 var også madjarene en forferdelig trussel. Dessuten var det vikinger litt overalt. For bare å ta ett eksempel: På Karl den stores tid var York et viktig læresetet med et etter den tids forhold svært omfattende bibliotek. Den kanskje viktigste av de intellektuelle Karl mobiliserte – Alkuin – kom som kjent fra York. Men etter vikingangrepene var det ingenting igjen.

<sup>16</sup> Det er lett å glemme at oppdagelsen av «tapte» tekster i Renaissance selvfølgelig ikke var oppdagelsen av manuskripter fra antikken, det man fant var manuskripter fra karolingisk tid. Det som ikke ble skrevet av da, er tapt for alltid – bortsett fra selvfølgelig unntak som egyptiske papyrer, innskrifter i stein osv. – En kortfattet og relativt ny presentasjon av den karolingiske renessansen finner en i kapittelet «The Godfather (Part 2)» i Peter Heathers bok fra 2013 (se bibliografien).

<sup>17</sup> Dette må ikke forstås slik at svekkelsen av sentralmakten i Frankerriket bare skyldtes angrep utenfra. Faktisk var denne makten grunnleggende ustabil og avhengig av ekspansjon: «Whenever a previously powerful central authority ceased to benefit from the rewards of expansion, then its authority quickly eroded because each subsequent generation was now having to found regime-building from non-renewable assets. We have already seen this correlation at work with the ninth-century Carolingians [...]» (Heather, 2014, s. 288). Skal en tro Heather, er en vesentlig grunn til at frankernes ekspansjon mot øst stanset opp, at kontakten med frankerne (tyskerne) førte til at slaverne organiserte seg i «larger and more solid state formations [...], as exemplified by the Morovians» (Heather, 2012, s. xv; se videre om disse statsdannelsene Heather, 2012, s. 515ss). En lignende utvikling ser en blant de germanerne som sto i nær kontakt med Romerriket gjennom mange hundreår, se *op. cit.*, p. 36ss.

<sup>18</sup> Eksempelvis kan nevnes den sarasenske okkupasjonen av Fraxinetum fra sent i det 9. århundre av: «The Saracen pirates set up a base at Fraxinetum in Provence, controlling the Alpine passes, terrorising the coast and causing considerable disruption in the area, both to life and trade.» (Hallam, 1992, s. 7.) – Det antas at Fraxinetum lå i den nåværende kommunen La Garde-Freinet i departementet Var.

## HVORFOR GRÅTER KARL DEN STORE?

Min teori om den voldsomme patosen i tekster som *Rolandskvadet* og *Kvadet om Vilhelm* er at det dreier seg om et minne fra de århundrene da den latinske kristenheten sto overfor en eksistensiell trussel. Den gråtende Karl vi møter i siste del av *Rolandskvadet* representerer ikke triumfalisme og seiersvisshet. Han representerer en helt annen følelse: frykt.

### Litteraturliste

- La Chanson de Guillaume*. (1975). Utg. og overs. Jeanne Wathelet-Willem. Société d'Édition « Les Belles Lettres ».
- La Chanson de Roland*. (1970). Utg. Frederick Whitehead. Basil Blackwell.
- Gormont et Isembart*. (1914). Utg. Alphonse Bayot. Honoré Champion.
- Hallam, E. M. (1992 [1980]). *Capetian France 987 – 1328*. Longman.
- Heather, P. (2012 [2009]). *Empires and Barbarians. The Fall of Rome and the Birth of Europe*. Oxford UP.
- Heather, P. (2014 [2013]). *The Restoration of Rome. Barbarian Popes & Imperial Pretenders*. Pan Books.





## Omvende eller tilintetgjøre? Fremstillinger av jøder i *Legenda Aurea*

Erik Thorstensen, Høgskolen i Østfold

Endringene i Den katolske kirken på 1200-tallet var store: nye ordener som dominikanere og fransiskanere, nye dogmer som transsubstansiasjonslæren og nye bøker som *Legenda Aurea* og *Summa Theologiae*. I denne teksten vil jeg se nærmere på slike endringer. Gjennom nærlesning, systematisering og studier av tekstoverleveringer og -bruk, ser jeg på hvordan *Legenda Aurea*, middelalderens mest populære samling av helgenfortellinger, gjenspeiler og bidro til den endrede og åpenbart mer aggressive politikken mot jøder som fant sted i europeisk høy- og senmiddelalder.

### 1200-tallet og antijudaisme

I studien om jøder i *Legenda Aurea* stiller Thomas Rennas spørsmålet: «Does the *Golden Legend* indicate a new attitude toward the Jews, or at least a view that was out of step with Jacobus's contemporaries?» Og han svarer: «Not really, although the anti-Jewish polemic is certainly understated in the *Golden Legend*.» (2007, s. 144). Et slikt utsagn utløser en hel rekke nye spørsmål: Hva var de eksisterende holdningene til jøder? Hva er relasjonen mellom anti-jødisk polemikk og et nytt syn på jøder? Hva skjuler seg bak Rennas «Not really»?

Det er den lange historien som er i spill her. Augustins posisjon var at det var jødernes uvitenhet som var årsak til at Jesus ble korsfestet (Cohen, 1983; Fredriksen, 2010). Jødene har en skyld for drapet, men siden de manglet det juristene i våre dager kaller subjektiv skyld, kunne de heller ikke fullstendig lastes for gudedrap i denne forståelsen: Uvitenheten frikjente dem. Dahan og Iancu (2017) viser hvordan antijudaismen med korstogene fra 1096 beveget

seg fra å være en anklage mot jødene for deres trosforestillinger, som nevnt over, til å bli anklager mot jødene som folkeslag for å berike seg på de kristnes bekostning. Ifølge Gavin Langmuir (1990), endret den kristne holdningen til jøder seg på 1100- og 1200-tallet fra å ha vært preget av en nokså alminnelig fremmedfrykt til å stigmatisere alle jøder for å stå bak forgiftning av brønner, ritualmord, kannibalisme og skjending av hostien. Med Det fjerde laterankonsil (1215) måtte jøder (og sarasenerne) som bodde under kristne herskere, bære egne kjennetegn og kunne ikke inneha offentlige stillinger, for å unngå at kristne skulle bli underordnet jøder (Cohen, 1999).

I kristne sirklere ble spørsmålet om jødene med overlegg eller ut av uvitenhet drepte Jesus viktig på 1200- og 1300-tallet. Dette spørsmålet var ett av mange som krevde enighet og felles dogmer. Under Det fjerde laterankonsil ble pres-tenes sølibat innskjerpet, årlig nattverdsplikt innført og transsubstansiasjons-læren slått fast som dogme; videre ble pavens primat slått fast og det femte korstog (1217) vedtatt (Duggan, 2008; Smith & Bird, 2018). I denne ensret-tingen ble de nye fransiskaner- og dominikanerordenene viktige (Klepper, 2005), til tross for – eller på grunn av – at de kun var opprettet i henholdsvis 1209 og 1216.

## Dominikanske legender

*Legenda Aurea* ble ferdigstilt og gitt ut på 1260-tallet i det nordlige Italia av dominikaneren Iacobus de Voragine – heretter Jacques de Voragine.<sup>1</sup> Han ble født rundt år 1230 og døde i 1298. Etter å ha gått inn i dominikanerordenen i 1244 og holdt flere viktige embeter der, ble han i 1292 erkebiskop i Genova (Duffy, 2012). *Legenda Sanctorum*, som verket opprinnelig het, endret navn på grunn av popularitet til *Legenda Aurea* – den gylne legenden. Samlingen ble utført og utgitt i perioden 1261 til 1267. Videre ble den utgitt i en annen og redigert utgave etter 1274 (Boureau, 2004), noe som kan vitne om at *Legenda Aurea* var et viktig instrument i dominikanernes populariseringsstra-tegi. *Legenda Aurea* ble så utbredt at om lag tusen manuskripter har blitt over-levert (Duffy, 2012).

---

<sup>1</sup> Alle personnavn vil bli skrevet ifølge vanlig fransk rettskriving og sedvane siden denne utgivelsen i stor utstrekning er rettet mot franskkyndige personer.

Jacques de Voragine var én av tre dominikanere som skrev ned helgenlegender. De to andre var Jean de Mailly (1190–1260) med *Abbreviatio in gestis et miraculis sanctorum* (1228/1230) (de Mailly, 1947; de Mailly, 2013) og Barthélemy de Trente (ca. 1190–ca. 1251) med *Liber epilogorum in gesta* (1244) (de Trente, 2001). Voragines versjon ble da også den mest kjente og utbredte samlingen av de tre. Barbara Fleith (2001) peker på at de tre hadde de samme kildene, men gjorde forskjellige valg ut fra dem. Fleith spekulerer videre om at Voragine skulle ha blitt gitt ansvar for en endelig utgave av helgenfortellingene på samme måte som Bernard Gui (1261/1262–1331) fikk ansvar for ordenens og Kirkens doktriner om kjetteri. Sagt med andre ord, at Voragines fremstilling av jødene i *Legenda Aurea* kan leses som et ledd i en større ensrettingsprosess. Fleiths argument støttes av redaktøren av den kritiske utgaven av *Legenda Aurea*, Giovanni Paolo Maggioni (2001), som kaller den en *Summa hagiografica* på linje med det ordensbrødrene Thomas av Aquinas gjorde for teologien og Vincent de Beauvais gjorde for historieskrivningen.

## Teorien og metoden

I utgangspunktet var ikke dette kapittelet tenkt som et filologisk arbeid med edisjonsgranskende intensjoner, men en religions- og kulturhistorisk lesning. Den første lesningen ble gjort i abbé Rozes utgave fra 1902 (de Voragine, 1990a, 1990b). De viktige poengene ble kontrollert mot William Granger Ryans (de Voragine, 2012) og mot den tekstkritiske versjonen av Giovanni Paolo Maggioni fra 1998 (de Voragine, 1998). Videre har Pléiade-utgaven av Alain Boureau vært viktig for å kontrollere utdrag og kilder (de Voragine, 2004). Allikevel ledet funnene dithen at det ble nødvendig også å studere Voragines kilder. Endringene, som jeg kommer tilbake til, utført av Voragine, var såpass omfattende – sett i lys av mitt tema – at både Jean de Maillys og Bartholomé de Trentes helgensamlinger måtte undersøkes.

Dette tematiske fokuset på jøder i *Legenda Aurea* er som nevnt ikke nytt. Utover Thomas Rennas nevnte studie (2007), er det i første rekke Jean-Pierre Myette (1993) som har lest *Legenda Aureas* omtale av jøder. Myette har analysert alle forekomster av *juif*, *juifs* og *juifz* i den første trykte franskspråklige utgaven fra 1476. Myette finner 184 forekomster som er spredt utover 47 av de 177 legendene i denne utgaven. 57 av disse treffene er rene gruppeomtaler, som i «hedninger og jøder». Av de positive omtalene er det jøder som er kon-

vertert eller blir konvertert – av disse er det 22. Det er 114 negative omtaler hvor det mest vanlige er jødernes skyld i Jesu død, samt drap på andre kristne og kompaniskap med djevelen. Myette er tydelig på at fremstillingene viser at «Le juif n'est bon que converti ou sur le point de l'être» (Myette, 1993, s. 117) – uten at han dermed på noen måte gir tilslutning til moralen i fortellingene. I en nyere og avgrenset studie, viser Albert Kohn (2018) hvordan slike omvendelser av jøder i *Legenda Aurea* først og fremst skjer gjennom mirakler – og ikke gjennom overbevisning, argumentasjon og prekener. Disse miraklene er først og fremst gjenoppstandelsesmirakler/gjenoppplivningsmirakler. Kohn plasserer forestillingen om at jøder trenger mirakler for å tro både i en kristen tradisjon fra og med Paulus, men som også omfatter Augustin, Pelagius og Thomas av Aquinas. Videre skiller Kohn (2018) mellom Bibelske jøder og Middelalderjøder hos Voragine. De førstnevnte er jøder fra bibelsk tid og de sistnevnte er Voragines samtidige. Kohn argumenterer ut fra Augustin at Voragine burde være positivt innstilt til jøder i samtiden. Augustin hadde hevdet at det var viktig med jøder i kulturen siden de tjente til å vise sannheten i bibelordet: «Drep dem ikke, for da glemmer folket. Styr dem med makt så de må flakke omkring, Herre, vårt skjold!» (Salm 59: 12). Annerledes er det, ifølge Kohn, med Voragine og Bibelske jøder. Grunnlaget for inndelingen er nettopp at Voragine skriver heller imøtekommende om jøder etter bibelsk tid visse steder. Kohns argument er delvis normativt ut fra augustinsk teologi og delvis deskriptivt ut fra studier av *Legenda Aurea*. En viktig del av argumentet i dette bidraget, er å vise at det augustinske teologiske idealet om å holde jødene inne i samtidskulturen er i endring.<sup>2</sup>

I Steven Epsteins (2016) Voragine-biografi fremhever han to poeng om Voragine og jøder: 1) Det fantes ingen jøder i Genova, og 2) jøder ble fremstilt i Voragines prekener som Bibelens fariseere og som løgnaktige og bedragerske med kvinnelige og svake egenskaper. Verken Epstein, Kohn eller Renna undersøker om det har vært noen utvikling eller endringer i Voragines syn på jøder.

Claude Lévi-Strauss' selvbiografiske bok, *Tristes Tropiques* starter med flukten fra Frankrike og Europa for å unnsnippe nazistene. Mot slutten reflekterer

---

<sup>2</sup> Sherry L. Reames (1985) argumenterer for at Voragine også kan leses som en som tilrettelegger for et mer positivt syn på jødene siden han utelater St. Ambrosius av Milanos hevngjerrighet overfor jødene som biografen Paulinus vier et kapittel til (*The Western Fathers*, 1954). Reames diskuterer ikke hvordan Voragines øvrige kilder skriver om St. Ambrosius, men hun tillegger tydelig Voragine en aktiv rolle som skaper av forestillinger.



Lévi-Strauss over to måter samfunn søker å fjerne forskjeller på – *antropofagi* og *antropoemi*:

Betrakter man dem utenfra, kunne det være fristende å stille to samfunnstyper opp mot hverandre: de som praktiserer kannibalisme, dvs. de som ser det å absorbere visse individer ladet med farlige krefter som den eneste måte å nøytralisere dem på, versus dem som i likhet med vårt samfunn ikke tar i bruk *antropofagi*, men hva man kunne kalle *antropoemi* (av det greske *emein*, spy), og altså overfor samme problem har valgt den motsatte løsning, nemlig å utstøte disse farlige individene av den sosiale organismen gjennom å holde dem isolert enten i en viss tid eller for bestandig, uten kontakt med menneskeheten, i anstalter opprettet med det mål for øye. (Lévi-Strauss, 1973, s. 335)

Det antropofagiske vil da altså medføre *å spise opp* – en metafor for å gjøre noe til del av seg selv; de andre blir gjort identiske til del av mengdens kropp og mister sitt særpreg. På den andre siden er det antropoemiske, som blir *å kaste opp* eller støte ut forskjellene. I denne teksten vil jeg se nærmere på hva som kjennetegner Voragines antropoemiske fremstillinger av jøder.

### Fire antropoemiske tekster

I *Legenda Aurea* kommer jøden(e) alltid inn i fortellingen som enten a) en gruppe sammen med hedningene, b) en som blir omvendt, eller c) som forgår i helvete eller på annen måte utstøtt. Det første to kategoriene her mener jeg er innenfor den antropofagiske: Det er derimot de fire tilfellene av antropoemiske beskrivelser eller omtaler, som vil granskes nærmere her. Arbeidshypotesen min var at ved å skille disse to typene av beskrivelser av jøder fra hverandre, kan vi muligens kunne spore forskjellige lag med holdninger til jøder i *Legenda Aurea*. De fire antropoemiske beskrivelsene er fortellingene om Peter med lenkene, Jakob den yngre, Halshuggingen av Johannes døperen og Sankt Macarius. I det følgende vil jeg først oppsummere fortellingene slik Voragine presenterer dem. Deretter vil jeg se på bruken av kilder når det kommer til de spesifikke antropoemiske scenene.

## Peter med lenkene

I *Legenda Aurea* er legenden om Peter med lenkene sammensatt av fire fortellinger som tegner et bilde av Peters lenker som et mirakuløst og verdifullt relikvium med en egen kirke i Roma, pavens by. Historien er som følger: Herodes Agrippa setter i gang en forfølgelse av kristne og dreper Jakob, Johannes' bror. Da Herodes så at det gledet jødene, intensiverte han forfølgelsen ved å arrestere apostelen Peter, som igjen blir satt fri av en engel – derav navnet for dagen, *St. Peter med lenkene*. I den tredje fortellingen hører vi først om Eudoxia, keiser Theodoses kristne datter og keiser Valentins hustru, som kjøper lenkene som Sankt Peter hadde vært bundet med, av en jøde for en stor sum. Den neste scenen foregår på Kreta, og involverer jødene som gruppe. Her får vi høre om hvordan Djevelen hevner seg på jødene fordi de overga Peters lenker



Figur 1 Begynnelsen på historien om Peter med lenkene. Hentet fra di Voragine (1586, s. 437)

til de kristne ved å gi seg ut for Moses for jødene på Kreta. Han sier at han kan lede dem over havet til det lovede landet – *ad terram promissionis* – men jødene faller ned fra en klippe og dør.

Ifølge Geith (1993) er Peter med lenkene hovedsakelig basert på de Mailly. Scenen med jødene som faller ut for klippen og dør er ikke hos de Mailly (1947; 2013) og heller ikke i den første utgaven av *Legenda Aurea*, men er en tilføyelse til en senere versjon fra etter 1274 (de Voragine, 1998; de Voragine, 2004). Voragine oppgir at fortellingen skal komme fra Miletus og hans krønike – og at den er gjengitt i Kassiodorus kirkehistorie. Hos de Trente (2001, s. 202) finner vi scenen med at en jøde selger lenkene til Eudoxia *pro grandi munere*, men ingenting om jødene på Kreta som blir lurt av djevelen forkledd som Moses og faller i døden på vei til det lovede landet. Beretningen om jødene på Kreta hos Kassiodorus har ingenting med Peter eller lenker å gjøre. Det er, i den mest opprinnelige versjonen jeg har klart å finne, en myte om hvordan jødene på Kreta ble kristne (Cassiodorus Senator, 1952, XII, 9; Socrates, 1890, s. 174–175). Til forskjell fra Voragines versjon, er det hos Sokrates Scolasticus og Kassiodorus en svindler og ikke djevelen som utgir seg for å være Moses. Voragine-biografen, Epstein, kaller denne scenen for “a strange synthesis of stories about a dragon in Epirus and the devil in the guise of Moses leading the Jews of Crete to drown in the sea” (2016, s. 103). Det er altså Voragine som knytter denne antropeomiske myten til fortellingen «Peter med lenkene» gjennom å si at det var djevelens måte å straffe jødene på etter at en jøde hadde solgt Peters lenker til den kristne Eudoxia.

## Jakob den yngre

Jakob den yngre var Jesu yngre bror. Ifølge Voragine, skulle Jakob og Jesus vært så like at Judas måtte kysse Jesus for at jødene ikke skulle ta feil mann. Samtidig er dette spørsmålet om Jesus hadde søsken et kinkig tema i kristendommen. Dermed forklarer Voragine at jødene omtaler søskenbarn som søsken – og dermed kunne Jakob og Jesus like gjerne ha vært søskenbarn, fordi jødene omtaler søskenbarn som søsken.

Tretti år etter Jesu død er Jakob og andre apostler samlet i Jerusalem. De er på nippet til å omvende ypperstepresten Kaifas idet en mann oppildner folkemassene til å steine apostlene. Fortellingen utspiller seg 30 år etter Jesu død. Jakob blir drept av folkemassen, og i prosessen uttaler han Jesus-ordene:

## DI S. GIACOBO.

La festa di questo santo Apostolo, & martire si celebra con solennità alli 25. di Luglio.



## S O M M A R I O.

Ha uendo predicato Giacobbo figliuolo di Zebedeo per la Giudea, & Samaria, se n'andò nella Spagna, doue acquistò noue discepoli, & con sette se ne ritornò nella Giudea. Fu perseguitato da Hermogene Mago: nella qual persecutione conuertì Fileto, & Hermogene con molti miracoli. Abiatar sacerdote instigò Herode Agrippa e contra di lui, & insieme con Giosia fu decapitato. Fu poi miracolosamente il suo corpo portato in Spagna, & nel regno di Lupa magnificamente sepolto. Il quale fa molti miracoli a diuersi peregrini, che vanno à uisitarlo. Et ancora dimostra molti altri miracoli in diuersi persone devote di questo santo.

Figur 2 Begynnelsen på historien om Jakob den yngre. Hentet fra di Voragine (1586, s. 408).

«Tilgi dem for de vet ikke hva de gjør». Voragine tillegger Josefus å ha skrevet at drapet på Jakob førte til tempelets fall og jødernes spredning.

I Voragines fortelling spiller de romerske keiserne Titus og Vespasian en guddommelig rolle – de blir sågar ført til Jerusalem av frelseren for å erobre Jerusalem fra jødene

Jødernes grunn til å drepe Jesus er i denne fortellingen sjalusi. Jødene drepte Jesus fordi han var flinkere enn dem til å helbrede og utføre mirakler. Albin, et sendebud fra Pilatus til Vespasian, kurerer keiseren ved å vise til at Jesus kunne utføre helbredelser og at jødene drepte Jesus av sjalusi. Vespasian reiser deretter til Jerusalem for å hevne seg på de som hadde drept den som alltid kunne ha kurert ham. I tillegg reiste jødene seg mot Romerriket.

Mot slutten av fortellingen om jødernes drap på Jakob, Jesu bror kommer det en beretning om at jødene forsøkte å gjenerobre Jerusalem. Om morgenen støtte de på duggdekte kors. Det skremte dem. Neste morgen våknet de opp med blodige kors på klærne. Da de kom tilbake den tredje dagen, steg det gass opp fra grunnen, som drepte dem. Et slikt litterært drap er åpenbart antropoemisk. Videre er det vanskelig å skulle tenke seg noe annet enn korstogene som bakgrunn for denne siste fortellingen og umulig å unngå å tenke på holocaust i avslutningen.

I Sokrates Scolasticus' og i Symeon Metaphrastes' beretninger om Jakob fra det 10. århundre omtales verken erobring av Jerusalem eller blodige kors på klærne til jødene (Metaphrastes 1857–66). Hos St. Hieronymus (1890) og Origenes (1980, I, 47) finner vi en fortelling om at det var Jakobs død som forårsaket Jerusalems fall, men heller ikke her er det noen blodige klær. Denne fortellingen mangler også i de to andre helgensamlingene fra Voragine egen tid. Hos de Trente (2001, s. 112) assosieres også jødene med Jakobs død, men det er ingen kors eller gass der. Videre skal både historien om Jakob og om Peter med lenkene være i stor utstrekning basert på de Mailly, men akkurat disse to scenene finnes ikke hos de Mailly (1947; 2013). Begge hendelsene er lagt til i en senere utgave av *Legenda Aurea* som skal ha blitt til etter 1274. Det vil være rimelig å se på denne episoden som en senere tilføyelse gjort i forbindelse med korstogene, men Voragine påstår at scenen er hentet fra Miletus. Barbara Fleith (1997) nevner ingen Miletus som kilde for *Legenda aurea*. Det er bemerkelsesverdig at de to av de tre stedene i *Legenda Aurea* hvor Miletus brukes som belegg for fortellinger er der jøder fjernes fra samfunnet.

### Halshuggingen av Johannes døperen

Halshuggingen av Johannes døperen inneholder også en scene med jøders voldsomme død. Her skriver Voragine om keisersønnen Julian (Apostaten)





Figur 3 Begynnelsen på historien om Halshuggingen av Johannes døperen. Hentet fra di Voragine (1586, s. 523)

som blir munk, men etter hans brors død går Julian inn som arving og forlater også kristendommen. Keiser Julians hat mot kristendommen er så sterkt at han lar gjenoppføre jødernes tempel, men dette blir revet, av først en utrolig

sterk vind, dernest av et jordskjelv. Til slutt tar restene av templet fyr – og *plurimos concremavit* – mange ble brent. På en av de etterfølgende morgenerne våkner så jødene opp med svarte kors på klærne.

Fortellingen om brente jøder er åpenbart antropoemisk. Videre er koblingen mellom ødeleggelsen av tempelet i Jerusalem og påføring av kors (et åpenbart symbol for kristning) et ekko fra fortellingen om Jakob den yngre. Moralene må være noe i retning av at a) Jerusalem er en kristen by og b) det er legitimt og riktig å kristne jøder eller bruke korset i all dets makt mot jødene som forsøker å stå i veien for den nødvendige frelseshistorien.

Keiser Julian Apostaten opptrer også hos de Trente (2001, s. 266), men da utelukkende i forbindelse med et gravmirakel og ikke med noe tempel eller dødsfall. de Mailly (2013, s. 353) forteller den samme historien som de Trente.

Ifølge Glen Warren Bowersock (1978) er det historisk korrekt at Julian (331–363) satte i gang gjenoppbygging av tempelet i Jerusalem som et mottrekk til de tidligere kristne keiserne, og naturfenomenene som angivelig skal ha ført til at gjenoppbyggingen opphørte, er gjengitt hos Julians samtidige historiker Ammianus Marcellinus (1894, s. 316–318), som også forteller om et overnaturlig dødsfall i forbindelse med gjenoppføringen, men det er en prest som faller og dør. Dette er langt mindre dramatisk enn *Legenda Aureas* passasje med jødene som brennes opp og får kors på klærne.

Vi finner denne historien igjen i Salminius Hermias Sozomens *Historia Ecclesiastica*, i Sokrates Scolasticus (1890) og i Kassiodorus (1952) kirkehistorie fra 400-tallet: Keiser Julian ønsker at jødene skal delta i hans hedenske ofringer, men de kan ikke ofre fordi tempelet ikke finnes lenger. Dermed setter Julian i gang med gjenoppbygging. Først kommer det et jordskjelv og deretter en brann. Hos Sokrates Scolasticus er det imidlertid redskapene som brenner opp her, og ikke menneskene, men scenen med død og lemlestelse finnes flere steder både hos Sozomen (1855, 5, XXII) og hos Kassiodorus (1952, 6, XLVIII). Videre skriver Sokrates Scolasticus at «the next night luminous impressions of a cross appeared imprinted on their garments, which at daybreak they in vain attempted to rub or wash out (Socrates, 1890, III, 20). Her føyer Sozomen til at det førte jødene «to confess that Christ is God, and that the rebuilding of the temple was not pleasing to him; others presented themselves in the church, were baptized, and besought Christ, with tears and supplications, to pardon their transgression» (Sozomen, 1855, 5, XXII).

Det burde ikke være noen grunn til å tro at de omtrent samtidige dominikanerne Voragine, de Trente og de Mailly skulle ha forskjellig syn på jøder.

Så hvorfor Voragine tar med en episode som de Trente og de Mailly utelater, forblir et åpent spørsmål. de Mailly har en lengre beskrivelse i hans fortelling om Jakob den yngre om en jødisk dame som koker og spiser sitt eneste barn (de Mailly, 1947, s. 184–185), som er gjengitt hos de Voragine (1998, s. 456–457). Dermed virker det som om de Mailly heller ikke var fremmed for å ta med kraftige historier om jødernes umenneskelighet.

### Sankt Macarius

I fortellingen om St. Macarius finner helgenen en hodeskalle. Macarius spør hvem hodeskallen hadde vært og hvor han er nå. Og får til svar fra den døde at han er en hedning som befinner seg i det dypet av helvete som ligger like langt under jorda som sola er fra jorda. Her har vi altså en likevekt. Men under hedningene befinner jødene seg og nedenfor jødene igjen er de falske kristne, altså enten kjettere eller de som ikke har levd eller trodd på korrekt måte. Her er det altså ikke lenger spesifikke synder som skiller de forskjellige gruppene, men en tydelig spatialisering av syndenes alvor. Macarius, som ifølge legenden var abbed, er knyttet til munkelivet og befinner seg innenfor en sammenheng hvor det er disiplinen og ortodoksien som er viktigst. Det er dermed ikke forunderlig at historien om ham, som skal fremstille den fromme munken, plasserer de frafalne kristne under jødene.

Jødene og hedningene er altså på hvert sitt plan i helvete. Denne fortellingen kan leses som en antropeomisk hendelse siden det handler om å stenge jødene ute. Samtidig er det i middelalderens tenkning en klar forestilling om helvete og himmelen som konkrete steder, slik Jacques Le Goff (1981) har vist, hvor alle mennesker får sin særegne plass i et hierarki av straff eller belønning.

Beretningen om Macarius er en blanding av to fortellinger om to helgener med samme navn. Den ene fortellingen, «*Vita duorum magnorum Macariorum*», handler om Macarius Aegyptius, og den andre fortellingen er fra er hentet fra «*Verbum Seniorum*», handler om livet til Macarius Alxeandrinus, og finnes i *Vitae Patrum* – altså fortellinger om tidlige munker i ørkenen (Fleith, 1997).<sup>3</sup>

<sup>3</sup> I denne artikkelen er versjonene hentet fra *Patrologiae Latina*. Fortellingene er å finne i henholdsvis (*Patrologiae cursus completus*, 1850, s. 267-277) og i «*Liber Tertius*» i (*Patrologiae cursus completus*, 1849, s. 739-814).





Figur 4 Begynnelsen på historien om Macarius.  
Hentet fra di Voragine (1586, s. 100)

Det finnes ingen omtale av jøder og helvete i noen av de to kildene som skal ligge til grunn for fortellingen om Macarius Aegyptius. Både i *Vita duorum magnorum Macariorum* og *Verbum Seniorum* er både djevelen og underverden

tilbakevendende temaer i begge fortellingene. Fortellingen som er gjengitt i *Legenda Aurea* er nok hovedsakelig en omskriving av legenden om Macarius Alexandrinus som finnes i «*Verbum Seniorum*». Likhetene består i at Macarius møter en hodeskalle som snakker, at skallen tilhører en ikke-kristen og at denne skallen forteller at dets sjel er i helvete som ligger like langt under bakken som himmelen er over bakken. Forskjellene består i at i stedet for «jøder» står det «illi in quo homo mandata Dei transgressus est» (*Patrologiae cursus completus*, 1849, s. 798) – altså «de som forbrøt seg mot ham som var sendt av Gud», og i stedet for «falske kristne» er det «de som benekter Guds eksistens». Det er ikke store endringer, men Voragine har altså valgt seg ut en scene hvor han plasserer jødene på et eget sted i helvete.

Hos de Trente (2001, s. 52) finner vi den samme fortellingen som hos Voragine med jøder og falske kristne. I de Mailly (2013) omtales Macarius kun som en biperson. Voragine har altså hentet den fra de Trente. De Trente har altså intervenert idet han likestilte jøder med de som forbrøt seg mot gud. Det er lett å se på denne intervensjonen som et bevisst eller ubevisst grep for å si noe om jødenes skyld. Enten så leste de Trente jøder inn i teksten eller så endret han for å forklare eller tilrettelegge.

## Betraktninger

Det kan se ut til at Voragine med *Legenda Aurea* introduserer noen antisemittiske holdninger av den typen som Lévi-Strauss betegner som antropoemiske, hvor jøder skiller ut i egenskap av gruppe. Jean-Pierre Myette (1993, s. 122) viser at 1476-utgaven, som han studerer, utelater fra fortellingen om Eudoxia at hun kjøpte Peters lenker av en jøde for en stor sum penger. Han spekulerer på hvorfor: Var det fordi det ikke fantes jøder i Frankrike på den tiden, eller var det for å ikke terge myndighetspersoner som hadde gitt jødiske bankierer privilegier? Jeg skriver meg inn i denne tradisjonen: Jeg har pekt på at noe har skjedd – og vi kjenner alle konsekvensene av alle disse små dryppene med nye former for jødehat. Det gjenstår dog noen viktige spørsmål: Hvorfor gjorde Voragine disse endringene? Holder metoden vann?

For å begynne med det siste: På den ene siden har dette blitt til et nokså tradisjonelt filologisk arbeid: Voragine har endret og ordnet. På den andre siden er det spørsmålet om hva disse endringene og ordningene betyr. Metoden i denne andre delen av arbeidet må kunne sies å være spekulativ, og den baserer

seg på at verden lar seg dele i to basale former for håndtering av det som sees som fremmedelementer – inkorporere eller ekskludere; antropofagi eller antropoemi – men denne måten å gå frem på kan kanskje være for enkel for å se på sammensatte og vanskelige temaer. Allikevel viser også Voragine-biografen Steven Epstein (2016) hvordan Voragine også modifierer de Trentes beskrivelse av påskens tilknytning til jødedommen midt i en passasje der alt annet innhold er hentet fra de Trente. Epstein bruker således endringer av nyanser, tilføyelser og utelatelser for å nærme seg Voragines forståelse av jøder.

En viktig antagelse i analysen av *Legenda Aurea*, er at Claude Lévi-Strauss hadde tenkt ganske nøye gjennom hva som skjedde i Europa fra ungdomsårene og frem til han satt i Compagnie des Transports Maritimes laste- og passasjerdamper i 1941 på vei over Atlanterhavet. Oppdelingen i antropofagi og antropoemi er artikulert ut fra hans egne tanker og erfaringer som antropolog med jødisk bakgrunn. Ut over det mulige anakronistiske ved det jeg har skrevet over, så er denne lesningen en måte å ta på alvor (over)levd erfaring. I lesningen over, har jeg vist at Voragine tilføyde antropoemiske beskrivelser mellom den første og den andre utgaven. Jeg har videre vist at de to andre antropoemiske beskrivelsene av jøder, som fantes i den første utgaven, ikke foreligger i Voragines to mest brukte kilder.<sup>4</sup>

Horkheimer og Adorno (2002, s. 140) omtaler antisemittisme som «et sivilisatorisk ritual»; de sier at det ikke finnes noen «autentisk antisemittisme», men en handlingsimpuls. Som jeg diskuterte over, så kom behovet for en avklaring av forholdet til jødene forut for behovet for en klar, tydelig og enhetlig teologi. Det var ikke jødene som hadde gått til Kirken og bedt om en type

<sup>4</sup> Hva så med bruken av Miletus som kilde? Ifølge Voragine skal han ha vært biskop av Laodikea. I Pléiade-utgaven og i den kritiske latin-utgaven er kilden til scenen hos Jakob fra *Breviis temporum expositio* (ms. B.N.F. lat. 4860, f76r). I dette manuskriptet kan jeg ikke se at kors, gass og jøder opptrer. Videre skriver Voragine at Miletus har gjort rede for scenene fra Peter med lenkene og Jakob *in chronica* – uten ytterligere presisjon. Jeg har to hypoteser for tiden: 1) At Voragine hadde en tekst, skrevet av Miletus, som han har bearbeidet, og 2) At Voragine har funnet på det hele og viser til en autoritet fra veldig veldig lenge siden. Agnès Dubreil-Arcin (2011) er derimot ganske mye mer konstant og skriver hva angår bruken av Miletus i legenden om Johannes apostelen at Voragine er ikke etterrettelig med hvor han har hentet hva. Når det gjelder de antropoemiske tilføyelsene i andre utgaven av *Legenda Aurea*, som kom ut etter 1274, skriver Dubreil-Arcin (2011) at Voragines bruk av referanser til tidligere forfattere som Kassiodorus eller Miletus tjente til å understreke sannheten i legendene slik at han slapp å vise til ordensbrødrene. Så hvorfor gjorde Voragine disse endringene? En hypotese som kan følges og som følger hypotese 2) over, er at Voragines endringer mellom de to utgavene av *Legenda Aurea* og mellom egne og andres helgenfortellinger, er forsøk på å skape (en) historie ved å usynliggjøre egne bidrag.

Sannhetskommisjon, men Kirken selv som trengte tydelighet. Denne teologiske jakten på kunnskap med tydelige utenforstående speiler hvordan Horkheimer og Adorno fremstilte opplysningstiden som menneskenes dominans over natur, over menneskets natur og over andre mennesker. Bakkenfor rasjonaliseringen i Kirkens syn på jøder, lå myten om at jødene allerede er noe annet enn andre mennesker, på lignende måte som menneskene er noe annet enn naturen i Opplysningstiden. Allikevel, utlegningen over peker på kontekstuelle faktorer og ikke på noe overlegg fra Voragines side. Hvis vi så ser videre på konteksten, så viser argumentene over at de øvrige dominikanerne som samlet legender nettopp ikke fremstilte jødene antropoemisk.

Når man leser ut fra Horkheimer og Adorno, blir Thomas Rennas konklusjon (2007), som jeg startet dette kapittelet med, om at *Legenda Aurea* «not really» innebar en ny holdning til jøder, for enkel. Implisitt i Voragines samling av helgenfortellinger er også en fortelling om historieskriveren som «trekker på fortiden for å forstå nåtiden og planlegge for fremtiden», skriver Jörn Rüsen (2017, s. 13). Samtidig må vi huske på at historieskriveren også intervensjoner i samtiden/nåtiden. Den spesielle sjangeren helgenfortellinger er knyttet til en liturgisk og syklisk tidsforståelse: Hver enkelt dag er også den samme som den angjeldende dagen året før (Collomb, 2001). Allikevel peker fortellingene mot sannheten i kristendommen og fremtidstanken som er å finne i Jesu tilbakekomst og individuelt i frelse og/eller å gå inn i paradiset (Le Goff, 1981). Individets tid og samfunnets (eller Kirkens) tid får således det samme målet (Le Goff, 1960). Som nevnt med endringene i Det fjerde laterankonsilet, blir disse endringene til en ny politikk overfor kjettere, frafalne og jøder som nå skal håndheves og virkeliggjøres. Antropoemiske fortellinger får antropoemiske konsekvenser.

Som vist og diskutert over, er det mye som tyder på at Voragine hadde en rekke formål med *Legenda Aurea*. Forholdet til jødene og jødedommen kan ha vært sentralt, men det er da viktig å huske på at det er få steder hvor Voragine har støtt ut jødene gjennom teksten. Videre har jeg ikke studert om Voragine kan ha modifisert sine ordensbrødre andre steder. Det kan være nyttig å tenke at jødehat ikke er dikotomisk. Fordommer mot jøder – og jødehat – består av ulike biter som aktualiseres på forskjellig vis til ulike tider avhengig av omgivelsene (Moe, 2012). Jødehat kan tenkes som en skala eller som bestående av mange parametere. Hvis vi så skal ta Lévi-Strauss på alvor, er en slik viktig parameter nettopp tidspunktet for og omstendighetene rundt når den rådende kulturen oppfatter at den skal eller må gjøre noe med jøder i dets midte. De to strategiene, antropofagi og antropoemi, er to kvalitativt ulike

strategier. Dermed skaper nok Voragine *really* grunnlaget for en ny holdning til jødene blant leserne av den dominikanske høymiddelalderpopulariseringen siden han innfører kvalitativt andre fortellinger om jøder.

### Litteraturliste

- Boureau, A. (2004). Introduction (A. Boureau, M. Goulet, P. Collomb, L. Moulinier & S. Mula, Overs.). I D. Donadieu-Rigaut & J. Le Goff (Red.), *La légende dorée*. Gallimard.
- Bowersock, G. W. (1978). *Julian the Apostate*. Harvard University Press.
- Cassiodorus Senator, F. M. A. (1952). *Cassiodori-Epiphanii Historia ecclesiastica tripartita. Historiarum ecclesiasticarum ex Socrate, Sozomene et Theodorito in unum collectarum et nuper de graeco in latinum translatarum libri numero duodecim. Recensuit Waltarius Jacob. Editionem curavit Rudolphus Hanslik* (R. Hanslik & W. Jacob, Red.).
- Cohen, J. (1983). The Jews as the Killers of Christ in the Latin Tradition, from Augustine to the Friars. *Traditio*, 39, 1-27. <https://doi.org/10.1017/S0362152900009557>
- Cohen, J. (1999). *Living letters of the law: ideas of the Jew in medieval Christianity*. University of California Press.
- Collomb, P. (2001). Les éléments liturgiques de la 'Légende dorée', Tradition et innovations. I B. Fleith & F. Morenzoni (Red.), *De la sainteté à l'hagiographie. Genèses et usages de la 'Légende dorée'* (s. 97-112) (Publications romanes et françaises). Droz.
- Dahan, G. & Iancu, D. (2017). *Les Juifs en France médiévale: dix études*. les Éditions du Cerf.
- de Mailly, J. (1947). *Abrégé des Gestes et miracles des saints* (A. Dondaine, Overs.). Editions du Cerf.
- de Mailly, J. (2013). *Abbreviatio in gestis et miraculis sanctorum: supplementum hagiographicum* (G. P. Maggioni, Red. 1. utg.). SISMEL edizioni del Galluzzo.
- de Trente, B. (2001). *Liber epilogorum in gesta sanctorum* (E. Paoli, Red.). SISMEL edizioni del Galluzzo.
- de Voragine, J. (1990a). *La légende dorée* (J.-B.-M. Roze, Overs.; Bd. 1). Flammarion.
- de Voragine, J. (1990b). *La légende dorée* (J.-B.-M. Roze, Overs.; Bd. 2). Flammarion.

- de Voragine, J. (1998). *Legenda aurea* (G. P. Maggioni, Red.). SISMELE, Edizioni del Galluzzo.
- de Voragine, J. (2004). *La légende dorée* (A. Boureau, M. Gouillet & L. Moulinier, Overs.; A. Boureau, Red.). Gallimard.
- de Voragine, J. (2012). *The Golden Legend: Readings on the Saints* (W. G. Ryan, Overs.). Princeton University Press.
- di Voragine, G. (1586). *Leggendario delle vite de santi* (N. Manerbio, Overs.). Fabio & Agostino Zoppini Fratelli.
- Dubreil-Arcin, A. (2011). *Vies de saints, légendes de soi: l'écriture hagiographique dominicaine jusqu'au «Speculum sanctorale» de Bernard Gui (1331)*. Brepols.
- Duffy, E. (2012). Introduction. I *The Golden Legend: Readings on the Saints* (s. xi-xx). Princeton University Press.
- Duggan, A. J. (2008). Conciliar Law 1123–1215. The Legislation of the Four Lateran Councils. I W. Hartmann & K. Pennington (Red.), *The history of medieval canon law in the classical period, 1140-1234: from Gratian to the decretals of Pope Gregory IX* (s. 318-366) (History of medieval canon law). Catholic University of America Press.
- Epstein, S. A. (2016). *The Talents of Jacopo da Varagine: A Genoese Mind in Medieval Europe* (1st edition. utg.). Cornell University Press.
- Fleith, B. (1997). The Patristic sources of the *Legenda aurea*. A Research Report. I I. D. Backus (Red.), *The reception of the church fathers in the West: from the Carolingians to the Maurists* (Bd. 1, s. 231-288). E.J. Brill.
- Fleith, B. (2001). DE ASSUMPTIONE BEATE VIRGINIS MARIE. Quelques réflexiones autour du compilateur Jacques de Voragine. I B. Fleith & F. Morenzoni (Red.), *De la sainteté à l'hagiographie: genèse et usage de la Légende dorée* (s. 41-73). Droz.
- Fredriksen, P. (2010). *Augustine and the Jews: a Christian defense of Jews and Judaism* (1st. utg.). Yale University Press.
- Horkheimer, M. & Adorno, T. W. (2002). *Dialectic of enlightenment: philosophical fragments* (G. Schmid Noerr, Overs.). Stanford University Press.
- Jerome. (1890). Against Jovinianus. I P. Schaff & H. Wace (Red.), *A Select library of Nicene and post-Nicene fathers of the Christian church. Second series* (s. 346-416). The Christian literature company.
- Klepper, D. (2005, 2005). Dominican Order. I R. S. Levy (Red.), *Antisemitism: a historical encyclopedia of prejudice and persecution* (s. 185). ABC-CLIO.
- Kohn, A. E. (2018). *Voragine's Golden Jews: The Place of the Jews in the Legenda*



- Aurea* [Senior thesis, Colombia University].
- Langmuir, G. I. (1990). *History, Religion, and Antisemitism* (1st edition. utg.). University of California Press.
- Le Goff, J. (1960). Au Moyen Âge : temps de l'Église et temps du marchand. *Annales*, 15(3), 417-433. <https://doi.org/10.3406/ahess.1960.421617>
- Le Goff, J. (1981). *La naissance du Purgatoire*. Gallimard.
- Lévi-Strauss, C. (1973). *Tropisk elegi* (A. Alver, Overs.). Gyldendal.
- Maggioni, G. P. (2001). LE MOLTE LEGENDE AUREE. Modificazioni testuali et itinerari narrativi. I B. Fleith & F. Morenzoni (Red.), *De la sainteté à l'hagiographie: genèse et usage de la Légende dorée* (s. 15-40). Droz.
- Marcellinus, A. (1894). *The Roman history of Ammianus Marcellinus, during the reigns of the emperors Constantius, Julian, Jovianus, Valentinian, and Valens* (C. D. Yonge, Overs.). London ; New York : G. Bell.
- Moe, V. (2012). *Antisemitisme i Norge?: den norske befolkningens holdninger til jøder og andre minoriteter*. HL-senteret.
- Myette, J.-P. (1993). L'image du Juif dans la Légende dorée. *Le Moyen Français*, 32, 111-123. <https://doi.org/10.1484/J.LMFR.3.51>
- Origen. (1980). *Contra Celsum* (H. Chadwick, Red.). Cambridge University Press.
- Patrologiae Latina*. (1849). (J.-P. Migne, Red. Bd. 73). Apud Garnier Fratres.
- Patrologiae Latina*. (1850). (J.-P. Migne, Red. Bd. 74). Apud Garnier Fratres.
- Reames, S. L. (1985). *The Legenda aurea: a reexamination of its paradoxical history*. University of Wisconsin Press.
- Renna, T. (2007). The Jews in the Golden Legend. I M. Frassetto (Red.), *Christian attitudes toward the Jews in the Middle Ages a casebook* (s. 137-150). Routledge.
- Rüsen, J. (2017). *Evidence and Meaning: A Theory of Historical Studies* (D. Kerns & K. Digan, Overs.). Berghahn Books.
- Smith, D. J. & Bird, J. L. (2018). The Fourth Lateran Council and the Crusades. I J. Bird & D. Smith (Red.), *The Fourth Lateran Council and the Crusade Movement* (Bd. 7, s. 1-9). Brepols Publishers. <https://doi.org/10.1484/M.OUTREMER-EB.5.115851>
- Socrates. (1890). Church History from A.D. 305-439. I P. Schaff & H. Wace (Red.), *A Select library of Nicene and post-Nicene fathers of the Christian church. Second series* (Bd. II). The Christian literature company; [etc., etc.].
- Sozomen. (1855). *The Ecclesiastical History of Sozomen: Comprising a History of the Church from A.D. 324 to A.D. 440* (E. Walford, Red.). Henry G. Bohn.

TID OG HISTORIE

*The Western Fathers : being the lives of SS. Martin of Tours, Ambrose, Augustine of Hippo, Honoratus of Arles, and Germanus Auxerre.* (1954). (C. Dawson, Red.). New York : Sheed and Ward.





## Et intervall mellom evighet og tid. Mennesket i Giovanni Pico della Mirandolas filosofi

Unn Irene Aasdalen, Nansenskolen Norsk Humanistisk Akademi

Når Giovanni Pico della Mirandola (1463-1494) huskes, er det gjerne for *Oratio*, hans *Tale om menneskets verdighet* fra 1486. Denne teksten forstås som et renessansens manifest, fordi Pico i en fabel lar Gud gi Adam frihet til å velge sin natur. Valget sees som noe radikalt nytt, og heri ligger berømmelsen. Pico presenteres som den filosof som brøt mennesket løs fra underordningen under det guddommelige, og som gjorde friheten til menneskets eneste forutbestemmelse.

Picos *Oratio* ble oversatt til norsk i 2013, og i innledningen følger Tore Frost denne lesningen og skriver at «selv om Pico aldri kalte seg humanist, eksellerer han i dette verk i retorisk kunst, samtidig som han formulerer radikale tanker om menneskets frihet og autonomi» (Pico, 2013, s. 16). Det trekkes videre et bånd tilbake til renessanseforskningens begynnelse, til Jacob Burckhardt som «helt fortjent» hadde utpekt *Oratio* som et av de edleste arvestykkene Renessansen etterlot oss. Å se *Oratio* på denne måten er det alminnelige, og i tråd med synet til solide renessanseforskere som Ernst Cassirer og Paul Oskar Kristeller. Sistnevnte sa for eksempel om Picos *Oratio* at «[m]an is the only creature whose life is determined not by nature but by his own free choice; and thus man no longer occupies a fixed though distinguished place in the hierarchy of being but exists outside this hierarchy as a kind of separate world» (Cassirer, Kristeller & Randall, 1956, s. 219).

Jeg vil i denne artikkelen forsøke å skifte synsvinkel og gjøre en annen fortolkning av *Oratio*. Mitt utgangspunkt er at Pico fortalte sin fabel om Adams valg ikke for å påpeke friheten *per se*. Jeg vil legge frem noen forsøk Pico gjør på å knytte sammen det menneskelige og det guddommelige, og på å binde sammen mennesket som lever i tiden til evigheten og den guddommelige sfære.

Prosjektet dreier seg ikke om frihet, mener jeg: Pico forsøker å gjøre det mulig for menneskesjelen å vende tilbake til Gud – i første omgang ikke via troen, men via filosofien. Jeg vil tillate meg å gjøre denne slentringen gjennom Picos tekster uten å gå inn i en spesifikk diskusjon med tradisjonen om fortolkningen. I stedet vil jeg bruke den begrensede plassen på å komme litt videre i Picos forfatterskap enn hva vanlig er.

Som jeg leser Pico, er ledemotivet hans i hele forfatterskapet å oppstille en filosofisk metode for hvordan menneskesjelen kunne stige opp fra kroppen og til noe høyere. Han gjennomløp motivet i *Oratio* også, men det er andre innslag i teksten som har trukket så godt som alt fokus. I det følgende vil jeg presentere Pico som en usedvanlig tolerant tenker, og også si noe om kontroversene han kom opp i – ikke på grunn av fabelen om friheten, men på grunn av den kontroversielle tenkning som lå til grunn. Underveis vil det hentes frem noen kanskje overraskende trekk, som at Pico lot englene markedsføre filosofi som metode for oppstigning, og at selv de største bibelske autoriteter ble tatt til inntekt for det gagnlige i å studere moralfilosofi og naturfilosofi. Jeg vil trekke linjer til to av Picos egentlige filosofiske verker, til hans *Commento sopra una canzone d'amore* (Kommentar til en sang om kjærlighet) fra 1486 og *Heptaplus* fra 1489. Konklusjonen er at Pico ikke noe sted lyktes i sitt forsett om å lage en filosofiens stige til himmelen.

## Tid og evighet

Som mennesker, i tiden, kan vi erfare at mer og mer i løpet av livet skyves over i erindringen mens horisonten for den tid vi har igjen svinner. Eller, det vil si, det gjør den, hvis vi ikke mener at det finnes en måte for mennesket å si farvel til tiden, og koble seg til det Pico i *Oratio* betegner som «den ubevegelige evighet» (Pico, 1989, s. 48).<sup>1</sup> Selv om Pico døde svært ung, som 31-åring i 1494, etterlot han seg flere ambisiøse verker med utkast til overgangen mellom mennesket på jorda og noe høyere. Picos bånd mellom tid og evighet var særlig viktige i *Conclusiones*, 900 filosofiske teser, og *Commento sopra una canzone d'amore*, begge fra 1486. I sistnevnte fortolket Pico en *canzone* om platonsk

<sup>1</sup> Når jeg siterer fra *Oratio*, bruker jeg Jørgen Juul Nielsens danske oversettelse fra 1989 som referanse. Selv om oversettelsene er mine egne, ligger de ikke langt fra den danske oversettelsen.

kjærlighet skrevet av vennen Girolamo Benivieni (1453-1542), og kommenterte indirekte Platons *Symposium*. Refleksjonen over menneskets andel av evigheten gjorde seg sterkt gjeldende i hans *Heptaplus*. Det var en syvfoldig fortolkning av den skapelsesberetning vi finner i 1. Mosebok, og var det eneste verket Pico gjorde helt ferdig mens han levde.

Ofte presenteres Pico sammen med den samtidige, men noen år eldre florentinske filosofen Marsilio Ficino (1433-1499), som en form for renessanseplatonismens tvilling-stjerner. Tar vi utgangspunkt i året 1486 er det lett å tenke slik. I løpet av dette året produserte Pico flere tekster, og Platons verker ble behandlet som Hellig Skrift. Men Pico klargjorde samtidig i *Commento* at dette verket om platonsk kjærlighetsfilosofi var skrevet i opposisjon til Ficinøs gjendiktning av Platons *Symposium*, det ekstremt innflytelsesrike *De amore*, fra 1469. Uenigheten gikk på hvordan menneskesjelen kunne klatre fra kroppen og verden til himmelen. Plassen tillater ikke å gå i dybden med uenigheten her, men den er i detalj diskutert i min bok om nyplatoniske kjærlighetsteorier i renessansen (Aasdalen, 2013).

Det sies om Giovanni Pico della Mirandola at han var den siste filosof til å forsøke å vite *alt* (Howlett, 2021, s. 2). Det er kanskje ikke riktig, men det sier noe om hans ambisjon. Ingen renessansefilosof var mer belest enn Pico, ingen annen gikk så langt for å forstå fortidens tenkere og reaktualisere dem. Vi får ofte Pico presentert som enestående på grunn av den radikale selvbestemmelse han skulle ha proklamert i *Oratio*, men som jeg forstår ham er nok det mest oppsiktsvekkende ved Pico den store toleransen han viser hele bredden av filosofiske tenkere. Allerede da han som 22-åring skrev sine filosofiske teser (først utgitt som 700 *Conclusiones* i 1485, dernest utvidet til 900 i 1486) hentet Pico inn en særdeles bred vifte av filosofiske synspunkter. Det var som om han mente at det tenkningens stillas han reiste av fortidens filosofi ble sterkere fordi så mange skoler var representert. Liana Saif har i *The Arabic Influences on Early Modern Occult Thought* påpekt at det ikke var tilfeldig at Pico trakk inn ulike filosofiske skoler og religioner: Det var selve hans filosofiske metode (2015, s. 125). Pico gir henne godt belegg for denne påstanden, ettersom han selv skrev følgende i *Oratio*: «Jeg har utdannet meg på en slik måte at jeg uten å ha forpliktet meg på noen enkelts ord har gitt meg i kast med alle filosofiens lærere, gjennomført alle skrifter og lært alle skoler å kjenne» (1989, s. 62).

## Picos gigantomane prosjekt

Picos *Oratio* er delt i to. Innledningen tar utgangspunkt i menneskets verdighet, og hoveddelen presenterer Picos 900 filosofiske teser. 402 av tesene var hentet fra tidligere filosofer, fra tekstene til de latinske teologene, de arabiske filosofene, de greske aristotelikere, de greske nyplatonistene, Hermes Trismegistus, kaldeerne og pytagoreerne, samt de jødiske kabbalistene. De 498 følgende tesene var Picos egne. Disse ønsket han å forsvare mot angrep fra hele verdens lærde ved den konferanse han inviterte til i Roma på nyåret i 1487. Arrangementet ble avlyst fordi 13 av Picos teser ble bedømt som ekstremt kontroversielle: Den komiteen som pave Innocent 8. straks nedsatte for å sensurere Picos tekst, stemplet seks teser som risikable og syv som direkte kjetterske.

Det er verdt å legge merke til at komiteen ikke slo ned på Picos berømte fabel fra innledningen til *Oratio*, der hvor Adam av Gud gis frihet til å velge sin natur. Mens ettertiden har sett denne fabelens historie om frihet som *Oratios* kjerne og som innvarsling av en ny epoke, passerte den pavelige kommisjon fabelen uten kommentarer. Gud hadde i fabelen sagt til Adam at han skulle få frihet til å bestemme sin natur, at det skulle stå i Adams makt «å utarte til lavere former, som var dyriske, eller heve seg til høyere former, som var guddommelige» (Pico, 1989, s. 49). Etersom kommisjonen ikke fant noe kritikkverdige i fabelen, kan vi være rimelig sikre på at de ikke så noe radikalt nytt i den.

Kan Pico likevel selv ha ansett friheten som *Oratios* nøkkelbegrep? Han mente i alle fall ikke at alle valg var like gode. Pico advarte mot å «utarte til lavere former», leve sløvt og vegetativt som en plante, eller leve sanselig og bli et dyr. Pico siterte profeten Muhammed som sa at «den som avviker fra den guddommelige lov blir dyrisk» (1989, s. 50). Pico understreket at om du så et menneske drevet av bukens begjær liksom krype på jorden, var det en plante du så, ikke et menneske. I den andre ende av mulighetenes skala fant Pico det ideelle: «om du ser en filosof i ferd med å bedømme all ting med den rette fornuft skal du vise ham respekt, han er et himmelsk, ikke et jordisk vesen» (1989, s. 50).

Pico tok på ingen måte den pavelige kommisjonens dom til etterretning. Han forsvarte de 13 tesene sine i *Apologia* (1487). Viktigst var det å argumentere for at kirkefaderen Origines (185-253) ikke fortjente den evige fordømmelse oldkirken hadde ilagt ham. Etter *Apologia*, svarte paven med å fordømme alle Picos 900 teser. Deretter rømte Pico til Paris, hvor han på pavelig opp-

fordring ble arrestert. Han kom ut fra fengselet og unnslopp dødsdommen bare ved Lorenzo de Medicis inngripen. De Medici (1449-1492) var ikke bare Firenzes ukronede hersker og en av kunsthistoriens største mesener. Han var også poet og filosof, og forfattet det nyplatoniske verket *Comento de miei sonetti* (Kommentar til egne sonetter). Lorenzo hentet Pico til Firenze, hvor han tilbrakte de siste årene sine.

Picos *Oratio* startet ved menneskenaturen, altså med livet i tiden. Pico skrev at

mennesket er en formidler mellom de skapte vesener, en fortrolig venn med de høyere, en hersker over de lavere vesener, en naturens fortolker i kraft av sine sansers skarphet, sin fornufts utforskning og sin innsikts lys, et intervall mellom den ubevegelige evighet og den flyktige tid (Pico, 1989, s. 48).

Jeg har latt dette siste være min overskrift. Å plassere mennesket som et intervall mellom evighet og tid, antydnet hvilket potensiale Pico fant i det menneskelige. Det betyr at mennesket hørte like mye til i evigheten som i tiden, og det implisertes at det måtte finnes en vei fra livet på jorda til evigheten. Sjelen hørte potensielt til i himmelen, men var fanget i kroppen. I tekstene sine forsøkte Pico å finne oppskriften på hvordan sjelen kunne vende tilbake, ved å reise filosofien som en slags stige fra jord til himmel. Utgangspunktet hans var å se mennesket som et stort under. Pico gjorde det i *Oratio* til sin oppgave å komme nærmere hva det beundringsverdige besto i.

## Menneskenaturen

Den forrang Pico var villig til å innrømme mennesket fremfor dyr, planter og engler, var at menneskesjelen ikke var bundet fra evigheten av til å være hva den alltid ville forbli. I dette nærmet Pico seg den kjetterske Origenes' antropologi. Dette er noe flere av de store Pico-fortolkerne har notert seg. Så vel Eugenio Garin og Ernst Cassirer som Henri de Lubac så en parallellitet mellom den fordømte kirkefaderen Origenes og Pico, og spørsmålet er interessant diskutert i artikkelen «The Origen of Pico's Kabbalah» (2018). Her argumenterte Pasquale Terracciano for at Origenes var særlig viktig for Pico, fordi Origenes var den eneste viktige kristne tenker før Pico som kjente til den jødiske kabbala.

Origenes mente at både Moses og Kristus var opphav til en esoterisk lære.

Moses skulle sammen med steintavlene ha mottatt en muntlig redegjørelse fra Gud om hvordan verden var blitt skapt. Denne var blitt viderelevert muntlig mellom en liten gruppe jødiske skriftlærde fra generasjon til generasjon, inntil man på den iberiske halvøya følte seg tvunget til å nedskrive redegjørelsen, før jødene i 1492 ble fordrevet. Teksten var kjent som Kabbalaen.

Origenes ble fordømt ved kirkemøtet i Alexandria i år 400, fordi han hadde hevdet at Gud ikke hadde en kropp. Dette motsa læren om at Gud hadde en kropp, i hvis bilde mennesket var skapt. Det ble hevdet om Origenes at han hadde en så generøs frelselære at selv Satan ville kunne oppnå frelse. Pico var den første kristne tenker etter Origenes som i dybden interesserte seg for kabbalamystikk. Han lærte seg hebraisk for å studere disse jødiske tekstene.

Premisset i *Oratio* var at mennesket, ved å handle riktig, kunne erobre en høyere sfære. Pico tok for gitt at sjelen var sendt oppe fra. Her henviste han blant annet til Zoroaster og de kaldeiske skrifter og sa som dem at «[s]jelen har vinger. Når de faller av styrter sjelen hodestups ned i kroppen, men når de vokser ut igjen flyr sjelen atter opp til himmelen» (Pico, 1989, s. 52). Hvordan kunne sjelen få vingene tilbake? De forskjellige filosofiske disiplinene kunne på hver sin måte bidra, hevdet Pico i *Oratio*, men hans eksempler var overraskende sterkt knyttet til Bibelen. Han lot Paulus, Job og Moses illustrere poengene.

### Englene anbefaler filosofien

Paulus 2. brev til Korinterne, vers 2–4, forteller om en mann som ble hentet opp til himmelen. Pico anså dette som et «rikt og sikkert vitnesbyrd» på hvordan kjerubene assisterte ved hendelsen, i overensstemmelse med Dionysius Aeropagittens verk om englenes hierarkier (Pico, 1989, s. 52). Dionysius Aeropagitten var i renessansen regnet som en stor nyplatonisk autoritet, og en som knyttet sammen kristendom og nyplatonisme. Man antok at han hadde vært samtidig med Paulus, mens det i realiteten dreide seg om en pseudo-Dionysius, en samling tekster fra rundt 500 e.Kr. Pico argumenterte med utgangspunkt i Paulus for at englene ville kreve at sjelen først renses, siden at den ble opplyst og dernest fullkommengjort:

Altså bør vi også etterligne det kjerubiske liv her på jorda og demme opp for lidenskapene ved moralfilosofien, ved å fordrive mørket fra vår fornuft ved dialektikken og slik rense sjelen for uvitenhetens og

lastenes smuss, slik at lidenskapene ikke raser blindt eller fornuften av vanvare bringes ut av likevekt. Derneft må vi fylle vår velordnede og rensede sjel med naturfilosofiens lys for til sist å fullkommengjøre den ved kunnskapen om de guddommelige ting (Pico, 1989, s. 52).

Englene ble i *Oratio* brukt til å påby menneskene å lese filosofi. Hvorfor? For at sjelen skulle kunne stige opp, fra tiden til evigheten. Det er noe originalt i å anvende Bibelen som autoritet for å understreke filosofiens viktighet.

Den neste autoriteten var Job. Jobs bok i Det Gamle Testamente er en samtale i poetisk form, om gudstro som blir testet og hvorfor den rettferdige må lide. Satan ville forsøke å friste Job for å finne ut om han er from og troende bare fordi han var rik. Job mistet hva han eide, sine barn og sin helse, men han ville fremdeles ikke forbanne Gud. Pico trakk på Jobs bok kapittel 25, vers 2, da han retorisk spurte hva den rettsindige Job ville si at Gud ønsker for menneskene? Svaret Pico ga, er «fred». Nødvendigheten av fred var basert i menneskenaturens dobbelthet: Sjelens ene del hever oss til himmelske regioner, den annen støter oss ned i underverdenen. Vi drives gjennom strid og kjærlighet, krig og fred, men målet er «fred i det høye» (Pico, 1989, s. 53).

Kunne mennesket, ad filosofiens vei, nå til sann hvile og uforstyrret fred? Picos svar var tross alt selv i *Oratio* nei, den veien gikk bare via den hellige teologien (1989, s. 54). Det avgjørende er, hva mente han med det? Picos kronvitne var Moses. Pico skrev: «La oss også påkalle Moses selv som vitne, han som er så nær ved den hellige og uutsigelige innsikt» (1989, s. 55). Moses hadde reddet israelittene fra deres slaveri i Egypt og mottatt steintavlene med de ti bud fra Gud. Mosebøkene innleder Bibelen og Moses sto i rekken av «antikke teologer», før-kristne tenkere som i renessansen ble ansett for å ha vært inspirert direkte fra Gud. Moses overbrakte egypternes hellige mysterier til israelittene, og gjennom Genesis til de kristne. Moses ble av Pico som de andre bibelske vitnene tatt til inntekt for at sjelen vil renses av moralfilosofi og beroliges av dialektikk, men derutover befalte Moses menneskene å innvies i mysteriene. Filosofien kunne likevel bare reise en stige til et visst nivå av sjelelig oppstigning. Det endelige steget som gjensto, var å betrakte de guddommelige tingene ved teologiens lys. Begrepet for dette er *epopteia*.

Når bibelske autoriteter hadde fått fremheve filosofiens viktighet, skulle man kanskje tro at teologiens lys som Pico snakker om ble knyttet til Bibelen? Her er det avgjørende for forståelsen at Pico i *Oratio* valgte en annen vei: I et crescendo var det Platons dialoger som ble fremhevet som teologi. Pico spurte retorisk, «må ikke enhver ønske i den grad å bli inspirert av sokratiske raseri,

som det lovprises i *Faidros*, at han med sine vingers og føtters årer må flykte fra denne verden og verdens ondskap, for å sette kursen mot det himmelske Jerusalem?» (1989, s. 56).

Pico lot Moses og Platon forenes. De var begge filosofer, de var begge teologer. Han hevdet at nettopp de to lærte oss hver på sin måte å «skue den opprinnelige skjønnhet og som dens bevingede elskere bli alle tings apollinske seere [...] inntil vi ikke lengre er oss selv, men Han som skapte oss» (Pico, 1989, s. 56). Alle de elegant formulerte tankenes veier førte i *Oratio* via filosofien til den hellige teologien, vel og merke på en slik måte at teologien ikke består av hva vi tenker på som teologi, men også Platons verker. Hva ledet den første delen av talen til? At Pico erklærte at alt han hadde redegjort for «ikke bare oppmuntrer ham, men tvinger ham til å studere filosofi» (1989, s. 58). Han oppga at hans tids ulykke var at filosofien var gjenstand for forakt.

Her er vi ferdig med innledningen til *Oratio*, den eneste delen som har blitt gitt stor oppmerksomhet i ettertiden. Det er et viktig poeng at den første delen av talen diskuterte menneskets verdighet som et forspill til Picos egentlige ærend, presentasjonen av filosofien. I *Oratio* er de mest verdige blant menneskene helt klart filosofene. Denne verdigheten var igjen knyttet til at filosofien kunne lede mennesket tilbake til Gud. *Oratio* gikk ikke i dybden med hvordan filosofien egentlig kunne tjene sjelen som stige til himmelen. Det lot Pico forstå at han ville forklare annetsteds, og i det følgende vil jeg si noe om disse tekst-avsnittene, i tekster resepsjonshistorien sjelden har gått i dybden på.

## Filosofisk himmelstorming

Det sterkeste forsøket på å forbinde tid og evighet og fremheve menneskets posisjon som et intervall mellom tiden og evigheten, ble gjort i Picos *Commento*. Pico oppstilte en filosofisk stige med seks trinn som menneskesjelen kunne klatre. Teksten var skrevet i dialog med Marsilio Ficinos gjendiktning av Platons symposium, *De amore*, om kjærligheten. Pico antok, som Diotima hos Platon, at sjelens oppstigning startet i erfaring av fysisk skjønnhet og klatret via forståelse for skjønnhetens begrep. Det var slik Diotima forklarte bevegelsen mellom tid og evighet for Sokrates i den sjette talen i Platons *Symposium*. Ordvalget til Pico var hentet fra nyplatonisten Plotin (205-270), så Picos stige ledet oppad til hva som i dagligspråk kan kalles himmelen, men som i Plotins *Enneader* nevntes som hypotaser, de høyeste nivåene av væren.



Pico forklarte at menneskesjelen var tredelt og på veien oppover til det evige, for hvert nivå, ville den etterlate en del: Den delen av sjelen som ikke hørte til i det høyere. På denne måten kunne sjelen ikke komme høyere enn tredje trinn mens den var knyttet til kroppen. Materien hørte til på de laveste trinnene i det nyplatoniske værenshierarkiet. Først etter døden ville sjelen kunne bli befridd for kroppens materialitet og eventuelt stige opp. Dette forsøkte Pico å oppstille muligheten for, og hans forsøk knyttet an til tradisjonen etter Platon, Plotin og Ficino. Noe av det mest interessante ved måten Pico i *Commento* oppstilte værenshierarkiene på, var at hans egen forklaring av begrepene gjorde den etterstrebede oppstigningen umulig. Hva mener jeg med det? Hvis man oppstiller lagene i det nyplatoniske værenshierarkiet slik Pico gjorde i *Commento*, var det ikke bare materialitet som ikke finnes i de øverste lagene, i den regionen vi ville kunne kalle himmelen. Det samme ville gjelde for tid, individualitet og bevegelse. Pico konkluderte faktisk bok to i *Commento* med å si at menneskesjelen ikke kan oppnå å vende tilbake til det aller høyeste nivået, til Gud, fordi de skapes på et lavere værensnivå (Pico, 2001, s. 100–102).<sup>2</sup> Halvdelen av stigen hørte til i menneskelivet og tiden, den andre halvdelen til den abstrakte del av stigen, knyttet til evigheten.

Hvis det skulle gi mening å si at sjelen på femte trinn av stigen skulle smelte sammen med verdensånden, kunne sjelen ikke beholde individuelle trekk som erindringer og personlige egenskaper. Slik Pico selv stilte opp hierarkiet var det umulig. Like umulig ville det være at noe individuelt kunne få adgang til det sjette nivået av fullstendig enhet og ubevegelig evighet. Likevel, når Pico i *Oratio* beskrev filosofiens verdighet, antydte han flere ganger at det på toppen av den filosofiske stigen fantes en mulighet for sjelen til å hvile hos Gud. Pico skrev om sjelen at den kunne «bli en ånd sammen med Gud, overgå alle øvrige skapninger i det ensomme mørke hos Faderen der over alle ting» (1989, s. 50). Den verdigheten Pico var villig til å innrømme filosofien i *Oratio*, ble nettopp basert på at filosofien ga mennesket mulighet til å nærme seg det høyere. Da Pico utforsket saken videre i de filosofiske verkene sine, ga han seg selv egentlig en fortvilt oppgave, dømt til å ende i havari.

---

<sup>2</sup> Når jeg siterer fra *Commento*, bruker jeg Thorsten Bürklins tysk-italienske utgave fra 2001 som referanse. Oversettelsene er mine egne, fra den italienske teksten.

## Det ender galt

Hva var det som havarerte? Filosofien i den fortolkningen Pico presenterte lot seg ikke bruke til det Pico fra starten av lovet. Pico kunne ikke troverdig argumentere for at individuelle menneskesjeler hadde de egenskapene som gjorde dem til mulige innvånere av høyere sfærer. Kan det være at grunnen til at Pico aldri skrev ferdig *Commento* ligger nettopp i dette? Det er i kommentaren til strofene 6–8 av Benivienis *canzone* at havariet kommer til syne (Pico, 2001, s. 208–232). Her ga Pico i løpet av noen få sider tre ulike beskrivelser av hvor høyt filosofien kunne hjelpe sjelen å klatre. Først sa han at sjelen på det sjette trinnet av stigen ville komme til den «intelligible skjønnhet», til intellektets hypostase, og måtte være fornøyd med å «hvile der, nær den første fader». Pico understreket i denne passasjen at sjelen ikke ville få lov til å klatre høyere, men plutselig innførte Pico et ad hoc *syvende* trinn på stigen. Med ett var det altså en Gud der, som den platonske stigen seks trinn ikke strakte opp til. Litt senere sa Pico likevel, som om intet var skjedd, at den platonske stigen kunne lede sjelen hele veien tilbake til *primo bene*, «det første gode», forstått som Gud (2001, s. 222).

Til sist i *Commento* er det som om Pico ble tvunget til å erkjenne at han ikke ad filosofiens vei ville kunne lede menneskesjelen helt tilbake til evigheten. Her skrev Pico at det fantes en *annen* form for kjærlighet enn den platonske, og at bare denne kunne føre menneskesjelen helt tilbake til Gud: «Dette er den kjærlighet hvor Gud elskes som seg selv og ikke som skaperen av ideell skjønnhet. Men denne kjærligheten har ingenting å gjøre med den kjærlighet jeg nå diskuterer» (2001, s. 222). Det var troen og kjærlighetens vei Pico henvisste til. Nederlaget var dermed erkjent. Pico hadde diskutert den filosofiske kjærlighet og stige, og var kommet til at stigen ble for kort. Slik Pico hadde stilt opp det platonske værenshierarkiet og fortolket Diotimas stige, var det umulig for sjelen å klatre noen filosofiens stige tilbake helt til Gud.

Hvilke løsninger hadde Pico kunnet se omkring seg? Han kunne gått inn for den Marsilio Ficino hadde fremlagt i *De amore*. Den innebar å oppstille noen ganske lignende tanker om et nyplatonsk inspirert værenshierarki, men la det være antydnet hvordan menneskesjelen nærmere bestemt skulle kunne stige opp. Pico reagerte mot Ficanos løsninger, fordi han bedømte dem som dårlig tenkning, fordi de ikke gikk i detalj om sammenhengen i den filosofiske oppstigningen. Flere ganger i *Commento* kritiserte Pico Ficino for feiltagelser (2001, s. 70 og 72). Dessuten anså han Ficanos løsning som gudsbespottende,

siden Ficinos dialog om kjærlighet var så sterkt preget av homoerotisme (Pico, 2001, s. 220). Ficino hadde i sin gjendiktning av *Symposium* vektlagt at menn skulle søke å klatre opp kjærlighetens stige, sammen, og nyte hverandres skjønnhet.<sup>3</sup>

Etter å ha mislyktes i *Commento* med å utvikle en filosofiens vei helt til himmels, tok Picos tenkning en dreining. I *Heptaplus* gjorde Pico et nytt forsøk på å finne en filosofisk vei til frelse. Denne gangen koblet han læren om oppstigning eksplisitt til den jødiske Kabbala og skapelsesberetningen i Mosebøkene, og la mindre vekt på gresk filosofi. Pico lot verket kretse om tallet syv, i imitasjon av skapelsesukas syv dager (seks dager skapelse, pluss en dag av hvile). De tre første bøkene handlet om det kabbalistiske kosmos' tre deler, og i den fjerde boka ble mennesket behandlet som en fjerde verden. Grunnleggende for *Heptaplus* var en korrespondanseteori som var utbredt i renessansen og underbygget i Kabbalaen. Kosmos bestod av tre deler, den elementære, den himmelske og den intelligible verden. Det som fantes i de tre høyere verdener fantes også i den fjerde, men da i en lavere grad av perfektjon. Dermed kunne enhver av de tre verdenene utsi noe sant om de andre.

Mennesket var et mikrokosmos og å betrakte som en fjerde verden. Mennesket inneholdt i realiteten alt som de høyere verdener inneholdt. Kabbalisterne forestilte seg at Gud ikke bare åpenbarte seg i Bibelen, men gjennom ti *sefirot*, små tegn som skulle fortolkes og som kunne lede mennesket til dypere forståelse. Gud hadde frembragt verden gjennom disse *sefirot*, muntlige beskjeder eller tall. Kabbalaen baserte seg på at det hebraiske alfabetets konsonanter og urtallene 1–10 kunne skjule dype hemmeligheter om den guddommelige verden. Allerede i *Oratio* hadde Pico vektlagt Kabbalaen, og hans 900 teser var blitt 900 nettopp på grunn av kabbalistisk tallteori. I *Heptaplus* var det Kristus som inntok posisjonen som menneskesjelens frelser. Kristus hadde ikke hatt noen plass i *Oratio*, på samme måte som han enn ikke var nevnt i Ficinos *De amore*. Ved å innføre Kristus og knytte kristen frelse til den jødiske Kabbalaen, må Pico sies å ha vært åpen på at han ikke i utgangspunktet fikk den filosofiske ligningen til å gå opp. Tanken hans om at filosofien kunne føre sjelen helt til Gud var blitt oppgitt.

Skrekkbildet var i alle Picos verker en menneskesjel som ikke forsøkte å

---

<sup>3</sup> Uenighetene mellom Pico og Ficino har jeg analysert i andre artikler. Den ulike tilnærmingen til vennskap behandles i Aasdalen, 2008. Deres ulike tolkninger av filosofisk oppstigning drøftes i Aasdalen, 2011.

stige opp til frelse. Pico var tolerant når det gjaldt å tillegge forskjellige religioner sannhetsverdi, men han var ikke relativist når det gjaldt hvordan menneskene lever. Det var ikke like bra å leve et liv hvor intellektet fikk sløve hen. Det var altså ikke friheten *per se* han lovpriste. Pico var fra starten av intellektualistisk nesten i samme grad som de fryktede padovanske averroistene. Hans posisjon var egentlig ikke så ulik deres. Averroistene ble ansett som farlige. De var blitt fordømt i senmiddelalderen fordi de ikke ville tillegge menneskesjelen individuell udødelighet. Den eneste udødelighet de var villige til å innrømme var en form for overlevelse av den høyeste del av sjelen. Denne så de som en slags flamme – felles for alle mennesker, og uten personegenskaper. Innenfor Picos filosofiske univers var dette den logiske konklusjonen å trekke, men han unnlot å trekke den – og lot heller forsøkene på å bygge en filosofiens bro mellom tid og evighet ende i intet. Om mennesket var et intervall mellom tid og evighet, klarte Picos filosofi ikke å forklare broen.

## Konklusjon

Picos tale blir ofte hevdet å innsette mennesket i Guds sted som universets skaper, men hans dagsorden i *Oratio* fremhevet filosofiens verdighet snarere enn menneskets. Pico påpekte at mennesket måtte bruke den frie vilje Gud hadde gitt det, til å ta riktige valg. I *Oratio* betød dette å velge et liv med filosofi. Den unge Pico ga seg filosofien i vold og leste antikke og middelalderske verker for å samle alt som overhodet var skrevet av filosofisk betydning. Han ønsket å vise en vei til intellektets «himmel», til evigheten via filosofien. Utkastene strandet, alle sammen, og som jeg ser det, er det Picos systematikk og sterke evne til resonnement som forhindret ham i å gjøre som den eldre kollegaen, Marsilio Ficino. Mens Ficino mer løselig antok at Gud nok skulle finne en vei for menneskesjelen opp gjennom værenshierarkiene, lette Pico etter konsise filosofiske forklaringer og løsninger. Det ironiske er at Pico gjorde et så stort arbeid for å få filosofien til å oppstille en vei til sjelens frelse, bare for å komme til at ingen filosofi kunne bryte barrieren mellom tid og evighet. Pico forsøkte å forsvare filosofiens verdighet ved å vise hvordan filosofene kunne lede menneskesjelen til himmelen, men endte med å gi opp. Ikke bare i teksts form, men bokstavelig, i livet.

Pico kom fra en rik og mektig adelsfamilie. I sine velmaktsdager hadde han hatt 17 sekretærer og assistenter, han lærte seg en lang rekke språk og til-

egnet seg den eldre tids tenkning i en inntil da usett bredde. Han endte med å gi fra seg rikdommen og til slutt sine siste, fattige eiendeler. Han trakk seg helt tilbake, til kristen fromhet og tro. Om mennesket var et intervall mellom tid og evighet, var hans konklusjon likevel at det bare var troens vei som kunne bringe sjelen tilbake til evigheten. Ingenting illustrerer vel bedre filosofiens nederlag enn at Pico på dødsleiet i november 1494 lot seg kle i en domenikanermunks kjortel, før han trakk sitt siste sukk i San Marco-klosteret i Firenze, med Girolamo Savonarola (1452-1498) ved sin side. Dette var den Savonarola som de neste årene skulle styre Firenze som en teokratisk republikk, og legge øde alt Platonrenessansen og kretsen omkring Ficino og Lorenzo hadde holdt hellig.

### Litteraturliste

- Cassirer, E., Kristeller, P. O. & Randall, J. H. (1956). *The Renaissance Philosophy of Man*. University of Chicago Press.
- Ficino, M. (1994) *Über die Liebe oder Platons Gastmahl*. Lateinisch-Deutsch. Oversatt av Paul Richard Blum. Felix Meiner.
- Howlett, S. (2021). *Re-evaluating Pico*. Springer.
- Pico della Mirandola, G. (1942). *De hominis dignitate, Heptaplus, De ente et uno e scritti vari*. Vallecchi.
- Pico della Mirandola, G. (1989). *Om menneskets værdighed*. Oversatt av Jørgen Juul Nielsen. Museum Tusulanums Forlag.
- Pico della Mirandola, G. (1996). *Heptaplus*. Arktos.
- Pico della Mirandola, G. (1998). *Syncretism in the West: Pico's 900 Theses*. Medieval Texts and Studies, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies at Arizona State University.
- Pico della Mirandola, G. (2001). *Kommentar zu einem Lied der Liebe*. Italienisch-Deutsch. Oversatt av Thorsten Bürklin. Felix Meiner.
- Pico della Mirandola, G. (2013). *Lovprisning av menneskets verdighet, Om det værende og det ene*. Oversatt av og med innledning, forord og etterord av T. Frost. Vidarforlaget.
- Saif, L. (2015). *The Arabic Influences on Early Modern Occult Thought*. Springer.
- Terracciano, P. (2018). The Origin of Pico's Kabbalah: Esoteric Wisdom and the Dignity of Man. *Journal of the history of ideas*, 79(3), 343–361.
- Aasdalen, U. I. (2008). A Question of Friendship. I C. Guest (Red.), *Rhetoric*

- and the Art of Design* (s. 336–350). Novus.
- Aasdalen, U. I. (2011). The First Pico-Ficino Controversy. I S. Clucas, P.J. Forshaw & V. Rees (Red.), *Laus Platonici Philosophi: Marsilio Ficino and His Influence* (s. 67–89). Brill.
- Aasdalen, U. I. (2013). *Den gjenfødte Eros*. Scandinavian Academic Press.



## Skapt eller skapende? Om kontekster og kanon i resepsjonen av renessanseverket *Euvres de Louise Labé Lionnoize* (1555)

Amanda Aaserød, Universitetet i Oslo

Høsten 2021 utkom en nett, skinninnbundet bok med det franske Pléiadebibliotekets umiskjennelige gullstriper på ryggen: Louise Labés *Œuvres complètes*, eller *Samlede verker*. Det var en begivenhet i den franske litteraturverdenen, for i denne svært prestisjefylte klassikerserien hadde kun 16 kvinner av i alt 163 forfattere blitt utgitt siden serien ble opprettet tidlig på 1930-tallet (Bibliothèque de la Pléiade, u. å.). Til å være et 1500-tallsverk fikk utgivelsen stor oppmerksomhet i franske medier, og ble berømmet for endelig å innlemme den franske renessansens mest kjente kvinnelige poet i serien med redaktør Mireille Huchons klargjørende forord og lærde fotnoter. Likevel var det noen stemmer som trakk fram paradokset som heftet ved denne Pléiade-utgaven: at den samme forskeren som i boka *Louise Labé, une créature de papier* (2006) og oppfølgeren *Le Labérynthe* (2019) hadde gått langt i å betvile hennes eksistens som forfatter, nå var ansvarlig for den utgivelsen som en gang for alle skulle befestet Labés verk i den franske litterære kanon (Weill, 2021; Bernard, 2022).

Bare noen måneder etterpå, i april 2022, utkom Louise Labés eneste verk på nytt med fotnoter og et fyldig forord i serien GF Flammarion, denne gangen med forskerne Michèle Clément og Michel Jourde som redaktører. Med det fikk franske lesere nå tilgang til to konkurrerende kommentarutgaver av Labés verk, en utgave som stiller seg tvilende til at den historiske kvinnen Louise Labé er forfatteren av verket (Pléiade-utgaven), og en annen som regner det som sannsynlig at hun var det, til tross for forfatterbiografiens mange lakuner (GF Flammarion). Til grunn for denne uvanlige utgivelsessituasjonen ligger to avvikende framstillinger av hvordan forfatterskap ble til i 1500-tallets Frank-

rike, og av forutsetningene kvinner hadde for å bli publisert på den tiden. Disse framstillingene forholder seg på ulike måter til de historiske sammenhengene, eller kontekstene, *Euvres de Louïze Labé Lionnoize*<sup>1</sup> kan ha inngått i, slik som Lyons byhistorie, kvinners litterære virksomhet eller forekomsten av falske kvinne-verk. De skiller seg samtidig fra hverandre i måten de omtaler hvordan de selv setter *Euvres* inn i en historisk sammenheng, med andre ord hvordan de kontekstualiserer det, som påvirker hvor sannsynlig det framstår at en replagerkone fra Lyon kan ha stått bak et så nyskapende verk.

Jeg vil i denne artikkelen se nærmere på hvordan ulike kontekstualiseringer av Labés verk har virket inn på forståelsen av forfatterrollen hennes, samt hvilke konsekvenser måten forskningen framstiller de historiske sammenhengene *Euvres* inngår i, har hatt for verkets plass i kanon. Etter selv å ha satt Labés verk inn i en historisk ramme og redegjort for noen av kunnskapshullene den som studerer verket, må forholde seg til, diskuterer jeg kontekstualiseringenes fordeler og ulemper i lys av Huchons *Louise Labé, une créature de papier*. Jeg undersøker til slutt hvordan kommentarutgavene har valgt å sette *Euvres* inn i en historisk sammenheng, og spør hvordan vi som fortolkere kan forholde oss til den usikkerheten som hefter ved historiske verk.

### LLL: Louïze Labé Lionnoize

Det er et enestående verk trykkeren Jean de Tournes gir ut sensommeren 1555. Av omfang er det beskjedent: Det dreier seg om en liten, 173 siders bok i octavo-format bestående av en innledningsepistel tilegnet den anonyme M. C. D. B. L., et allegorisk prosastykke om Amor og Galskapen, tre elegier og tjufire sonetter. Etter Louise Labés egne tekster følger en seksjon med tjufire hyllingsdikt til ære for forfatteren, noen signert med deviser, andre anonyme, og et kongelig privilegium, det vil si den «eksklusive tillatelsen til å trykke [verket] etter at det har vært gjennom sensuren»<sup>2</sup> (Rigolot, 2004, s. 35). Om boka

<sup>1</sup> Det finnes en rekke ulike skrivemåter av navnet Louise Labé, noe som skyldes at en fast rettskrivning ikke var etablert på den tiden da hun levde. Jeg vil gjennomgående referere til *Euvres de Louïze Labé Lionnoize*, som er verkets originaltittel. Slik det vil komme fram senere, er skrivemåten òg et viktig poeng i Mireille Huchons argumentasjon.

<sup>2</sup> «L'autorisation exclusive d'imprimer les *Ceuvres* de Louise Labé après examen de la censure.» Med mindre noe annet er oppgitt, er alle oversettelsene i denne artikkelen mine.



fysisk ikke gjør så mye av seg, er det ikke desto mindre det første verket av en levende, ikke-aristokratisk kvinne som noen gang er blitt trykt i Lyon (Clément, 2008, s. 22). Innholdet er vel så nyskapende: Det er et verk som djervt setter ord på kvinners ønske om å kunne uttrykke seg og elske fritt i en tid da ærbare kvinner er forventet å underkaste seg og å tie, og som, på en måte som er særegen for Labé, formidler den *gleden* både kjærligheten og skrivningen bringer med seg.

Denne dristigheten kommer også til syne i verkets tittel og paratekst: Enda så nøytralt *Euvres de Louïze Labé Lionnoize*, «Verk av Louise Labé fra Lyon», kan virke, mangler det tittelen «Dame» eller «Madame» foran forfatternavnet, som alle tidligere kvinneverk i Frankrike hadde innlemmet, og tar i bruk den på dette tidspunktet uvanlige betegnelsen *Euvres*, som hittil hadde vært forbeholdt avdøde forfatteres og tidens største mannlige poeters verk (Clément, 2010, s. 89–92). Dessuten står forespørselen om det kongelige privilegiet som avslutter verket, i forfatterens eget navn, ikke trykkerens, som er en sjeldenhet og tyder ikke bare på en usedvanlig selvstendighet fra forfatterens side, men òg på gode nok økonomiske forutsetninger til å kunne bekoste et slikt privilegium (Bergström, 2020, s. 12). Privilegiet er samtidig et av de viktigste argumentene for at Labés forfatterskap er reelt, for det er ikke blitt funnet noen falske privilegier – som ville vært å misbruke kongens tillatelse – fra 1500-tallet (Clément, 2010, s. 88).

Alt dette er indisier som gir inntrykk av en særegen og ambisiøs kvinnelig forfatter, men vil man vite mer om henne, kommer de historiske kildene sørgelig til kort. Det som er kjent om livet hennes, kan oppsummeres i et par setninger: Louise Labé (152? – 1566) var datter av repslageren Pierre Charly, også kalt Labbé, og Étiennette Roybet, men mistet tidlig moren; hun var del av en stor barneflokk og drev med musikk i ung alder, inntil hun giftet seg med repslageren Ennemond Perrin. Testamentet hennes og ulike offisielle dokumenter tyder ellers på at hun ganske tidlig ble enke og dermed kunne disponere fritt over egen formue, og dessuten var i nær kontakt med et miljø av italienske bankierer (Lazard, 2004, s. 29–31, 218–220).

Store deler av den historiske personen Labés liv ligger altså i mørke, men man vet like fullt mer om hennes liv enn om de fleste andre kvinnelige forfatterne fra samme tid, slik som lyrikeren Pernette Du Guillet og prosaisten Hélienne de Crenne. Utfordringen består i at alle de essensielle opplysningene som kunne gitt oss innsikt i hvordan forfatterskapet ble til, er blitt borte i årenes løp, og at de beskrivelsene som gis av henne, ikke kan tolkes entydig, som

med hyllingsdiktenes skildringer. Særlig er det tre grunnleggende problemer den som studerer Labé, må forholde seg til, og som det har vært naturlig for renessanseforskerne å forsøke å sirkle inn gjennom ulike kontekstualiseringer, i et forsøk på å forstå hvordan verket hennes oppsto.

For det første er det ukjent hvordan Louise Labé tok til seg den kunnskapen som verket hennes vitner om. Én sak er sonettene og elegiene hennes, som må ha krevd en dyp innsikt i samtidens poetiske konvensjoner, men især er det det allegoriske prosastykket om konflikten mellom Galskapen og Amor som har fått forskerne til å undre seg over dette, for den komplekse teksten myldrer av referanser til eldre litteratur. Denne teksten er da også en av de viktigste grunnene til at Mireille Huchon stiller spørsmål ved Labés forfatterskap (Labé, 2022, s. 459). Det er dokumentert at Labés far ikke kunne skrive, og noen andre opplysninger om utdannelsen hennes er heller ikke å oppdrive (Lazard, 2004, s. 33, 43). Så da må man undre seg: Om brødrene hennes hadde timer med en huslærer, kan det hende at hun fikk delta der? Eller ble hun tidlig satt i et kloster og lærte å lese på den måten? Kan det tenkes at hun vanket i miljøene rundt trykkeriene i Lyon og fikk sin humanistiske lærdom ved å lytte til det som ble lest og diskutert?

For det andre finnes det ingen kilder som etablerer en direkte kobling mellom Labé og verket med hennes navn, kilder som forteller om arbeidet med boka eller om hvordan hun kom i kontakt med det miljøet som var involvert i utgivelsen. Man har heller ikke klart å oppdrive noen dokumenter som kan vise at hun skrev noe før *Euvres*.<sup>3</sup> Alt dette er en stor utfordring for Labé-forskningen og nettopp det som åpner for spørsmål om hun i det hele tatt har skrevet verket sitt. Sist, men ikke minst er det mye som tyder på at Labé strevde med et dårlig rykte alt i sin levetid. Tilnavnet hennes, «la belle cordière» (den vakre repslagerkona), er blitt assosiert med en lettferdig kvinne, men det er usikkert om det bygger på en legende som allerede fantes i Lyon da hun utga *Euvres*, om det skyldes det normbrytende i det at hun som kvinne utga et verk om kjærlighet, eller at hun bare levde usedvanlig fritt for sin tid (Lazard, 2004, s. 206–2013). Også dette er et sentralt punkt i Huchons tese, men det trenger ikke å motbevises at Labé faktisk skrev.

---

<sup>3</sup> Se oversikten over de historiske dokumentene om Labé som er tilgjengelige på nettsiden *Que sait-on des Euvres de Louise Labé Lionnoize?*, <https://ell11555data.huma-num.fr> (ved Michel Jourde og Michèle Clément).

## Nye lesninger, nye kontekster

En forfatter vi verken vet hvordan begynte å skrive, hvordan var involvert i utgivelsen av verket sitt eller hvorfor aldri utga noe mer: Hullene er åpenbare i Louise Labés forfatterbiografi. Samtidig har livsløpet hennes øvd en egen fascinasjon på generasjoner av lesere, som trekkes mot denne kvinnen av håndverkerslekt som mot alle odds fikk utgitt sitt dristige og gripende verk om kjærlighet. Det er ikke umulig at det er nettopp kunnskapshullene kombinert med den sjeldne løpebanen til forfatteren – verkets gåtefullhet, om man vil – som har fengslet fortolkerne og fått dem til å ville sirkle inn forfatteren på annet vis. Lenge ble ikke denne relative mangelen på kilder betraktet som noe problem, inntil 2006, da Huchons studie av *Euvres* kom ut og fikk leg og lærd til å stille spørsmål ved måten forfatteren var blitt fortolket på til da.

*Louise Labé, une créature de papier* ble utgitt få måneder etter at Labés verk hadde blitt satt på pensum for *l'agrégation* for første gang. *L'agrégation* er en svært selektiv, og dermed prestisjefull, opptaksprøve studenter med en mastergrad må bestå for å få tilgang til en del stillinger i det franske høyere skole- og utdanningsvesenet. En håndfull forfattere står på pensumet som kandidatene i klassisk og moderne litteratur studerer i inntil et år før de avlegger prøvene. Verkene som velges ut, blir dermed viet sjeldent mye oppmerksomhet og blir gjenstand for ulike nylesninger av forskerne som underviser i dem, som ofte publiserer artikler om dem i etterkant (Planté, 2008, s. 257). Det er kort sagt en svært viktig vei inn i fransk litterær kanon. Nå ble ikke Labé helt uten videre valgt til å figurere på pensumet for *l'agrégation* i 2005. Siden 1960-tallet hadde verket hennes fått fornyet interesse, og fra 90-tallet av utkom flere nøkkelverk og studier av forskerne Deborah Lesko-Baker, François Rigolot, Daniel Martin og Béatrice Alonso, som dels med en strukturalistisk, dels en feministisk tilnærming viste hvor komplekst og overskridende verket, som lenge ble oppfattet som spontant og ukunstlet, egentlig var (Clément, 2016, s. 30–31).<sup>4</sup>

Blant de varierte nylesningene som *l'agrégation* ga støtet til, var det også noen som tok utgangspunkt i en stadig mer utbredt trend innenfor litteraturforskningen, nemlig bokhistorie. Forskeren Emmanuel Buron hadde observert at flere av diktene i seksjonen med hyllingsdikt i virkeligheten var dikt skrevet

---

<sup>4</sup> Studiene det er snakk om, er hhv. Lesko Bakers *The Subject of Desire* (1996), Rigolots *Louise Labé Lyonnaise* (1997), Martins *Signe(s) d'amante* (1999) og Alonsos avhandling *Louise Labé ou la lyre humaniste* (2005).

et for andre anledninger og hentet fra andre verk enn *Euvres*, og at de dermed ikke kunne tas til inntekt for den prestisjen forfatteren Labé angivelig skulle ha nytt i Lyon, men måtte ses på som en nøye uttenkt fiksjon om suksess som boka selv skapte (Buron, 2005, s. 596). Det var med det samme utgangspunktet at Mireille Huchon, professor ved Sorbonne og spesialist på Rabelais, ga ut boka med den kontroversielle påstanden om at Labé ikke skulle være forfatteren av verket som bar hennes navn, men at det i stedet dreide seg om et kunstig verk av paradiske og paradoksale tekster skapt av noen av Lyons største diktere og andre poeter (Huchon, 2006, s. 274–275). I stedet for å rekonstruere Labés biografi på bakgrunn av *dikterpersonaen* i hennes egne dikt og i hyllingsdiktene, slik tidligere forskning hadde gjort, var det nå på tide, mente hun, å undersøke vitnesbyrdene til Labés samtidige og verket fra 1555 «i deres kontekst og uten fordommer» (Huchon, 2006, s. 11–12).<sup>5</sup>

### Å velge seg en historisk ramme

Det er grunn til å stanse opp ved Mireille Huchons formulering, hvor hun uttrykker et av målene med undersøkelsen hun skal utføre. Det at hun etter sigende skal lese verket «uten fordommer» («sans *a priori*»), kan trolig tolkes som det hun i oppfølgeren *Le Labérynthé* kaller å gå til verket uten «le préjugé de la signature auctoriale» (Huchon, 2019, s. 13), det vil si den formodningen man har alt før man leser om at det var en kvinne som sto bak og de tolkningene det medfører. Det er en formulering som, på samme måte som «i deres kontekst», gir inntrykk av en uhildet framgangsmåte, men spørsmålet er hvordan man legitimt kan påstå at man som fortolker er fullkomment objektiv, og at det finnes én kontekst som er helt dekkende for beskrivelsen av et verk. Måten litteraturforskere forholder seg til de historiske sammenhengene tekster inngår i, har det siste århundret gått gjennom store endringer. Etter å ha falt i vanry med strukturalismens autonomiestetiske norm om at «verket alene» skulle gjelde, meldte behovet seg igjen for å lese tekstene som situerte ytringer knyttet til bestemte historisk-geografiske, ideologiske og språklige, ja, kulturelle, sammenhenger fra starten av 70-tallet, det vil si i den perioden hvor

<sup>5</sup> «Il vaut d'examiner dans leur contexte et sans *a priori*, les dires contemporains et le seul vestige qui nous soit resté des activités littéraires de Louise Labé, le livre publié chez Jean de Tournes.»

interessen for Labés forfatterskap virkelig skjøt fart. Forskeren Jérôme Meizoz peker i en artikkel på hvordan forståelsen av kontekst samtidig har gjennomgått en forandring: Det blir ikke lenger betraktet som én vagt definert utenomtekstlig sammenheng verket kan settes inn i, men et sett av forskjellige kontekster, eller bedre, av ulike *kontekstualiseringer*, som innebærer at man bevisst velger en ramme som medfører en viss type lesning (Meizoz, 2016):

Enhver kontekstualisering tar i bruk en spesifikk betraktningssmåte og danner altså en særskilt «tekst». Som da ikke er gitt fra før, som en essensiell størrelse, men blir skapt av vår måte å undersøke den på. En slik kontekstualisering innebærer da en klar bevissthet om den innvirkningen den har på metoden og de begrensningene den fører med seg.<sup>6</sup>

I tilfellet *Louise Labé, une créature de papier* overrasker «kontekst» i entallsform fordi de kontekstene boka satte verket inn i, på langt nær var kun de konvensjonelle kontekstene *Euvres* oftest ble forstått ut fra: forfatterbiografien, Lyons byhistorie og litteraturhistorien anno 1555. Tvert imot bygde boka på en storstilt rekontekstualisering av *Euvres de Louïze Labé Lionnoize* på bakgrunn av det som var Huchons hypotese, nemlig at verket var en konstruksjon skapt av en gruppe sentrale poeter fra Lyon og utenbys fra. De skulle blant annet ha latt seg inspirere av gjenoppdagelsen av Sapphos dikt tidlig på 1550-tallet og den humanistiske paradokssjangeren, med sine satiriske lovprisninger av lite rosverdige emner, og gått sammen om å skape en paradoksal hyllest til den beryktede kurtisane Louise Labé, som de framstilte som Sapphos lyonesiske arvtaker (Huchon, 2006, s. 264–267). Labé skulle dermed ikke selv ha medvirket til verket og heller ikke ha vært aktiv som poet.<sup>7</sup> Huchon mente at mesterhjernene bak den litterære bløffen kunne være forfatterne Claude de Taillemont og Maurice Scève, som sto for høytidelighetene rundt kongens inn-

<sup>6</sup> «Chaque contextualisation mobilise une échelle d'observation spécifique et configure donc un 'texte' particulier. Qui n'est dès lors pas donné, essentialisé, mais construit par le geste heuristique. Une telle contextualisation implique alors une réflexivité consciente de son impact méthodologique et de ses limites.»

<sup>7</sup> «Louise Labé var uten tvil en kurtisane. Den rollen hun skal ha spilt i litteraturen, er bare tydelig i verkene som viser direkte til *Euvres*. Den er begrenset. Hun framstår ikke som poet.» Fransk original: «Louise Labé, fut, à coup sûr, une courtisane. Son rôle littéraire n'intervient que dans les ouvrages qui font une référence directe aux *Euvres*. Il est limité. Elle n'apparaît pas comme poétesse.» (Huchon, 2006, s. 139).

tog i Lyon i 1548 (Huchon, 2006, s. 142). Hun fant det desto mer sannsynlig siden Scève på 1540-tallet hadde hevdet at han hadde funnet Laura, Petrarcas elskedes, grav i Avignon, noe hans samtidige tvilte på, og oversatt humanisten Ortensio Landos *Paradossi* (1553) til fransk, som nettopp var et paradoksalt verk (Huchon, 2006, s. 135–136, 267).

Mireille Huchons studie av *Euvres* er etter min mening ikke en lesning av Louise Labés verk «i sin kontekst»; det er en undersøkelse som benytter seg av nøye utvalgte *kontekstualiseringer* for å sannsynliggjøre at det verket ettertiden har tatt for å være av Frankrikes største kvinnelige poet fra renessansen, var en litterær forfalskning i stor stil. Slik Jérôme Meizoz påpeker, innebærer enhver kontekstualisering et valg av perspektiv som betoner visse faktorer på bekostning av andre. Det er heller ikke primært kontekstene Huchon har valgt ut, som gjør undersøkelsen hennes problematisk, men det at forskeren ikke spiller med åpne kort om at det er *valg* det dreier seg om, og at det også innebærer at hun har valgt bort andre kontekster som utfordrer hennes hypotese. I boka hennes undersøkes ikke relevante spørsmål som hvilke muligheter ikke-adelige kvinner hadde for å ta til seg lærdom på 1500-tallet, hva begrepet *kurtisane* betød i Lyon og om en slik status innebar noen motsetning til det å skrive, hvilke sosiale sanksjoner kvinnelige normbrudd møtte, eller hvordan litterære samarbeid mellom kvinner og menn kunne foregå på den tiden. Det skader troverdigheten til argumentasjonen hennes, som bygger på det uuttalte premisset om at en kvinne fra et lite boklærd håndverkermiljø ikke kan ha skrevet verket som bærer hennes navn.<sup>8</sup>

## Å gi historiske sammenhenger gyldighet

Blant de mange og varierte reaksjonene som *Louise Labé, une créature de papier* har vakt etter at den kom ut i 2006, er det også enkelte artikler hvor det har blitt tenkt mer prinsipielt rundt hva boka eventuelt kan bidra med. Forskeren Leah L. Chang skriver i den interessante artikkelen «Louise Labé, Woman Writer?» (2016) at noe av det viktigste vi kan ta med oss fra Huchons bok, er at det er mulig å skrive en helt annen historie om Labé og *Euvres* enn den tra-

---

<sup>8</sup> Merk for eksempel Huchons insistering på at hun var «datter og kone av repslagere som ikke kunne lese» («fille et femme de cordiers illettrés») (s. 10).

disjonelle fortellingen, og at boka kan ses som en invitt til å forstå hvordan verket ble skapt, samarbeidet det må ha involvert og Labés forfatterfunksjon på nye måter (Chang, 2016, s. 92–93). Det er sant at *Louise Labé, une créature de papier* utviser en vilje til å tenke nytt om Labés forfatterskap og gjør en rekke nye kontekstualiseringer andre forskere kan hente inspirasjon fra. Likevel er det grunn til å understreke at når en hel studie bygger på et premiss det ikke selv undersøker holdbarheten til, slik tilfellet er med Huchons bok, vil det være en risiko for at premisset farger valget av kontekster, slik at framstillingen av sammenhengen verket inngår i, framstår tendensiøs. Det framhever desto mer hvor viktig det er å være tydelig om at konteksten(e) en benytter seg av, alltid er resultat av valg.

Det kunne ha vært nok å påpeke disse svakhetene ved argumentasjonen i *Louise Labé, une créature de papier*, men til tross for hvor omstridt bokas hypotese er, og den manglende oppslutningen den har i miljøet av franske 1500-tallsforskere (Al-Matary, 2022), har den likevel funnet veien inn i Frankrikes mest prestisjefulle klassikerserie og forblir et referansepunkt for alle som beskjeftiger seg med *Euvres*. Det gjør det nødvendig å trekke fram to hovedproblemer ved måten boka framstiller kontekst på. En av strategiene Huchon tar i bruk for å gi sin kontroversielle påstand legitimitet, er å framheve hvordan tidligere forskning har skapt en biografisk kontekst for verket på bakgrunn av opplysninger som gis om diktenes lyriske jeg i sonettene og elegiene, samt det idealiserte bildet som tegnes av Labé i hyllingsdiktene. Disse opplysningene har deretter gjerne blitt projisert tilbake på verket under fortolkningen (Huchon, 2006, s. 11). Huchon unnlater imidlertid å nevne at det er en metode som for lengst har blitt erstattet av mer historisk etterrettelige analyser, særlig feministiske, som hun også lar være å nevne i bokas bibliografi (Clément, 2016, s. 31–32). Slik fortregnes bildet av de kontekstene som av et flertall av forskerne faktisk blir vurdert som kurante for fortolkningen av verket.

De samme unnlattelene kjennetegner flere av kontekstene Huchon selv framhever som relevante. Opplysningene forskeren presenterer om falske kvinneverk som faktisk eksisterte i Lyon i renessansen, utgjør for eksempel en svært viktig del av grunnlaget for å sannsynliggjøre *Euvres* som litterær bløff. Med få års mellomrom – i 1540, 42 og 46 – utkom verkene til en viss Jeanne Flore og en Isabella Sforza i Lyon. Trolig var ingen av disse reelle kvinner: Bak Isabella Sforza skjulte den nevnte humanisten Ortensio Lando seg. Bak verket til Jeanne Flore, som i likhet med Labés verk lovpriser kjærligheten, skjulte det seg høyst sannsynlig en gruppe forfattere; både Clément Marot, Étienne Dolet

og Maurice Scève har vært foreslått, i tillegg til noen ikke navngitte kvinner (Clément, 2008, s. 26–27). På ulike stadier av undersøkelsen sammenstiller Huchon *Euvres* og de nevnte verkene basert på et lite utvalg stilistiske og tematiske likheter og antyder på den måten at Labés verk også kan være en konstruksjon (Huchon, 2006, s. 66–69, 267). Går man verkene nøyere etter i sømmene, viser det seg imidlertid at Landos beveggrunner for å utgi under et kvinnenavn var at innholdet gikk imot religiøs doxa og var risikabelt, mens «Jeanne Flores» verk mangler et kongelig privilegium tilsvarende Labés og tydeligere er skrevet av flere forfattere (Clément, 2008, s. 27; Viennot, 2005). Sammenstillingen alene har kraft nok til å antyde en sammenheng som får bestå i mangel av motargumenter, og som sammen med bokas utelatelser skaper en tvil rundt forfatterskapet til replagerkona fra Lyon.

### Å godta fortidens usikkerhet

Til tross for at det har gått mange år siden *Louise Labé, une créature de papier* kom ut, har fremdeles ikke debatten om forfatterskapet hennes lagt seg. I 2019 kom Mireille Huchon med en ny bok, *Le Labérynthé*, der hun foreslo at poetene bak *Euvres de Louise Labé Lionnoize* var drevet av andre motiver enn de hun opprinnelig foreslo: «[Der det tidligere dreide seg om] noen kyniske menns ondsinnede lek for å gjøre narr av en kurtisane, kan [jeg] på grunnlag av enkelte nye vurderinger avsløre andre, hemmelige motiver hos ‘oppfinnerne’ av Louise Labé» (Huchon, 2019, s. 9).<sup>9</sup> Kort oppsummert går Huchons nye hypotese ut på at *Euvres* samler mannlige poeters eksperimenter med blant annet Sapphos poetiske stil, samt homoerotiske tekster inspirert av Ronsards Catull-imitasjoner i *Le Livret des Folastries* (1553), som ikke kunne ha blitt trykt andre steder, under et kvinnenavn (Huchon, 2019, s. 193). Premisset om at en ikke-adelig kvinne ikke kunne ha skrevet *Euvres*, står like fullt ved lag, selv om utgivelsen endrer fortegn og går fra å være en misogyn parodi til et eksperimentelt, skeivt verk.

I årene som har gått, har flere spurt om det rokker ved verkets verdi om forfatterskapet må tilskrives en annen poet eller en eller flere forfattere i sam-

<sup>9</sup> «Plutôt qu’un jeu cruel d’hommes cyniques se moquant de la courtisane, certaines réévaluations amènent à mettre au jour d’autres motivations secrètes de ces ‘inventeurs’ de Louise Labé.»



arbeid med Labé. Det gjør det ikke nødvendigvis. Derimot spiller det en rolle for hvordan verket blir fortolket og verdsatt som kulturarv hva slags intensjoner vi kan tillegge det. Michèle Clément har påpekt hvordan enkelte teser, i mangel av å kunne bekrefte en gang for alle, skyver tekster ut i et slags «usikkerhetsrom» (*zone d'incertitude*) som det er vanskelig å hente dem ut fra (Clément, 2018, s. 53). Det øker sannsynligheten for at man avstår fra å undervise i og formidle dem, fordi man ikke har samme mulighet for å innsnevre fortolkningsmulighetene som man har når det er større konsensus om intensjonen med verket. Ved første øyekast virker Huchons hypotese om *Euvres* som et eksperimentelt, skeivt verk mer akseptabel fordi intensjonen i mindre grad framstår som en negasjon av det leserne har tatt for å være verkets budskap om kvinners lengsler etter å elske og ytre seg, enn det påstanden fra forrige bok gjorde. Spørsmålet er likevel om den ikke, utover å underkjenne indisiene som taler for et kvinnelig forfatterskap, introduserer så mange aktører med ulike motiver og tilhørende kontekster, at *Euvres* blir uhandgripelig i sin mangetydighet og står i fare for å miste den allmenne appellen som har gjort den verdig en plass i kanon.

Et slikt paradoks preger også Pléiade-utgaven av Louise Labés verk som kom ut med Mireille Huchon som redaktør, og som både i forordet, fotnotene og anneksene støtter opp om hypotesen hun argumenterte for i *Le Labérynthé*. Det som er ment å være en referanseutgave til Labés verk for den allment interesserte leser, åpner med å introdusere et skille mellom «Louïze Labé», forfatternavnet, og «Loyse Labbé», som Huchon hevder er den eneste skrivemåten av den historiske kvinnen Labés navn man finner i arkivene (Huchon, 2019, s. 29; Labé, 2021, s. XXII–XXIII). På den måten forsøker hun å bryte verkets forbindelse til den Labé som var virksom i Lyon i 1550-årene, noe hun følger opp med å tillegge bokas ulike avdelinger med prosa og poesi forskjellige forfattere eller antyde at noen andre må stå bak (Labé, 2021, s. 452, 459, 488, 502). Utover de åpenbare forsøkene på å fraskrive Labé forfatterskapet til tekstene, inneholder Pléiade-utgaven også en rekke referanser som peker ut av verket: mulige allusjoner til andre verk i fotnotene, også falske kvinneverk, og en seksjon kalt «Florilèges» som er like lang som Labés eget verk og består av utdrag fra tekstene til ulike forfattere som *Euvres* har affiniteter med og – hvis man følger bokas argumentasjon – også kan være skrevet av.

De eksterne referansene i Huchons referanseutgave er med andre ord langt flere enn påpekningene av verkets indre sammenhenger, slik at kontekstens betydning til slutt trumfer tekstens egen. Etter at *Louise Labé, une créature de*

*papier* kom ut, påpekte da også forskeren Christine Planté hvordan lærdommen om renessanselitteraturen og -samfunnet hadde fortrenget de rene tekstlesningene, som det var få av i studien (Planté, 2008, s. 258). Med det rammeverket som Labés verk nå har fått i *Œuvres complètes* med Pléiade-seriens kvalitetsstempel, vil det kreve sin leser å skille ut de sammenhengene som er relevante for fortolkningen av verket. Den funksjonen kontekster normalt har i tekststudier – å snevre inn det teksten kan bety – slår rett og slett ikke til med så mange sammenhenger som er mer eller mindre forankret i verket.

Med Cléments og Jourdes kommentarutgave stiller det seg annerledes. «Selv om det fremdeles hefter usikkerhet ved måten *Œuvres de Louise Labé Lyonnaise* ble skapt og utgitt på, virker det likevel mulig å sette visse grenser for den usikkerheten på bakgrunn av den dokumentasjonen som nå er tilgjengelig,» skriver de i forordet (Labé, 2022, s. 52).<sup>10</sup> I motsetning til Huchon legger de ikke til noe «complètes» etter tittelen, for hvordan kan vi vite at forfatteren ikke skrev noe mer? De skiller heller ikke mellom forfatternavnene «Labé» og «Labbé», for, som de skriver, finnes det ikke noe reelt skille mellom formene i de historiske dokumentene, og Labé er faktisk den langt vanligste formen også der (Labé, 2022, s. 31–32, 326–350).

I tilfellet Louise Labé vil det trolig ikke dukke opp noen dokumenter med det første som vil gi oss de manglende brikkene i puslespillet. Da er det mest redelig å være åpen om usikkerhetsmomentene i det vi studerer, og forsøke å få klarhet i hvilke faktorer som faktisk kan fastslås, for heller å bruke disse til å undersøke det vi fortsatt leter etter svar på. Det er mye vi ikke kan vite om Labés verk, og det er en ærlig sak at enkelte sider ved *Euvres* – som den særdeles lærde «Debatten mellom Galskapen og Amor» – er problematiske hvis vi forutsetter at Louise Labé alene må ha skrevet verket fra 1555. Kanskje gjør vi oss selv en bjørnetjeneste hvis vi som en motsats til Huchons tese om en kollektiv, mannlig konstruksjon stiller opp ett monolittisk kvinnelig verk, heller enn å åpne opp for tanken om at Labé kan ha samarbeidet med det litterære miljøet rundt henne, uten likevel å miste kontroll over verket sitt. Å løfte fram denne kollektive dimensjonen ved verket vil ikke rukke ved Labés plass i kanon, for det er noe som kjennetegner mange verk fra renessansen og dessuten preger mange av de viktigste franske verkene fra tidligmoderne tid, som oppsto som

<sup>10</sup> «Si les modalités d'élaboration et de publication des *Œuvres de Louise Labé Lyonnaise* gardent donc une part d'inconnu, il nous semble néanmoins possible, à partir de la documentation aujourd'hui disponible, de poser quelques limites à cet inconnu.»

følge av de litterære praksisene i salongene. Snarere er det en fordel at vi kontekstualiserer *Euvres* i lys av de litterære nettverkene og tekstpraksisene det kan ha inngått i, slik at leserne får innsikt i det kollektive aspektet ved forfatterskap fra 1500-tallet, uten av den grunn å tro at det er en bløff.

En slik type kontekstualisering finner vi i den nyeste kommentarutgaven av Labés verk. Jourde og Clément er enige i at man ikke kan slutte fra hylingsdiktens fiksjon at Louise Labé var en suksessfull kvinnelig dikter som holdt hoff i hjembyen, men utleder heller ikke av den uvanlige mengden dikt til ære for forfatteren at det dreier seg om en litterær konstruksjon, slik Huchon gjør (Labé, 2021, s. XII). Heller forbinder de det med den italienske praksisen med å utstyre kvinnelige utgivelser med følgedikt av mannlige poeter for å legitimere dem, som Labés trykker Jean de Tournes var velkjent med, og knytter videre den sterke tilstedeværelsen av italiensk språk i *Euvres* til det italienske bankiermiljøet i Lyon som den historiske Labé faktisk kjente, samt til en lyonesisk krets av kultiverte kvinner rundt den lærde italieneren Lucantonio Ridolfi (Labé, 2022, s. 19–32). Dette er faktisk et spor som bare så vidt har blitt undersøkt<sup>11</sup>, men potensielt kan gi nye perspektiver på de sosiale sammenhengene *Euvres* inngikk i. Uten å gjøre krav på å gi noen fullverdig forklaring på hvordan *Euvres* ble til, bringer de oss dermed et lite skritt nærmere hvordan et så sjeldent verk av en kvinne kan ha vært mulig i Lyon i 1555.

## Konklusjon

*Euvres de Louise Labé Lionnoize* er et verk med mange gåter, et sjeldent verk som kaller på å bli forstått. Behovet for å fylle noen av de hullene som preger historien om kvinnen som høyst sannsynlig sto bak verket og om bokas tilblivelse, er derfor svært forståelig, men det krever at vi er bevisst på hvordan vi setter verket inn i en historisk sammenheng. Enhver kontekstualisering er et valg, og ikke alle valg er heldige om de tas på grunnlag av premisser en ikke vedkjenner seg, eller om de mangler sikre holdepunkter i teksten, som er og må være utgangspunktet. Om vi likevel godtar den usikkerheten som hefter ved et så gammelt verk og bygger videre på det vi vet, kan vi kanskje komme nærmere et verk som blir litt mindre gåtefullt, men som stadig fascinerer.

<sup>11</sup> Se Richard Coopers artikkel «Le cercle de Lucantonio Ridolfi» i Clément & Incardona, 2008.

## Litteraturliste

- Al-Matary, S. (2022, 27. mai). L'affaire Louise Labé. Entretien avec Élise Rajchenbach. *La vie des idées*. <https://laviedesidees.fr/L-affaire-Louise-Labe.html>
- Bergström, M. A. (2021). Louïze Labé Lyonnoize: the making of an early modern author. *Renaissance Studies*, 35(4), 621–637.
- Bernard, H. (2022, 26. mars). Louise Labé: le choix de la Pléiade est une 'momerie'. *La République des Lettres*. <https://larepubliquedeslivres.com/louise-labe-le-choix-de-la-pleiade-est-une-momerie/>
- Bibliothèque de la Pléiade (u. å.). Le féminin de la Pléiade. *Catalogue Pléiade*. <https://www.catalogue-pleiade.fr/Femmes-pleiade.DC.htm>
- Buron, E. (2005). Le réemploi dans les *Escriz de divers poètes à la louenge de Louïze Labé Lionnoize* (Baïf, Tyard et Scève). *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*. 67(3), 575 – 596.
- Chang, L. (2016). Louise Labé, Woman Writer?. *Exemplaria*. 28(1), 86–95.
- Clément, M. (2008). Comment un champ littéraire est créé à Lyon. I M. Clément & J. Incardona (Red.), *L'Émergence des femmes à Lyon à la Renaissance 1520–1560* (s. 15–28). Publications de l'Université de Saint-Étienne.
- Clément, M. (2010). Nom d'auteur et identité littéraire: Louise Labé Lyonnoise. Sous quel nom être publiée en France au XVI<sup>e</sup> siècle?. *Réforme, Humanisme, Renaissance*, 70, 89–92.
- Clément, M. (2016). Asymétrie critique. La littérature du XVI<sup>e</sup> siècle face au genre. *Littératures classiques*, 90(2), 23–34.
- Clément, M. (2018). Les *Euvres* de Louise Labé: quand le genre dérange. *Francofonia*, 74, 39–54.
- Huchon, M. (2006). *Louise Labé. Une créature de papier*. Droz.
- Huchon, M. (2019). *Le Labérynthé*. Droz.
- Labé, L. (2004). *Œuvres complètes*. F. Rigolot (Red.). Flammarion.
- Labé, L. (2021). *Œuvres complètes*. M. Huchon (Red.). Gallimard.
- Labé, L. (2022). *Œuvres*. M. Clément & M. Jourde (Red.). Flammarion.
- Lazard, M. (2004). *Louise Labé, Lyonnaise*. Fayard.
- Meizoz, J. (2016, 9. januar). Que font aux textes les contextes (et vice versa). *Mouvement-transitions.fr*. <http://www.mouvement-transitions.fr/php/intensites/contexte/sommaire-des-articles-deja-publies/1091-n-l-j-meizoz>
- Planté, C. (2008). Tout.e écrivain.e est de papier. I M. Clément & J. Incardona (Red.), *L'Émergence des femmes à Lyon à la Renaissance 1520–1560* (s. 257–

272). Publications de l'Université de Saint-Étienne.

Viennot, E. (2006). *Les Comptes amoureux* par Madame Jeanne Flore (v. 1540) : discours 'libérés', discours libertins, discours masculins. *Elianeviennot.fr*. <http://www.elianeviennot.fr/Articles/Viennot-JeanneFlore.pdf>

Weill, N. (2021, 22. desember). Louise Labé, poétesse célébrée de la Renaissance française, entre dans 'la Pléiade' non sans polémique. *Le Monde*. [https://www.lemonde.fr/livres/article/2021/12/22/louise-labe-poete-celebree-de-la-rennaissance-francaise-entre-dans-la-pleiade-non-sans-polemique\\_6107048\\_3260.html](https://www.lemonde.fr/livres/article/2021/12/22/louise-labe-poete-celebree-de-la-rennaissance-francaise-entre-dans-la-pleiade-non-sans-polemique_6107048_3260.html)





## Childhood Poetics, or How Cervantes Queers Theatrical History in Early Modern Spain

Sonia Velázquez, Indiana University, Bloomington

Gracing one of the walls of the great Aula of the University of Oslo's historic downtown building is a representation of History painted by Edvard Munch. The painting shows a remote Norwegian landscape—fjord and mountains appear in the background while the foreground features a large tree whose gnarled roots descend towards the viewer (Munch, 1909–1916). This landscape frames the painting's central scene: a tranquil image of transmission as an old man sits at the edge of a rock recounting his memories to a little boy who listens attentively. In Munch's words, the old man had struggled for many years, but “now sits steeped in rich memories, recounting them to a fascinated little boy” (nu sitter han fordypet i rike minder og fortæller til en liten betat gut), according to the official brochure (University of Oslo, 2013).<sup>1</sup> Munch's representation of history departs significantly from traditional allegories of the subject. No longer is history a timeless classical female figure who *writes* the events of the past for the benefit of unknown newcomers, as is the case of Vittorio Maria Bigari's allegorical drawing held by the Metropolitan Museum in New York (Bigari, 1761). History for Munch is not so much a figure as a relation; not an abstract subject, but an event happening between people.

Two aspects are noteworthy in the depiction of this event. First, the importance of nature in the painting: History here is a natural event, a process of transmission that takes place as effortlessly as the water flows in the background, or the tree grows in the foreground. Second, it is also natural and obvious that history gets passed down from an older and knowing generation to

---

<sup>1</sup> My warmest thanks to Gro Bjørnerud Mo for pointing out this image to me.

a younger, appreciative one. There is a sense of natural order, where the old will give way to the young who will, in turn, move forward enlightened by the wisdom gleaned from the old. Natural processes—aging, growing up—sustain the very idea of the non-natural human activity of History.

The study of distinct life stages—childhood and its opposite, senescence—has recently become fertile ground to study questions of human nature, affect, gender, and class. Wonderful historical work has been done by the likes of Grace E. Coolidge, editor of the collection of essays on *The Formation of the Child in Early Modern Spain* (2014) and Anna French's own collective introductory volume *Early Modern Childhood* (2020). These essays contradict what had long been the default understanding of childhood as studied by Philippe Ariès, namely, that childhood, and especially the affects attached to the concept, are relatively modern inventions (French, 2020, p. 8). “Locating the child,” making sure that they are seen and heard, has therefore been the main concern of these collections, which, by and large, recognize that children were (and perhaps still are) ultimately seen as “latent adults” in the words of Grace Coolidge (2014, p. 1), and childhood was seen as a stage that is valuable on its way to its telos in adulthood.

Of interest to this article is the figure of the child in its symbolic function for imagining literary history. “The child has always been a creature of chronology” write the editors of a special issue of *Gay and Lesbian Quarterly* on the child (Gill-Peterson et al., 2016, p. 495). For queer studies, in its beginnings so indebted to psychoanalysis, children figure as points of origin determining of future selves. The child represents at once the grounding of a Golden Age and the trauma of its loss. Both of these paradigms—nostalgia and trauma—are similarly at play when scholars when scholars use the term “Golden Age” to refer to a period stretching approximately from the end of the fifteenth century to the end of the seventeenth. But lest we think that “early modern” can save us from seeing the past as prologue, let us recall that in the historiographic debates of the 1990s, one objection to “early modern” was the teleological implication that the period mattered only insofar as it set the stage for “us” moderns. To speak of the early modern that way, that is to say, as the seed of a known future, is not unlike the representation of children in the portraiture of early modern nobility where they are often seen as miniature adults. Such a representation is, of course, aspirational rather than realistic; these images speak of the projection of a desired future that is always already present and visible in the child.



In this article, I hope to begin tracing the polyvalence of the child as a way to imagine history, and especially the history of imaginative forms. I will do so through the close reading of two of the most famous examples of literary history written by poets: Lope de Vega's *Arte nuevo de hacer comedias* (New Rules for Writing Plays at This Time, 1609) and Cervantes' 1615 prologue to the publication of his *Ocho comedias y ocho entremeses nunca representados* (Eight plays and eight interludes never put on stage). I will focus on the symbolic role played by the figure of the child in each of these accounts of the history of Spanish theatre.

### Lope de Vega, or the Natural Child

Lope de Vega (1562–1635), one of the most prolific and renowned poets of early modern Spain, is credited with establishing the conventions of popular theatre, the *comedia* in terms of structure, form, and content.<sup>2</sup> In particular, he defended the playwright's prerogative to ignore classical rules, such as the unities of time, space, and action, in favor of writing fast-paced stories that would please the paying audience. As part of a speech delivered before the Academia de Madrid in 1609, he describes the development of drama in Spain thus:

El capitán Virués, insigne ingenio,  
puso en tres actos la comedia, que antes  
andaba en cuatro, como pies de niño,  
que eran entonces niñas las comedias;  
y yo las escribí, de once y doce años,  
de a cuatro actos y de a cuatro pliegos  
porque cada acto un pliego contenía (in Rozas, 2002)

Captain Virués, a fine, outstanding author,  
first used the three-act structure, for before him,  
since plays were only little children then,  
they crawled, like year-old infants, on all fours;  
and when eleven or twelve I wrote some like them,

---

<sup>2</sup> The term *comedia* refers to dramatic works whether they be comic, tragic, or a mixture of these two modes.

in four short acts, in just four gatherings,  
 since each in its eight pages held one act (in Dixon, 2009)

In this witty passage, Lope de Vega mobilizes the figure of the child to trace the development of theatre in Spain. In so doing, he suggests that change is not only natural but necessary for the perfection of art, its “coming of age,” as it were. Just as no one would expect a human being to always crawl like a baby simply because that is how locomotion began, Lope suggests that the move to reduce the number of acts from four to three should be lauded. But there is more: he then harnesses this commonsensical argument to his own *biography* by literalizing the metaphor of childhood in order to underline the point that novelty is natural, *and* it is to be praised. Lope-as-child mirrors the childhood of theatre in creating plays whose body is organized into four acts and walk on four legs because that is how one begins. He underscores, however, that such a beginning, while proper to children, is not how things should stay. It is well known that already in the mid 1500s, the three-act format had been adopted by some writers, including Francisco de Avendaño’s *Comedia Florisea*, and the innovation had been attributed to others, such as the Valencian Andrés Rey de Artieda. So why does Lope credit Virués (1550–1614), a poet born in the mid-16<sup>th</sup> century? No doubt, as John Weiger (1980) argues, the two men were friendly and exchanged compliments, but one cannot discount the symbolic attraction of having *comedia*-the-child, be “brought up” by a *man* of arms and letters as was *Captain* Cristóbal de Virués. Under the proper care of an ideal father, the genre of the *comedia* grows up in the same way that Lope, the prodigy child writer, will grow up to take up the crown among playwrights.

Lope is not alone in imagining a teleology of literary history using the biological development from youth to adulthood as model. Virgil’s life and literary career were famously organized by medieval commentators into an organic movement from youthful verse on light subjects such as the pastoral to the fruitful poetry of georgics, culminating finally in the mature seriousness of epic. These are but two examples of what Elizabeth Freeman (2010) calls “chrononormativity,” the binding of cultural and political schemes onto a seemingly natural temporal organization, such as the move from youth to adulthood that we see in the *cursus virgilii*.

Lope presents himself as a child-writer, but one that was to grow up and become in the end the proud and successful writer who stands before the academicians. He grafts his biography onto the history of the theatre in Spain, thereby naturalizing the rise of the new playwrighting fashion that he is de-

fending. In other words, Lope the modernizer of Spanish drama puts forth a rather conservative account of the genre's development.

But what if childhood fails to lead to a recognizable adulthood? Or if the temporality of childhood merges with that of old age? Parallel to chrononormativity, Freeman identifies alternative, queer, schemes that trouble what she calls "genealogies of descent" (Freeman, 2010, p. xxii). One of these schemes is "temporal drag" (Freeman, 2010, p. 62), or the ways in which queer movements and identities achieve meaning, not through progress—positing the figure of the child as the promise of a better future—but through "dragging" past, outdated practices into an unknown, surprising time to come.

On the surface, Lope de Vega and Miguel de Cervantes (1547–1616) are both telling the same story, that of the ascent of the former to the theatrical throne. Yet, attention to the figure of the child and the transversal, or queer, temporalities it inhabits in Cervantes' prologue reveals a history of theatre where time is dislocated, and childhood and childish things cannot so easily be left behind.

### Cervantes and Dislocated Time

Best known as a prose writer, Cervantes also produced a significant number of dramatic scripts, ten full-length plays and eight shorter pieces, interludes. Two of these were written between 1581 and 1586 and received some acclaim, but by the time Cervantes publishes his collection *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados* (Eight plays and eight interludes never put on stage) in 1615, Lope de Vega's theatrical triumph on the stage is undeniable. Lope has published four collections of his popular plays, whereas Cervantes' own dramatic oeuvre failed to garner interest from acting companies.<sup>3</sup> In the prologue to his collected theatrical works, Cervantes reminisces on his experience with theatre as a spectator and traces a miniature history of theatre:

Los días pasados me hallé en una conversación de amigos, donde se trató de comedias y de las cosas a ellas concernientes, y de tal manera las subtilizaron y atildaron, que, a mi parecer, vinieron a quedar en punto de toda perfección.

---

<sup>3</sup> For a concise consideration of the complicated personal and professional relationship between Lope de Vega and Miguel de Cervantes, see Thacker (2021).

Tratóse también de quién fue el primero que en España las sacó de mantillas, y las puso en toldo y vistió de gala y apariencia; yo, como el más viejo que allí estaba, dije que me acordaba de haber visto representar al gran Lope de Rueda, varón insigne en la representación y en el entendimiento. Fue natural de Sevilla y de oficio batihoja [...]; fue admirable en la poesía pastoril, y en este modo, ni entonces ni después acá ninguno le ha llevado ventaja; y, aunque por ser muchacho yo entonces, no podía hacer juicio firme de la bondad de sus versos, por algunos que me quedaron en la memoria, vistos agora en la edad madura que tengo, hallo ser verdad lo que he dicho; y si no fuera por no salir del propósito de prólogo, pusiera aquí algunos que acreditaran esta verdad. (Cervantes, 2015, pp. 9–10)

A few days ago, I found myself in a friendly conversation where the topic was plays and all manner of thing related to them, and they were so subtly parsed as to leave them, it seemed to me, at the peak of their perfection.

There was also discussion about who was the first to get plays out of swaddling clothes in Spain and dress them up in elegant attire and appearance. As the oldest person there, I said that I remembered having seen the great Lope de Rueda perform—worthy man, distinguished in his playing as in his intellect. He was born in Seville and goldbeater by trade [...]; he was admirable in pastoral poetry and in this mode, neither at his time nor since has anyone outdone him; and, although I was then a youth, I could not make sure judgment of the excellence of his verse, but judging from some that stayed in my memory, seen now in my mature age, I find true what I have said, and if it were not a distraction from this prologue, I would put some [verses] here that would give credit to this truth. (my translation)

In this passage, as in Lope earlier, Cervantes biologizes theatre, imagining drama as an infant. However, in contrast to Lope's crawling child-*comedia* radiant in its locomotion and eager to grow up, it is in Cervantes' prologue a fragile infant in need of care, barely covered, still in swaddling clothes, "en mantillas."<sup>4</sup> And yet, the measure of the development of this infant does not pass through natural physiological stages, but through artifice.

---

<sup>4</sup> Gonzalo Correas, in his *Vocabulario de refranes*, glosses the expression "sacar de mantillas" thus: "sacar de pañales, como los niños que los crían así; enseñar más que principios" (1906 p. 566).

We know the child changes because it goes from being clad in diapers to being dressed to the nines (“en toldo . . . de gala y apariencia” (Cervantes, 2015, p. 9)). Moreover, these sartorial signs of maturity also serve as theatrical cues. The “mantillas” of the infant correspond to what Cervantes will later in the prologue describe as the beginnings of theatrical spectacle which depend on an old blanket to make a changing room. The words “toldo y gala” refer to the increasingly elaborate costumes of public theatre, and “apariencia,” of course, would remind the reader of those moments in a play when a curtain was drawn to reveal a second level of representation, usually the miraculous.<sup>5</sup> To summarize, then, we have here a child-*comedia*, but one that is no longer a signifier of nature, but of artifice. It, too, will grow up, but in surprising and not predetermined ways (it will dress differently and can literally be subject to change), rather than follow a predictable teleology.

There is another, more subtle difference between the deployment of the figure of the child here and in Lope’s mock treatise. In Lope, the child-*comedia* has a clear genealogy, it is under Virués that it moves from four to three acts. In Cervantes, initially it *seems* as if *comedia*, too, had a clear point of origin. The premise of the prologue is that Cervantes is sharing with the reader the proceedings of a conversation he had earlier with friends on the subject of theatre. Among the topics dealt with was the question of origin. And although Cervantes proposes his experience as a youth of having seen Lope de Rueda (c.1510–1565) as one possible origin, we are not privy to the rest of the friendly colloquy. Was there a consensus among Cervantes’ friends that the father of Spanish theatre is Lope de Rueda or are we standing before a mere anecdote? As is typical of Cervantine irony, we cannot be certain one way or another. What matters, though, is that the question of how history is composed gets raised and that Cervantes does so in a context of dialogue. To the question of genesis, Cervantes offers the reader a recollection of an evening of debate with friends where he recalls having seen Lope de Rueda perform. Other attendees might have other memories and other opinions. They do not get written down, but they are not silenced either. They remain “in the wings” of the stage, as it were. Cervantes’ *comedia*-baby has multiple potential fathers just as it might have multiple potential futures.

---

<sup>5</sup> On the theatrical connotation of “gala y apariencia” see notes by Luis Gómez Canseco to his edition of *Ocho comedias*.

To conclude, let us turn to the second child figure in the prologue to Cervantes' theatrical works. If the first child is an infant, a figuration of drama as an entity that has an organic *and* an artificial life, the second child is Cervantes himself as a "muchacho," a youth. Unlike Lope's child-avatar associated with the production of *comedias*, Cervantes' youngster inhabits the more fluid position of the spectator/audience. He writes,

Yo, como el más viejo que allí estaba, dije que me acordaba de haber visto representar al gran Lope de Rueda....Y aunque, por ser muchacho yo entonces, no podía hacer juicio firme de la bondad de sus versos, por algunos que me quedaron en la memoria, vistos agora en la edad madura que tengo, hallo ser verdad lo que he dicho (Cervantes, 2015, p. 9–10)

As the oldest person there, I said that I remembered having seen the great Lope de Rueda perform. [...] And, although I was then a youth, I could not make sure judgment of the excellence of his verse, but judging from some that stayed in my memory, seen now in my mature age, I find true what I have said (my translation).

In terms of temporality, these two sentences almost give the reader whiplash. It moves from the author's old age, which in the context of the debate among friends serves to give him *gravitas*, to the memory of his youth when his authority is bolstered as eyewitness. Both of those details serve as standard rhetorical strategies to gain the trust of the audience, but attention to the verbs make us aware of something strange happening. Cervantes' present at the time of writing belongs his old age, nearly 68 years old. And, because he is narrating a conversation in the past, his old age, too, belongs to a past tense "como el más viejo que allí *estaba*" (as I was the oldest person there). Cervantes as a youngster, in contrast, enters the prose through the limbo of an infinitive: "Y aunque *por ser muchacho yo entonces*" (although I was then a youth). The child escapes the binds of time just as memory allows old Cervantes to return to the experience of watching Lope de Rueda perform and take with him through time certain verses which will allow him to appreciate what he could not as a child. Luis Gómez Canseco notes that here Cervantes is purposefully establishing a correspondence between maturity and good literary judgment. However, it should be noted that, while older Cervantes may indeed be wiser, the experience of Cervantes-child is not superseded by that of the older adult. It is instead folded in. It is thanks to the childish appreciation of spectacle that

older Cervantes has the raw material to be able to make an educated judgment of the earlier poet's verse. The past need not get discarded to be of use.

To conclude then, figurations of childhood haunt literary history as told by Lope and Cervantes, but they do so in different ways. For Lope, childhood gives way to adulthood in a manner that imply progress, improvement, and no way back. In contrast, Cervantes' queer retelling of history implies a multiplicity of origins, a lack of telos, and the possibility that the past continues to exert power on the present.

### Works Cited

- Bigari, V. M. (1761). *Allegory of History, with Time* [drawing]. The Metropolitan Museum, New York, New York, United States. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/338216>
- Cervantes, M. (2015). *Comedias y tragedias*. Real Academia Española.
- Coolidge, G. E. (Ed.). (2014). *The Formation of the Child in Early Modern Spain*. Ashgate.
- Correas, G. (1906). *Vocabulario de refranes y frases proverbiales y otras formulas comunes de la lengua castellana*. Jaime Rates.
- Dixon, V. (Ed.). (2009). *New Rules for Writing Plays at This Time*. Emothe Biblioteca Digital. [https://emothe.uv.es/biblioteca/textosEMOTHE/EMOTHE0116\\_NewRulesForWritingPlaysAtThisTime.php](https://emothe.uv.es/biblioteca/textosEMOTHE/EMOTHE0116_NewRulesForWritingPlaysAtThisTime.php)
- Freeman, E. (2010). *Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories*. Duke University Press.
- French, A. (Ed.). (2020). *Early Modern Childhood: An Introduction*. Routledge.
- Gill-Peterson, J., Sheldon, R. & Stockton, K. B. (2016). What Is the Now, Even of Then? *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, 22(4), 495–503.
- Gómez Canseco, L. (Ed.). (2015). *Comedias y tragedias*. Real Academia Española.
- Munch, E. (1909–1916). *Historien* [painting]. University of Oslo Great Aula, Oslo, Norway. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Historien\\_-\\_Edvard\\_Munch.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Historien_-_Edvard_Munch.JPG)
- Rozas, J. M. (2002). *Significado y doctrina del arte nuevo de Lope de Vega*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/arte-nuevo-de-hacer-comedias-en-este-tiempo—>

- 0/html/ffb1e6c0-82b1-11df-acc7-002185ce6064\_4.html
- Thacker, J. (2021). Cervantes and Lope de Vega. In A. M. Kahn (Ed.), *The Oxford Handbook of Cervantes* (pp. 514–530). Oxford University Press.
- University of Oslo. (2013). *Edvard Munch i Aulaen*, <https://www.uio.no/om/kultur/kunst/kunstsamlingen/utsmykninger/Munchbrosjyre-aulamaleriene.pdf>
- Weiger, J. (1980). Lope's Role in the Lope de Vega Myth. *Hispania*, 63(4), 658–665.





## Eneveldets tid, mellom drøm og mareritt

Hall Bjørnstad, Indiana University, Bloomington

### Innledning: apostrofe og epigraf

Utgangspunktet for denne artikkelen er utallige samtaler med Gro Bjørnerud Mo om drømmens plass i den overordnede tematikken for seminaret til hennes ære som utgis i denne boken: *Tid og historie* — altså om drømmens tid, drømmens temporalitet, drømmens sted, funksjon, rolle og kraft både *i* historien og *utenfor* historien, både hinsides og på hitsiden av historien (så å si), for historie med både liten og med stor «H», og uten noen gang helt å glemme drømmens *egen* historie og historisitet (slik vi ellers ofte gjør).

Før jeg vender meg mot mitt egentlige emne, vil jeg derfor begynne med en epigraf fra Bjørnerud Mos eget arbeid om tid og drøm hos Proust, nærmere bestemt fra hennes fabelaktige artikkel fra 2017, «Marcel Proust on Erotic Dreams and Oneiric Knowledge». Da jeg nylig leste artikkelen på nytt, slo det meg at hva forfatteren i artikkelens aller siste setning sier om Prousts verk, også karakteriserer Bjørnerud Mos eget bidrag både i denne artikkelen især, men også i videre forstand relatert til den overordnede tematikken i seminaret og i boken til hennes ære, altså *Tid og historie*. Det er etter et fascinerende dypdykk i tre erotiske drømmer i Prousts *På sporet av den tapte tid*, og også i de våte drømmers lange og rike men også miskjente kulturhistorie, at Bjørnerud Mo trekker trådene sammen ved å antyde at Prousts store verk i sin frie avstand til – men også kreative mobilisering av bruddstykker fra – denne tradisjonen, ikke bare er en traktat om tid men også om kjærlighet. Jeg siterer artikkelens to siste setninger med spesiell vekt på den aller siste linjen: «By doing so, the novelist proposes a treaty for the twentieth century, not only on time, but also on love. It is a treaty that conveys oneiric knowledge that is *entirely new and deeply engaged in a dialogue with the past*» (Mo, 2017, s. 75). Artikkelen gir en ny djerv lesning av noen av de mest fortolkede passasjene hos Proust (og i

fransk litteratur overhodet), ved å vise hvordan verket selv sier noe radikalt nytt nettopp gjennom en dypt engasjert dialog med fortiden. Slik blir min epigraf en kommentar om litteraturhistorikerens og humanioras rolle – og en påminnelse om hvorfor et fokus på «tid og historie» har mye mer enn «historisk» («akademisk», «antikvarisk») interesse.

Det kan kanskje virke som om jeg allerede har mistet tråden, nærmest før jeg kom i gang, *min* tråd, i denne avstikkeren til Bjørnerud Mos forskning om litterære drømmer og det hun kaller «dream culture», drømme-kultur, om ikke: drømmens kultur. Slik er det imidlertid ikke. For meg ble disse samtalene med Gro Bjørnerud Mo helt avgjørende for min egen forskning på en måte som jeg nå vil gjøre rede for og som samtidig vil forklare tittelen på artikkelen min. Denne artikkelen er med andre ord ikke bare en akademisk omvei for å si gratulerer med dagen til jubelanten, men også for å takke henne igjen. Intensjonen min i det som følger er altså å tenke *med* Gro og *på norsk* om kjernen og i forlengelsen av et prosjekt om det franske eneveldet som jeg har jobbet med siden 2007 omtrent, først i en serie artikler på fransk og siden i et bokprosjekt på engelsk.

Mer spesifikt vil jeg i avsnittene som følger først beskrive et forskningsforløp, fra drømmen om et gjennombrudd til drømmen *som* gjennombrudd – og også hva drømmen som redskap gjorde det mulig å formulere. Deretter følger en mer direkte diskusjon av eneveldets iboende tids- og historie-oppfattelse, i kritisk dialog med den franske historikeren François Hartog og hans presentisme-begrep. I boken min siterer og kommenterer jeg Hartogs slående (og ofte siterte) observasjon om at «eneveldet er en presentisme», men uten å situere dette utsagnet innenfor Hartogs banebrytende arbeid i tilknytning til presentisme-begrepet. Den bredere drøftelsen av Hartogs posisjon her gjør det mulig å videreføre analysen av presentismens posisjon og funksjon innenfor eneveldet, samtidig som jeg påpeker begrensninger i Hartogs argumentasjon. Avslutningsvis tar jeg et skritt tilbake og vurderer i hvilken forstand eneveldet som drøm alltid allerede er et mareritt. Samtidig er artikkelen også et språklig eksperiment i den forstand at den prøver ut de semantiske ressursene i det norske begrepet «enevelde» (med aktiv mobilisering ikke bare av grunnbetydningen «et velde», men også beslektede termer som «en velde», «overvelde», «veldig», «vold» osv.), til forskjell fra det mer abstrakte «absolutisme» (som brukes både på engelsk, fransk og tysk).

## Drømmen om en bok om det franske eneveldet

I over ti år trodde jeg at den boken jeg hadde arbeidet så lenge med, men som aldri så ut til å skulle bli ferdig, var om det jeg med en teknisk term kalte kongens eksemplaritet, «royal exemplarity», men som på norsk kanskje bedre kan betegnes med neologismen «kron-eksemplaritet». På slutten av 2000-tallet hadde jeg et Forskningsråds-finansiert postdoc-prosjekt ved Institutt for litteratur, områdestudier og europeiske språk ved Universitet i Oslo med tittelen: «The Mirror of the Sun King: Literature, Politics and the Seventeenth-Century Crisis of Exemplarity». I 2008 holdt jeg et innlegg på idéhistorisk lunsjseminar ved UiO, hvor jeg analyserte bildet i Figur 1 – en sentral detalj fra det sentrale takmaleriet i Speilsalen i Versailles: Ludvig XIV i full romersk mundur, malt av Charles Le Brun – som et uttrykk for denne dynamikken. Kort fortalt var



Charles Le Brun, *Le Roi gouverne par lui-même*, 1661 (1679–84) (detalj).  
Olje på lerret. Speilsalen, Versailles. Fotografi: Wikimedia Commons.

min intuisjon at en tilnærming via eksemplaritet ville gjøre det mulig å tenke dypere om det jeg oppfattet som et konstitutivt overskudd eller overmål i det franske eneveldets selv-fremstilling.

Her tar jeg et lite skritt tilbake for å situere denne eksemplaritetens krise. Det vi ofte fremdeles kaller renessansen og den tidligmoderne perioden, var en eksempel-kultur i den forstand at eksempler fra fortiden og især antikken var et uomgjengelig referansepunkt for å legitimere etiske, estetiske og politiske beslutninger. Denne eksemplets logikk eller retorikk var under press allerede i renessansen, og ble dekonstruert av forfattere som Montaigne, Cervantes, Erasmus, og Machiavelli, men som kulturell praksis levde den videre i beste velgående frem til det man i fransk sammenheng kaller *La Querelle des Anciens et des Modernes* («striden mellom de gamle og de nye»; i engelsk sammenheng «the Battle of the Books»). *La Querelle* reduseres som regel i dag til en strid om i hvilken forstand antikken kunne fungere som forbilde for samtidens litteratur og kunst, men den sentrale plass kongemakten hadde i fransk kultur generelt og fremfor alt i Det franske akademi (som var stridens hovedscene) innebærer at den i realiteten alltid allerede var politisk.

Ser man nøyere etter, vil man se at argumenter som ble mobilisert i striden mellom de gamle og de nye i Det franske akademi fra 1690 og utover er foregrepet i mindre, mer «lokale» strider på 1670- og 80-tallet, som i dette perspektiv fremstår som forpostfektning for det som skulle komme og som ofte var knyttet til hvordan kongens bragder skulle fremstilles, for eksempel hvorvidt inskripsjoner som beskrev offentlige kongelige monumenter skulle være på fransk eller latin for sikre maksimal effekt. Scenen fremstilt i Figur 1 er faktisk emblematiske for denne utviklingen. Ifølge de opprinnelige planene fra slutten av 1670-tallet skulle Ludvig XIV sine bragder fremstilles allegorisk: i et første utkast i Apollos figur, i en senere versjon i Hercules' — men disse planene ble forkastet sent i den kunstneriske prosessen til fordel for en direkte representasjon av kongen selv, uten å gå omveien via antikke forbilder (selv om han fremdeles omgis av dem og kler seg som dem, som vi ser i Figur 1).

Den samme utviklingen kan observeres i inskripsjonene som forklarer hva man ser på bildene: De var først på latin, siden på fransk. De antikke forbildene er i ferd med å miste sin status og funksjon; kongen fremstår fremdeles i romersk antrekk, men de romerske gudene han er omgitt av er bare der som eksterne representasjoner av hans egne egenskaper, mens kongen er blitt sitt eget eksempel. Dette er en kongelig eksemplaritet – en kron eksemp laritet – som truer med å løpe løpsk, i det den vender seg innover mot seg selv, blir sitt

eget eksempel, et overskudd av mening, et overbud, et overmål — i en selv-speiling som på fascinerende vis svarer til speilene som dekorerer Speilsalens vegger og i det lille speilbildet av kongen som vi kan skimte i Minervas skjold sentralt i Figur 1.

Dette var så langt jeg kom, men ikke lenger. Jeg manglet konseptuelle verktøy for å tenke videre om overbudet som tilnærmingen ut fra en eksemplariets-tankegang lot meg identifisere: et overbud, et overmål, et overskudd som syntes allstedsnærværende i det franske eneveldets kulturelle selv-fremstilling under Ludvig XIV, en ostentasjon, en selv-feiring som moderne forskning systematisk har avvist å ta på alvor og i stedet avskriver som ren propaganda. Så langt kom jeg, men ikke lenger. — Leseren vil for lengst ha forstått hvor dette bærer og at det var drømmemetaforen (og indirekte samtalene med Gro) som endelig lot meg formulere intuisjoner jeg tidligere ikke hadde klart å gi en systematisk form. Det var da jeg innså at det ikke var en bok med kroneksempelartitet som overordnet prinsipp, men en bok om eneveldets drøm, om eneveldet *som* drøm jeg måtte skrive ferdig, at ting falt på plass og prosjektet omsider faktisk ble til en bok som så dagens lys høsten 2021, utgitt av University of Chicago Press med tittelen *The Dream of Absolutism: Louis XIV and the Logic of Modernity*.

Men hva er nå «the dream of absolutism»? Først av alt er det drømmen vi i Figur 1 (som også var bokens omslagsillustrasjon) ser uttrykt som i en tenkeboble der oppe på skyen til høyre. Maleriet viser oss kongen i det berømte øyeblikket i 1661 da han bestemte seg for å regjere på egenhånd, uten førsteminister, etter kardinal Mazarins død. Denne eneveldige intensjonen er gitt et bokstavelig uttrykk i kongens *egen hånd*, nemlig den høyre som holder roret på statsskipet. Vi vet i dag at denne eneveldige beslutningen er en retrospektiv konstruksjon. Samtidige kilder forteller en mye mer kompleks historie (se Bjørnstad 2021, p. 136, især n. 76). Derfor er dette maleriets insistering på 1661 som en absolutt begynnelse i en viss forstand i seg selv allerede en drøm. En drøm om eneveldig selv-skapelse, drømt som i en felles drøm av maleren, hoffet og kongen i Versailles på 1680-tallet da maleriet ble ferdigstilt – en drøm som jeg i min forskning fant gjentatt i ulike media i et bredt utvalg kilder fra samme periode, og som til denne dag fortsatt gjentas av mange forskere i deres arbeid om solkongens selvframstillelse.

Det er altså også en drøm representert *i* bildet oppe på skyen til høyre: kongens drøm om fremtidig ære (*la gloire*, representert ved en kvinnelig allegori oppe i høyre hjørne), en fremtidig ære som er nåtiden til de som ser maleriet

i Versailles tidlig på 1680-tallet (inkludert kongen selv) – om ikke fortiden, som i vårt tilfelle. Drømmen om den enes velde er med andre ord der fra begynnelsen; den *er* i seg selv begynnelsen, men samtidig er den også allerede vår drøm, i vår vilje til å drømme med. Maleriet fungerer således i henhold til en særegen logikk, som jeg kaller drømmen om eneveldet: en drøm som ikke bare fremstilles, men som også virker og som slik blir virkelig. En drøm som maleriet selv drømmer, en felles drøm som eneveldets kultur deler og virkeliggjør. Dette betyr at genitiven i «the dream of absolutism» kan tolkes både som subjektiv og objektiv. Det er drømmen *om* Eneveldet, men også eneveldets egen drøm, drømmen bare eneveldet *kan* drømme, drømmen som eneveldet *faktisk* drømmer, drømmen som eneveldet *er*: drømmen om den Enes velde, i all sin velde – her, nå!

I lys av en slik tilnærming til begrepet, er eneveldet og absolutismen ikke nødvendigvis noe som bare hører fortiden til, ei heller begreper som er begrenset til en periode da den herskende var konge av guds nåde. Det er i denne forstand eneveldets drøm er en del av «modernitetens logikk», slik undertittelen på boken min antyder. Drømmen om eneveldet, slik som jeg forstår den her, lever i skjæringspunktet mellom det politiske og det estetiske. Det er en drøm som fremdeles i dag er med på å gi form til vår kollektive politiske forestillingsverden. En drøm som vi kanskje enkelt nok kan gjenkjenne konturene av hos de andre – de som drømmer bakstreverske drømmer om fordums storhet med Trump (der jeg holder til: Amerika skal bli «great *again*») eller med Putin (nærmere norske farvann) – men som vi også, om bare vi ser nøyerer etter, vil finne igjen i oss selv, i vår egen hang til å gi oss den enes velde i vold.

### Presentisme, nå og før

Den forutgående begrepsbestemmelsen bringer meg omsider til «eneveldets *tid*» og til løftet i tittelen på artikkelen min. For hvis eneveldet tar den underliggende kroneksemplariteten på alvor og følger logikken til dens ytterste konsekvens, slik særlig *les modernes*, «de nye» i striden mellom de gamle og de nye på slutten av 1600-tallet gjorde det, da er eneveldets tid alltid her og nå, i en absolutt superlativ presens som legger fortiden bak seg en gang for alle, og som heller ikke har rom for fremtiden annet enn som et synspunkt hvorfra nåtidens herlighet kan bedre beundres. Dette er derfor en logikk som finner sitt uttrykk i eneveldets grammatikk. Eneveldets drøm drømmes i presens. Eneveldet når

sin fulle realisering – sin fulle velde, sin veldigste velde (så å si) – i en nåtid uten bånd eller begrensninger fra verken fortid eller fremtid. For en moderne leser vil nok denne siden ved eneveldets selfremstilling virke fremmed, om ikke absurd: en lovpris som har løpt løpsk, et overmål av overdådighet. Det er imidlertid et hovedresultat fra min forskning at denne *presentismen* gjør seg gjeldende ikke bare som et unntak, men tvert imot er konstitutiv for eneveldet selv. Den er tilstede ikke bare i lovtaler som er så ekstravagante at en moderne leser lett vil tro at de *egentlig* har et ironisk eller subversivt budskap, men også i speilsalens offisielle glansbilde av eneveldet i Versailles og i Ludvig XIVs hemmelige memoarer skrevet som en del av kronprinsens utdanning.

I boken introduserer jeg presentisme-begrepet via dets fremste eksponent, den ledende franske historikeren François Hartog og hans slående observasjon at «l'absolutisme est un présentisme» – «eneveldet er en presentisme».<sup>1</sup> I det som følger vil jeg ta et skritt tilbake og situere dette utsagnet i Hartogs egen analyse både av eneveldets tid og av vår egen tid og tidsfølelse. Hensikten med denne avstikkeren er å gi større dybde til min egen bruk av begrepet, samtidig som analysen også vil gjøre synlig en viss tvetydighet hos Hartog selv.

For de som kjenner Hartogs tenkning om det han kaller «historisitetsregimer» fra hovedkonklusjonene i hans mest omtalte og innflytelsesrike bok *Régimes d'historicité: présentisme et expérience du temps* (2003), kan nok utsagnet om eneveldet som presentisme komme som en overraskelse. For det er først og fremst i sin egen samtid etter fremtidstroens slutt (en slutt som ikke er kategorisk, men som snart assosieres med murens fall i 1989, snart med 11. september 2001, snart med Auschwitz og den annen verdenskrig), at Hartog identifiserer en tidserfaring hvor forholdet mellom fortid, nåtid og fremtid er fullstendig dominert av en evinnelig omnipresent nåtid. Slik har det seg at mange lesere har ment å se en beskrivelse av et historisk forløp med tre påfølgende historisitetsregimer som et av hovedbidragene fra Hartog: *fra* en klassisistisk eksempel-dreven fortidsorientering i århundrene som leder opp til Den franske revolusjon (historien som livets læremester, *historia magistra vitae* (Cicero)), *via* en moderne progressiv fremtidsorientering i de to følgende århundrene (lenge omtalt ganske enkelt som «moderniteten»), *til* en tidserfaring hvor forholdet mellom fortid, nåtid og fremtid er dominert av nåtiden i Hartogs (og vår) egen nåtid, en presentisme forstått som «the sense that only

---

<sup>1</sup> Se nedenfor for kildeangivelse og diskusjon av dette sitatet.



the present exists, a present characterized at once by the tyranny of the instant and by the treadmill of an unending now» (Hartog, 2015, s. xv).

Ser vi imidlertid nøyere etter, vil vi se at det i Hartogs mest leste bok er andre historiske øyeblikk og overgangsfaser som rommer «tids-erfaringer og -kriser som ville fortjene å bli analysert» innenfor det bredere forløpet boken risser opp. Hartog løfter frem Chateaubriand som et sentralt tidsvitne i spenningen mellom gammelt og nytt historitetsregime i kjølvannet av Den franske revolusjon, men nevner også «Petrarca, Montaigne, Bacon, Perrault og Rousseau» som navn som burde ha en plass i denne diskusjonen (Hartog, 2003, s. 77<sup>2</sup>). Det mest interessante navnet i min sammenheng her er det minst kjente og mest uventede i denne listen. Charles Perrault (1628-1703) huskes i dag først og fremst for sin gjenfortelling av franske folkeeventyr i *Contes de ma mère l'Oye* (1697), som med eventyr som «Askepott», «Tornerose» og «Rødhette», er blant de mest solgte bøkene i Frankrike noensinne. Innenfor hans eget verk var imidlertid eventyrene en ettertanke og en *hapax*, først utgitt da han var 69 år og i tillegg pseudonymt, under navnet til en av hans sønner. På det tidspunktet hadde Perrault vært en fremstående intellektuell skikkelse og embetsmann for det franske eneveldet i flere tiår. Hans virke sammenfaller med det franske eneveldets storhetstid under Ludvig XIV. Særlig innflytelsesrik var han som leder av de nyes fløy i Det franske akademi i striden mellom de gamle og de nye mot slutten av århundret.

Det er som sådan Perrault opptrer senere i Hartogs bok, i en overraskende sammenstilling med Montaigne, som to eksempler på skikkelser som har en kompleks stilling innenfor historisitetetsregimet de begge tilhører: den tidlig-moderne fortidsorienterte eksemplaritetstankegangen. De peker begge utover sitt eget regime, men uten nødvendigvis å innevarsle det neste. De lar oss se konturene av andre måter å tenke og erfare historisitet på, som i ettertid selv viste seg å være avstikkere og sidespor uten en tydelig fremtid. Det er etter en kort refleksjon om Montaignes rolle i destabiliseringen av eksemplets kulturelle autoritet at vi finner følgende observasjon, som er det nærmeste Hartog i sin mest leste bok kommer en drøftelse av eneveldets historisitetetsregime og tidsopplevelse:

På samme måte markerer, et århundre senere, den dramatiske begynnelsen av striden mellom de gamle og de nye (1687) et sterkt øyeblikk av tidskrise. Hvis, slik Perrault påviser, de nye seirer over

---

<sup>2</sup> Her og i det som følger er oversettelser fra fransk mine egne.



de gamle, hvis det har vært fremskritt og forbedring på nesten alle områder, er det likevel et faktum at tiden ennå ikke åpner seg mot en fremtid som lyset skal komme fra. Perfeksjonen er nesten nådd i og med Ludvig XIVs tidsalder. Ja, hvordan kan man egentlig tillate seg å tenke utover enevoldskongen? (Hartog, 2003, s. 119)

Den utløsende faktor Hartog her viser til er Perraults opplesning av sitt 27 sider lange dikt *Le siècle de Louis le Grand* i Det franske akademi i 1687. Denne teksten er ganske riktig en påvisning eller demonstrasjon: Perrault taler med evidensens kraft når han triumferende og jublende – for ikke å si hoverende – påviser hvordan hans egen samtid overgår fortidens mestre i område etter område. Striden mellom de gamle og de nye representerer slik en «tidskrise» i og med at det som står på spill ikke bare er nåtidens forrang innenfor enkeltområder i kulturlivet og den sosiale og politiske sfære, men selve prinsippet om fortidens eksemplariske verdi. Dette er imidlertid en «tidskrise» ikke bare for datiden, men også i forhold til vår egen måte å kategorisere tidserfaringens historie på. «De nye» overgår «de gamle» i ordstriden om antikkens eksemplariske verdi, men uten at utviklingen følger det forløpet vi forventer. Forklarelsens lys kommer ikke fra en fjern fremtid. Fremskrittet kommer ikke med et løfte om fremtidig perfeksjon og fullkommenhet. Perfeksjonen er ikke en regulativ idé som bare kan skimtes i det fjerne. Tvert imot er den innen rekkevidde her og nå, med enevoldsherskeren som eneste horisont. Som siste setning i den siterte passasjen antyder, er derfor Perraults tekst i realiteten mer enn en påvisning eller demonstrasjon. Til syvende og sist handler det om hva man kan *tillate seg* å tenke (jfr. den refleksive konstruksjonen på fransk: *s'autoriser à*), hva det er *mulig* å tenke under eneveldet.

Mer sier ikke Hartog om eneveldet i denne boken. Det er klart fra den siterte passasjen at eksemplaritetstankegangens fortidsorientering har blitt erstattet av en ekstrem form for presentisme, men Hartog bruker ikke selv begrepet i denne sammenheng. Det gjør han imidlertid i boken *Anciens, modernes, sauvages*, utgitt to år senere, i en passasje som omsider bringer meg tilbake til den slående observasjonen som var mitt utgangspunkt her. Denne boken er intet mindre enn en idéhistorie med fokus på hvordan europeisk elitekultur har konstruert kulturell autoritet i møte med skiftende konstellasjoner av temporal og geografisk alteritet, om den epistemologiske utfordringen har kommet fra en ny verden eller fra gamle grekere. Ikke uventet står Den franske revolusjon igjen frem som det viktigste tidsskillet. Men noe mer uventet profileres

igjen Perrault og striden mellom de gamle og de nye som et viktig sidespor i det historiske forløpet som risses opp.

Gjennom hele boken studerer Hartog den historiske analogiens epistemologiske autoritet, med særlig vekt på den historiske parallellen som litterær genre. I bokens konklusjon finner vi således en lang diskusjon av Charles Perraults posisjon slik den legges frem i dennes polemiske hovedverk *Parallèle des Anciens et des Modernes* («Parallell mellom de gamle og de nye», fire dialoger publisert i 1688, 1690, 1692 og 1697). Det springende punkt i Hartogs lesning er forestillingen om fullkommenhet og perfeksjon, da og nå. Det viser seg at mens Perrault ikke har noe som helst problem med å tenke «de gamles» perfeksjon historisk, er han ute av stand til å innta samme analytiske distanse til «de nyes» (og dermed også sin egen) plass i tiden:

Denne måten å representere perfeksjon på (for de gamle, snarere et punkt; en gradering eller et maksimum for de nye), indikerer en vanskelighet eller til og med blindhet knyttet til nåtiden. For å bruke en terminologi som ikke er Perraults, skjer alt som om han nærmet seg en historisering av de gamles perfeksjon, men ikke på noen som helst måte av de nyes. Hvorfor stanser refleksjonen underveis? Til hver og én sin perfeksjon, men vår er nesten den ultimate perfeksjon! Hvorfor i huleste? Ved en blokkering knyttet til nåtiden. Som om Perrault, selv utover den obligatoriske lovprisningen av den regjerende monarken, ikke kunne tenke utover nåtiden, utover «Ludvig den Stores århundre», som slik faktisk gir uttrykk for en formidabel oppvurdering av nåtiden. Eneveldet er en presentisme. (Hartog, 2008 [2005], s. 259)

Det som her beskrives som «en vanskelighet», «[en] blindhet» og «en blokkering» knyttet til selve den temporale erfaringen av nåtiden, stikker langt dypere enn den obligatoriske lovtalen av enevoldsherskeren i Versailles. Hartog observerer, helt korrekt, det han kaller en formidabel oppvurdering av nåtiden («une formidable opération de valorisation du présent») ikke bare hos Perrault, men i «Ludvig den Stores århundre» – et århundre som på sett og vis *er* denne operasjonen. Det er i denne forstand at eneveldet er en presentisme.

Men i så fall er eneveldets presentisme et på én gang mye bredere og mer dyptgående fenomen enn det Hartogs diskusjon kan gi inntrykk av. Hartogs idéhistorie fokuserer på ledende intellektuelle skikkelser og deres posisjon i randsonen mellom ulike epistemologiske paradigmer og historitetsregimer. Men hvis vi tar avsnittet ovenfor på alvor, er ikke Perrault nødvendigvis et in-

tellektuelt unntak eller en visjonær foregangsmann som formulerer innsikter hans egen tidsalder ellers bare kan skimte. Snarere er den presentismen han målbærer symptomatisk ikke bare for «de nyes» posisjon i *La Querelle*, men for en hel tids, en hel kulturs motsigelsesfylte drøm om den enes herlige velde. I boken min analyserer jeg denne drømmen om en radikal og ubundet fortidsløshet slik den kommer til uttrykk hos den kongelige historiografen Claude-Charles Guyonnet de Vertron (1645-1715) i hans bidrag til parallell-genren noen få år før Perrault i *Parallèle de Louis le Grand avec les princes qui ont été surnommés grands* («Parallell mellom Ludvig den Store og [andre] konger med tilnavnet stor», 1685). I boken sammenligner jeg ikke Perraults og Vertrons bidrag til parallell-genren direkte, men en slik parallell av paralleller er noe jeg har arbeidet med i forlengelsen av bokprosjektet.

I en slik sammenstilling står faktisk Perrault både i tilnærming og posisjon for moderasjon og måtehold, der hvor Vertron artikulere det vi kunne kalle en vulgær-presentisme. En nærmere analyse viser at Perrault ikke bare holder igjen i sin feiring av nåtidens dominans. Det er i tillegg slående at rammefortellingen i hans *Parallell* selv markerer en distanse til nåtiden: Samtalene som utgjør selve parallelliseringen finner riktignok sted i Versailles, men i kongens fravær – og de er gjort mulig bare gjennom dette fraværet. Det er som om det hos Perrault dreier seg om en uautorisert lovsang, frukten av et tankeeksperiment i eneveldets skygge, mens det hos Vertron aldri er spor av en slik distansering. Snarere er det en utålmodig vellyst i Vertrons prosa når han omfavner den blokkeringen og blindheten som Hartog mener å identifisere hos Perrault: en triumferende – for ikke å si hoverende – seierssang, som feirer nåtidens definitive triumf over både fortid og fremtid. Jeg skal her bare sitere en kort passasje som markerer sluttpunktet i Vertrons parallelliseringsprosjekt. De følgende setningene kunne vanskelig uttalt seg mer kategorisk om eneveldets iboende temporalitet slik den kommer til uttrykk i samtidens temporale overlegenhet:

Hvorfor lete etter en Herkules' bragder i fabler, og etter en Alexanders bragder i historien, når LUDVIG DEN STORE gir eksempler på alle dyder? Det er jo ingen som tviler på at hans handlinger overgår keiserens: De vekker vår egen tids beundring, fortidens skam, og de vil vekke forbauselse, for ikke å si fortvilelse, blant helter i århundrene som kommer. (Vertron, 1685, s. 52–53)

Eneveldet er en presentisme. Ludvig den Stores eksempel gjør ikke bare

fortiden, men også fremtiden til skamme. Her er det ikke bare fortidens konkrete eksempler – alle kongene med tilnavn «den store», inkludert Aleksander den Store – som overgås, men selve eksempeltankegangen som bryter sammen. Med åpenbar nytelse presser Vertron eneveldets logikk til bristepunktet og forbi, brenner broer og sager over greinene han og hoffkulturen for øvrig sitter på. Det er bemerkelsesverdig at han ikke bare taler for seg selv i dette foretaket, men for alle: «Det er jo ingen som tviler på» («En effet personne ne doute») at solkongens handlinger overgår fortidens modeller. Innenfor drømmen som eneveldet er, er det ikke rom for en slik tvil, ikke rom for tvetydighet og komplikasjoner, ikke rom for nyanser – og heller ikke rom for fremtiden annet som en ettertid hvor nåtiden kan beundres fra. Dermed er eneveldet i sin iboende presentisme allerede et mareritt for den personen Vertron dediserer boken sin til, nemlig kongens eldste sønn, kronprins Ludvig av Frankrike (1661-1711), oftest kalt ganske enkelt «Le Dauphin» og senere, etter at hans egen sønn ble nummer to i den franske arvefølgen, «Le Grand Dauphin». For som den siterte passasjen gjør det klart er han, Dauphinen, dømt til å leve et liv i forbauselse og fortvilelse i skyggen av sin fars heltedåder.

### Eneveldet som mareritt

Hvis eneveldet i en viss forstand, en *absolutt* forstand, består i å drømme eneveldets drøm, hvor og hva er da eneveldets mareritt? Eller bedre: Hvis eneveldets tid er drømmen om den enes velde her og nå, i en radikal presentisme, hva – og hvor og når – er da eneveldets mareritt? I den siste delen av denne artikkelen vil jeg raskt skissere tre mulige svar på dette spørsmålet fra tre ulike perspektiver. Igjen dreier det seg om betraktninger i forlengelsen av bokprosjektet og som rammen her med fokuset på eneveldets tid og tidserfaring gir større dybde. – Kan det tenkes at eneveldets drøm alltid allerede er et mareritt?

Først og fremst er selvsagt eneveldet alltid allerede et mareritt for de som faller utenfor drømmens herlighet og som i stedet for å bades i stråleglansen fra den enes velde får føle dens overveldende makt og kraft på kroppen: undertrykkelse, utnyttelse, utstøtelse, lidelse, død. Den enes velde er alltid tuftet på de manges offer. Som teologisk-politisk institusjon var eneveldets viktigste funksjon å bidra til å legitimere dette offeret gjennom monarkiets ubestridelige

plass innenfor et gudommelig instituert hierarki. Eneveldets drøm gir offeret ytterligere mening ved å invitere undersåttene til å ta del i samme drøm.

Men hva skjer når drømmen slår sprekker og realiteten viser seg å være nærmere marerittet? I fransk sammenheng blir 1685 ofte trukket frem som et merkeår i så måte og har blitt betraktet som et vendepunkt i Ludvig XIVs regjeringstid. Dette var ikke bare året da Ludvig XIV tilbakekalte det relativt tolerante Nantes-ediktet fra 1598, som hadde tillatt Frankrikes protestantiske minoritet et knapt hundreår med stort sett fredelig sameksistens etter de franske religionskrigenes slutt, en tilbakekallelse som ledet til enorme lidelser og på kort tid drev nesten en million hugenotter, altså franske protestanter, i eksil. Det var også året da Ludvig XIV utstedte *Le Code Noir*, en juridisk forordning som regulerte slaveriet som institusjon i det franske koloniriket og som siden har blitt kalt «den mest uhyrlige juridiske tekst i moderne historie».<sup>3</sup>

Det er imidlertid verdt å merke seg at disse administrative forordningenes grimme realiteter ikke nødvendigvis er synlige som sådan fra drømmens innside. Mens det er liten eller ingen samtidig reaksjon å spore hva angår *Le Code Noir*, er det en betydelig katolsk jubel over tilbakekallelsen av Nantes-ediktet. Den feires som en administrativ milepæl: ytterligere ett skritt på veien mot realiseringen av det eneveldige prinsippet om «Une foi, une loi, un roi» (én tro, én lov, én konge). Det er fristende for oss å se en slik feiring og jubel som uttrykk for propaganda og manipulasjon fra kongens indre krets, men den kunne like gjerne kommet nedenfra, i en spontan, jublende entusiasme fra kongens undersåtter (akkurat slik tilfellet, til vår store forbauselse, er når eneveldets drøm drømmes i det 21. århundre). Vi ser eksempler på dette i antologier utgitt av den samme Vertron som jeg diskuterte ovenfor: rimsmeder over hele Frankrike som sammen drømmer eneveldets drøm i respons til en åpen invitasjon til å skrive sonetter til kongens pris basert på et forutbestemt rimskjema.<sup>4</sup>

Slik sett er kanskje det verste marerittet å våkne bare for å innse at alle de andre fortsatt drømmer. Eller enda verre: å våkne bare for å innse at alle de andre fortsetter å ta del i den kollektive drømmen, selv om de også tilsynelatende er våkne, selv om de også har en fot (om ikke to) utenfor drømmen. Det er fristende å se for seg et slikt zombie-scenario som ramme for det nå be-

<sup>3</sup> Uttrykket er brukt av Louis Sala-Molins, her sitert fra Cornette, 1996, s. 470.

<sup>4</sup> Se f.eks. Vertron, 1686, jfr. min diskusjon i Bjørnstad, 2021, s. 175–176.

rømte anonyme brevet som François Fénelon, teolog, poet og forfatter, skrev til Ludvig XIV i 1694. På dette tidspunktet hadde Fénelon allerede bak seg en lang karriere ved hoffet i Versailles. Han var i en periode sjelesørger for Madame de Maintenon, som var hemmelig gift med Ludvig XIV. Fra 1689 hadde han virket som lærer og veileder (*précepteur*) for kongens barnebarn og Dauphinens eldste sønn, Ludvig, hertug av Burgund (1682-1712), nummer to i tronfølgen. Som en del av sin elevs utdannelse skrev han en serie oppbyggelige verker, inkludert *Les Aventures de Télémaque*, som skulle bli en av 1700-tallets mest leste bøker (skrevet ca. 1694, først utgitt uten Fénelons tillatelse i 1699).

I det nevnte brevet fra 1694 klandrer Fénelon Ludvig XIV for at han i sin kongegjerning har latt seg lede av en drøm om eneveldig ære (*la gloire*), i stedet for å følge sannhetens og rettferdighetens vei: «All den forferdelige uroen som har plaget hele Europa i mer enn 20 år – så mye blod gått til spille, så mange uhyrligheter begått, så mange provinser plyndret, så mange byer og landsbyer lagt i aske – er fatale følger av krigen som fra 1672 av ble kjempet til din ære» (Fénelon, 2011, s. 50). Krigen Fénelon referer til er den såkalte fransk-nederlandske krig, som på kort sikt realiserte kongens politiske ambisjoner og brakte ham ære på den europeiske politiske scene. Det var etter disse seirene på slagmarken at kongen fikk tilnavnet «den store», og det er en oppblåst versjon av kongens rolle i denne krigen som utgjør storparten av de store takmaleriene i Speilsalen i Versailles: det samtidige toppunktet og sluttpunktet i det heroiske forløpet innledet av den eneveldige beslutningen i 1661 som er fremstilt i Figur 1. Det er med andre ord ikke bare en mild realitetsorientering Fénelons brev ber om, men snarere en revurdering av hele heltenarrativet som nåtidens drøm er tuftet på. Det ber hovedpersonen selv innse at drømmen som sådan alt fra starten av var et mareritt. Det er derfor knapt noen overraskelse at det anonyme brevet mest sannsynlig aldri nådde sin adressat og uansett forble uten konsekvenser i 1694.

Dermed er Fénelons mareritt ikke helt ulikt Dauphinens, slik jeg beskriver det ovenfor. Begge har en privilegert posisjon nær maktens sentrum. Fénelon er sannsynligvis mer klarsynt. Hans mareritt er på sett og vis våknere. Fortørnet observerer han eneveldets drøm fra utsiden som det marerittet det er. Dauphinen på sin side føler eneveldets konstitutive motsigelser på kroppen, uten nødvendigvis å ha den våkne avstanden vi ser hos Fénelon. Han lever ikke bare i skyggen av sin fars heltedåder, men også bokstavelig talt *under* dem, under drømmebildene av eneveldets heroiske stråleglans, slik de for alltid er frosset i

takmaleriene i Speilsalen i Versailles. Han er fremtidens figur i en nåtid uten fremtid.

Hva med den eneveldige kongen selv? Hva var eneveldets verste mareritt og hva vet vi om kongens egne drømmer? Disse spørsmålene kunne vært emnet for en egen artikkel, om ikke en bok. Jeg vil avslutte her med en kort betraktning som forberedelse til et slik arbeid. For det første vet vi empirisk sett forbausende lite om kongens drømmeliv, på tross av at hans fysiske og mentale helse ble nitidig dokumentert gjennom hele hans livstid (jfr. Perez, 2007). Fra uminnelige tider ble en herskers gode søvn natten før et viktig slag tolket som et tegn ikke bare på dennes gode sinnelag, men også på krigens rettferdighet. Men dette fortolkningsprinsippet har en mye bredere anvendelse: 1600-tallets tragedier er fulle av tyranniske herskere som plages av forferdelige mareritt, og mange av dem ble skrevet under Ludvig XIVs beskyttelse.

I én av dem, den bibelske tragedien *Esther* skrevet av Jean Racine i 1689 mens han også virket som kongens offisielle historiograf, finner vi faktisk en marerittplaget konge, den persiske kong Assuérus, som ber sine egne historiografer lese for ham fra rikets annaler om hans mest ærefulle bragder for å lulle ham tilbake i søvn. (Racine, 1999, v. 383–408) Eneveldets våkne drøm er altså her det som gjør det mulig for kongen å sove godt. Den er eneveldets gode samvittighet, mens marerittet fremstår som drømmens vrangside, skygge, dens «andre», dens konstitutive motsats. Dermed er eneveldets drøm også en drøm om et marerittfritt velde. Den umulige drømmen om et enevelde med ren samvittighet.

Slik blir kongens drømmeliv en statshemmelse, og dermed også gjenstand for intens spekulasjon. Det er derfor ingen stor overraskelse at det finnes fabrikkerte mareritt tilskrevet virkelighetens eneveldskonger. Mens vi i Racines tragedie fra 1689 får høre at kong Assuérus blant alle landets sannsigere forhørte seg med «de som best kunne tyde himmelens vilje fra en dunkel drøm» (Racine, 1999, v. 407–408), finner vi i boken *Explication d'un Songe divin de Louis XIV*, publisert av hugenott-forfatteren Jacques Massard i Amsterdam i 1690, beskrivelsen av et lignende scenario i virkelighetens verden. Boken referer til et kongelig mareritt høsten 1689 og en utlysning av en kongelig belønning til den som best kan tyde drømmen, før forfatteren presenterer sin egen dramatiske eskatologiske fortolkning (Massard, 1690). – Men den videre utforskning av parallellen mellom reelle mareritt i tragediens fiksjonsunivers og fabrikkerte mareritt i virkeligheten må vente til en annen anledning.

## Litteraturliste

- Bjørnstad, H. (2021). *The Dream of Absolutism: Louis XIV and the Logic of Modernity*. University of Chicago Press.
- Cornette, J. (1996). Chronique de l'État Classique (1652–1715). I J. Cornette & H. Méchoulan (Red.), *L'État classique: Regards sur la pensée politique de la France dans le second XVIIe siècle* (s. 431–500). Éditions Vrin.
- Fénelon. (2011). *Lettre à Louis XIV et autres écrits politiques*. P.-E. Leroy (Red.). Bartillat.
- Hartog, F. (2003). *Régimes d'historicité: Présentisme et expériences du temps*. Seuil.
- Hartog, F. (2008). *Anciens, modernes, sauvages*. Points. (Opprinnelig utgitt 2005)
- Hartog, F. (2015). Presentism – Stopgap or new State? I *Regimes of Historicity: Presentism and Experiences of Time* (S. Brown, Overs.) (s. xiii–xix). Columbia University Press.
- Massard, J. (1690). *Explication d'un Songe divin de Louis XIV, et de deux autres Songes Divins d'une personne de qualité et de mérite de La Haye avec sept révélations de la Dem[oiselle] réfugiée à Amsterdam qui éclaircissent le Songe du Roi et prouvent l'Esprit de Prophétie*. Chez Jean et Gillis Janssons a Waesberge.
- Mo, G. B. (2017). Marcel Proust on Erotic Dreams and Oneiric Knowledge. I S. C. Marshall & C. M. Cusack (Red.), *The Medieval Presence in the Modernist Aesthetic: Unattended Moments* (s. 62–77). Brill.
- Perez, S. (2007). *La santé de Louis XIV : une biohistoire du Roi-Soleil*. Champ Vallon.
- Racine, J. (1999). *Esther*. I J. Racine, *Œuvres complètes* vol. 1, (Red. G. Forestier). Gallimard.
- Vertron, C.-C. G. de. (1685). *Parallèle de Louis le Grand avec les princes qui ont été surnommés grands*. Chez J. Le Febvre.
- Vertron, C.-C. G. de. (1686). *Le Nouveau panthéon, ou Le Rapport des divinités du paganisme, des héros de l'Antiquité et des princes surnommés grands aux vertus et aux actions de Louis le Grand*. Chez J. Morel.





## «Pièce de Résistance»

Knut Stene-Johansen, Universitetet i Oslo

MOTSTAND: Det forelskede subjektet møter motstand hos den elskede. Motstanden er både mental og fysisk, den er til å ta og føle på, og den kan ta mange former. Likegyldighet, avvisning, kulde, lunkenhet, uberørhet og neglisjering er bare noen av motstandens sceniske ytringsformer.

1. Motstand i kjærlighet er ikke bare et ytre anliggende, som i konflikter, uenigheter, ulike smakspreferanser eller humørsvingninger. Kanskje overraskende for mange kan motstanden også komme innenfra. Goethes *Werther* blir ved flere anledninger overvældet av en motstand som ikke er ekstern:

Hvor mange hundre ganger var jeg ikke på nippet til å falle henne om halsen? Gud alene vet hva det gjør en å se så mye elskelighet gå omkring foran en og en ikke tør gripe sjansen. Og det å gripe sjansen er jo menneskets mest naturlige drift. Griper ikke barna etter alt de har lyst på? Men jeg? (Goethe, 2012, s. 84)

Selvfornektelse er en egen form for narsissisme og en motstand mot livsutfoldelse. At den elskede Lotte er forlovet, er innlysende et hinder og en motstand, og kunne tenkes å være et incitament i seg selv. Men mindre enn man kanskje kunne forventet. Vi må trekke linjen til en annen opera (for *Werther* er også en opera) om vi vil bevitne kjærlighetens lovløse motstands-drama: «Si tu ne m'aimes pas, je t'aime, si je t'aime, prends garde à toi», synger Carmen. Massenot og Bizet til side: *Werther* er litt anorektisk anlagt. Han har ikke særlig med appetitt, spiser lite, koker seg noen erter, lever på høystemt litteratur. I motsetning til hans samtidige *Vicomte de Valmont*, har han heller ikke mye seksuell appetitt, han virker egentlig ikke særlig interessert i kvinner, og innrømmer at menneskets mest naturlige drift hos ham er svekket. Libertineren

på sin side krever motstand, han skal jo seire, dyrke forførelsens kunst, ende med triumf og nedleggelse, og unngå den vanære og latterliggjørelse som en mislykket erobring ville innebære, som her, med libertineren Valmonts ord i fjerde brev fra Laclos' brevroman *Farlige forbindelser*:

Det er blitt en nødvendighet for meg å besitte denne kvinnen for å frelse meg fra den latterlighet å bli forelsket i henne – for hvor langt kan ikke et utilfredsstilt begjær føre! Å henrivende nytelse! Jeg påkaller deg for min lykkes og især for min sjelefreds skyld. Hvor det dog er heldig at kvinnene forsvarer seg så elendig [...]. (Laclos, 1990, s. 20)

Mens forførerer vil seire over motstanden, og trenger motstand for å fullføre forførelsens triumf, vil den forelskede helst gi etter for den, la seg overvinne. Det er en aura av mystikk over dette. Teresa av Avila skriver (om henrykkelsen): «Noen få ganger har jeg virkelig vært istand til å yte litt motstand, men det var overmåte anstrengende, og etterpå følte jeg det som jeg hadde slåss med en kjempe» (sitert i Marcus, 1966, s. 113). Psykoanalysen er mer edruelig. I sin første og mest omfattende litterære analyse, skriver Freud om den forelskedes motstandsløshet at ønsket om å bli fanget av den elskede, og om å kapitulere og overgi seg, egentlig har en masochistisk karakter (Freud, 2003, s. 284). Når også Valmont til slutt må gi tapt, er det fordi han er blitt romantiker. Og nok en linje kan trekkes opp, en motstandslinje, en historisk fluktlinje.

I fransk klassisisme kunne kjærligheten representere en trussel og en motstand mot den klassiske orden. Som i Racines tragedie *Fedra* fra 1677, der orden gjeninnsettes i det dronningen dør og kjærligheten fordamper. Når prinsessen av Clèves i Madame de La Fayette's kjærlighetsroman fra samme tidspunkt i sin tur avviser kjærligheten som endelig har blitt mulig, er det tilsynelatende i rak motsetning til hva som skjer i Racines tragedie. I La Fayette's roman utfoldes en form for motstand som ifølge Anne-Lisa Amadou finner sin «dypeste beveggrunn» i frykten for kjærlighetens død (La Fayette, 2000, s. 186). I begge tilfeller finner vi altså en motstand mot kjærlighetens risikable vesen. Er det denne motstanden som lever videre i angsten for romantisk kjærlighet, som i skepsisen til dyp lidenskap i tradisjonen fra Tristan og Isolde? Ja, det kan være mye å tape, risikoen kan være stor den, men er det derfor best å holde seg langt unna det de franske presjose kvinnene kalte *Ømhetens rike*? På en annen side, motstand kan være immanent tilstede i den påfølgende romantiske kjærligheten. I Emily Brontës gotiske kjærlighetsroman *Stormfulle høyder*

fra 1847 er motstanden polymorf og allestedsnærværende. Her er det kjærligheten selv som affektivt og effektivt gjennomfører sine egne strømmer. Om Heathcliff kan karakteriseres som *vind* (Deleuze), blir den romantiske kjærligheten gjennom Catherines ulykkelige og hjemmsøkende ånd en perfekt storm.

2. Motstand er noe som hefter ved forførelsens mulighetsbetingelser, den er en nødvendig del av forførelsen. Et for lett bytte er ikke en ekte forfører eller forførerskes våte drøm, slik ingen genuin jeger lengter etter å skyte fasaner på tunet. Kanskje dreier det seg om stamina, sisu, motstandskraft. Werther mener han ville være en bedre mann for Lotte enn Albert, som har «en viss mangel på følelser» (Goethe, 2012, s. 78). Derfor kan han være smertelig sjalu, og kjærligheten fremstår som en ren, men villet lidelse: «Det går en gysning gjennom hele kroppen min, Wilhelm, når Albert tar henne rundt det slanke livet» (Goethe, 2012, s. 78). Lotte for sin del gjør anstendig motstand. Hun er tidvis lik Richardsons Pamela og Laclos' Madame de Tourvel, som begge lenge motstår angrepet på dyden. Men på ett punkt brister demningen, og det er når Werther og Lotte leser Ossian sammen. Som Francesca da Rimini og Paolo hos Dante leser de seg inn i en forelskelse. Litteraturen blir en trylledrikk, i det minste for en stakket stund. De blir så beveget, «deres glødende kinn berørte hverandre»: «Verden ble borte for dem». Werther faller besatt av begjær i armene på Lotte og overøser henne med «rasende kyss». Inntil Lotte mobiliserer en siste motstand:

«Werther!» ropte hun med kvalt stemme og snudde seg bort. «Werther!» og skjøv med svak hånd brystet hans bort fra sitt! «Werther!» ropte hun med den edleste følelses fattede tone. Han gjorde ingen motstand, slapp henne ut av sine armer og kastet seg vilt ned for hennes føtter. Hun reiste seg brått, og i engstelig forvirring, dirrende mellom kjærlighet og sinne, sa hun: «Dette er siste gang! Werther! De ser meg aldri igjen!» (Goethe, 2012, s. 109–110)

Werther blir liggende motstandsløs på gulvet i en merkelig stilling. Lotte for sin del oppsøker sin mann, og blir sittende hos ham, i halvmørket, som kvinnene i *Familien på Gilje*, eller som Pamela Andrews, og en rekke andre feminine litterære persona, Mme de Tourvel inkludert, tyr hun til håndarbeidet. Pamela skriver at hun er blitt flink til å sy, «an expert at my needle» (Richardson, 1985, s. 43). Tourvel broderer. Lotte strikker. Den britiske psykoterapeuten, kunsthistorikeren, forfatteren og feministen Rozsika Parker har kalt dette

for *the subversive stitch* eller *the female stitch*, en feminin form for subtil motstand i det stille, broderi som subversiv produksjon av det feminine: kontrollerende, avvæpnende, og grunnleggende estetisk.

3. Men vi må vite hva motstand er, utover at det i fysikken dreier seg om en kraft som motstår en annen kraft, og således skaper en spenning. I parentes bemerket, det minner om spenningen i et berømt haikudikt av Basho (Haugen, 1992, s. 9):

*Gammal dam  
Ein frosk hoppar  
Lyden av vatnet*

Slik det franske *résistance* er utledet av verbformen *résister* (lat. *resistere*, «sette imot», «sette tilbake» eller også «sette på plass»), er vårt begrep *mot-stand* et sammensatt ord som også peker mot en *gjen-oppretting* og en re-stituering – altså ikke alene opposisjonelt og motstridende, men kreativt og oppbyggende. I første bind av *Seksualitetens historie*, påpeker Michel Foucault at «der hvor det er makt, er det motstand» (Foucault, 1995, s. 106). Til dette kommenterer Gilles Deleuze i sin bok om Foucault at egentlig kommer motstanden først (Deleuze, 1990, s. 133). Vi kan tolke det dithen at motstand således er noe vitalt, noe mer enn en bivirkning av makt, noe som lever i oss alle, som motstand mot døden. I video-dokumentaren *L'abécédaire de Deleuze* fra 1989, reflekterer Deleuze fritt med utgangspunkt i alfabetets bokstaver, og når han kommer til bokstaven «R» er det nettopp «résistance» som er tema: «toute création est résistance» – all skapelse er motstand. Slik blir det å skrive også å yte motstand, mot onde krefter som banker på Herregårdsporten, slik Kafka beskriver det, mot ytre og indre destruktive krefter. «Mitt liv» skriver Kafka, «har jeg tilbragt med å forsvare meg mot lysten til å gjøre ende på det» (Kafka, 2003, s. 121). Freud opererer for sin del i *Hemmung, Symptom und Angst* fra 1926 med fem former for motstand. Motstanden som gir seg uttrykk i selvfornektelse suppleres blant annet med motstanden mot terapien, mot innblikket i det ubevisste og det fortrenge materialet.

4. Motstanden mot å få det fortrenge opp i dagen slik at vrangforestillinger kan oppheves, er nok den viktigste form for motstand i psykoanalysen. Freuds analyse av delirium og drøm i Wilhelm Jensens roman *Gradiva, en Pompeii-fantasi* ble utgitt i 1907. Det er den første psykoanalytiske litteraturanalysen,

og like lang som romanen. La oss minne oss selv om fortellingen. Den unge arkeologen Norbert Hanold blir sykelig betatt av et romersk basrelieff som fremstiller en kvinne kledd i en lang kjole idet hun tar et steg fremover. Han kaller henne Gradiva (som betyr «hun som går»), blir opptatt av levende kvinners føtter, og på gaten i sin hjemby tror han å gjenkjenne denne kvinneskikkelsen. I en drøm ser han henne bli til aske i vulkanutbruddet fra Vesuv i år 79 f.Kr. Med et påskudd om arkeologiske studier reiser han til Pompeii. Psykotisk vandrende rundt i ruinbyens gater møter han igjen Gradiva. Etter hvert blir det klart at hun er en fortrenget barndomskjærlighet ved navn Zoe Bertgang. Hanold bringes ut av sin vrangforestilling ved hennes kjærlige grep, hun nedkjemper hans motstand mot at fortrenningen skal komme for en dag.

Måten Zoe avslutningsvis bryter ned Hanolds motstand på og bringer ham ut av hans vrangforestilling, interesserer Freud i den grad at han en periode oppfattet romanen som et forbilde for psykoanalysen.<sup>1</sup> Der de to, Hanold og Zoe, står i Villa Diomedas hage i Pompeii trekker hun kjolen opp slik at hennes venstre fot, akkurat som på Gradiva-relieffet, kommer til syne. Med denne sensuelle bevegelsen gjenfinner Hanold sin forstand. Han er fremdeles noe omtåket, og i det Jensen ironisk nok kaller en optisk illusjon tar Hanold en føflekk på Zoes kinn for å være en flue. Han kaster seg som en annen firfisle over henne for å fange fluen med munnen, men den flytter seg, ikke overraskende, til hennes lepper, og hurtig som lynet faller de inn i et langt kyss:

[...] og når hennes munn, etter omlag et minutt tid, var tvunget til å kjempe for å puste, med gjenvunnet evne til å tale, så sa hun ikke, «Du er virkelig sprø, Norbert Hanold», men tillot snarere et sjarmerende smil utbre seg tydeligere enn før på sine røde lepper; hun var mer enn noen gang overbevist om at hans forstand var fullstendig helbredet.<sup>2</sup> (Freud, 2003, s. 135)

Det var etter sigende Carl Jung som introduserte den nordtyske forfatteren Jensen for Freud, og bruddet med Jung gjorde sikkert sitt til at Freud etter hvert forkastet Gradiva som modell. Kanskje hadde Freud også besinnet seg.

5. I måltidssammenheng er en *pièce de résistance* eller *plat de résistance* noen

---

<sup>1</sup> Freud hadde en kopi av relieffet hengende på kontorveggen i Berggasse 19 i Wien, og tok det med seg når han med sin familie flyktet fra nazistene og emigrerte til London i 1938.

<sup>2</sup> Min oversettelse.

ganger å påtreffe som hovedrett i en fransk meny, det er et begrep med stort nedslagsfelt. *Pièce de résistance* er tradisjonelt et folkelig, bastant og på alle måter et rustikt måltid som gjennom proteiner og fett skal gi motstandskraft, forberede deg på det som skal komme. Det skal styrke immunforsvaret, for «den som ikke eter flekk kan'ke ærbe!», som det lød i gamle dagers Østfold. Tradisjonell fransk menylære tilsier at etter *l'apéritif*, *les hors d'œuvres*, *les soupes* og *les entrées*, og før *la salade*, *les fromages* og *les desserts* kommer *le plat de résistance*: eksempelvis oksestek med rødvinssaus og margben, helstekt tiur med russiske erter og annapoteter, siciliansk porchetta med gnocchi, boeuf bourguignon med potetmos, kaninsadel fylt med urtekrydret farse av kalvekjøtt og chorizo, pannestekt kalvelever med sherryeddik servert med grønne linser. En real *plat de résistance* gjør motstand og skal ikke være lett å komme til bunns i. På den andre siden av skalaen befinner kunstens og litteraturens motstandskraft seg. Litteraturhistorien tilbyr oss uendelig med *pièces de résistance*: *Krig og fred*, *På sporet av den tapte tid*, *Finnegans Wake*, men ikke bare i storformat, det er bare å nevne Rimbaud, motstandsdikteren fremfor noen, ifølge Albert Camus, eller motstandsdiktene til Paul Eluard. Særlig er det vel haiku som er inkarnert motstand, der det representerer «le Moment de vérité», som den franske essayisten Roland Barthes selv formulerer det (Barthes, 2003, s. 155). Haikudikt kan også gi trøst, som dette, av haikumesteren Issa, her i Paal-Helge Haugens gjendiktning til norsk (Haugen, 1992, s. 48):

*Ikkje gi opp  
vesle frosk  
Issa er her*

### Litteraturliste

- Barthes, R. (1977). *Fragments d'un discours amoureux*. Seuil.  
 Barthes, R. (2003). *La préparation du roman I et II*. Seuil/Imec.  
 Deleuze, G. (1990). *Foucault* (E. Heeg og S.-O. Wallenstein, Overs.). Sym-  
 position. (Opprinnelig utgitt 1988).  
 Deleuze, G. (1988-89). *Labécédair de Deleuze*. (Intervju med Claire Parnet).  
 [Video] YouTube. <https://www.youtube.com/playlist?list=PLiR8NqajHNPbaX2rBoA2z6IPGpU0IPIS2>  
 Foucault, M. (1995). *Seksualitetens historie I: Viljen til viten* (E. Schaanning,  
 Overs.). Exil. (Opprinnelig utgitt 1976).

«PIÈCE DE RÉSISTANCE»

- Freud, S. (2003). *Delusion and Dream in Wilhelm Jensen's Gradiva* (H. M. Downey, Overs.) Green Integer. (Opprinnelig utgitt 1907)
- Freud, S. (2019). *Hemmung, Symptom und Angst*. Vero Verlag. (Opprinnelig utgitt 1926).
- Goethe, J.W. (2010). *Unge Werthes lidelser* (S. Dahl, Overs.). Gyldendal. (Opprinnelig utgitt 1774).
- Haugen, P.-H. (1992). *Haiku. 200 norske versjoner*. Bokklubbens lyrikkvenner.
- Kafka, F. (2003). *Aforismer* (A. Vange, Overs.). Gyldendal. (Opprinnelig utgitt 1994).
- Laclos, C. de. (1990). *Farlige forbindelser* (B. Klinge, Overs.). Cappelen. (Opprinnelig utgitt 1782).
- La Fayette, Mme de. (2000). *Prinsessen av Clèves* (A.-L. Amadou, Overs. og etterord). Gyldendal. (Opprinnelig utgitt 1678).
- Marcus, Aa. (1966). *Mystikk og mystikere*. Gyldendal.
- Parker, R. (1984/2010). *The Subversive Stich: Embroidery and the Making of the Feminine*. Bloomsbury Publishing.
- Richardson, S. (1985). *Pamela; or, Virtue Rewarded*. Penguin. (Opprinnelig utgitt 1740).







## Gjestfrihet i Norge i eldre tid – myte og virkelighet

Bjarne Rogan, Universitetet i Oslo

Det eksisterer en oppfatning av en usedvanlig gjestfrihet i Norge i etterreformatorisk tid, knyttet spesielt til prestegårdene. I denne teksten skal jeg se på sammenhengen mellom reisens materialitet, eksemplifisert med losji og overnatting, og forestillingen om gjestfrihet. Jeg skal videre pirke i en opprinnelsesmyte – nemlig at røttene til gjestfriheten kan knyttes til kirken og et kristent sinnelag. Et tredje anliggende er å rehabilitere en ofte noe miskjent kildegruppe – reiseskildringene. Å reise betyr opplevelser, nye erfaringer og frigjøring fra hjemlige og hverdagslige rutiner. Men reiselivet har mange praktiske sider, og visse fundamentale behov må dekkes også under reisen. To av de mest grunnleggende materielle behovene er losji – et tak over hodet og en seng om natten, og forpleining – mat og drikke underveis. Overordnet disse temaene står «gjestfrihet».

Gjestfrihet er et komplisert begrep. Det rommer en måte å leve sammen på, styrt av skikk og bruk, regler og ritualer, knyttet til både nærhet og distansering, integrasjon og eksklusjon – «du er velkommen, men du er ikke en av oss». I en mer filosofisk tradisjon er begrepet fylt med ambiguitet – som på fransk, der *l'hôte* viser til både vert og gjest, eller på latin med sitt nære etymologiske slektskap mellom *hospes* og *hostis* – gjest og fiende (Montandon, 2004). Begrepet impliserer bestemte holdninger overfor fremmede – som vennlighet, oppmerksomhet og generøsitet. Det er denne forståelsen som ligger til grunn for herværende tekst. Samtidig antyder språkbruken kompleksiteten i begrepet. Det franske ordet for gjestfrihet, *hospitalité*, likesom det engelske *hospitality*, gir assosiasjoner til losjiet og pleien, mens tysk *Gastfreundschaft* og norsk *gjestfrihet*, eller det eldre *gjestevennskap*, peker kanskje mer i retning av holdningene. Men ingen handling uten holdning, eller omvendt. Begrepene har i alle kul-

turer og til alle tider vært sterkt verdiladde; de er honnørord i egentlig forstand. Og det er vel knapt noen nasjon, fra antikken frem til vår tid, som ikke gjerne påberoper seg en gjestfrihet godt over gjennomsnittet. Så også nordmenn opp gjennom tidene.

«Nordmannen kjenner ingen grenser for gjestfrihet»

Etter sin reise i Nord-Norge i 1827, skrev en nordmann – amtmann Gustav Peter Blom – følgende:

Gjæstfriheden er i intet Land almindeligere og større end i Norge. Dette er en Sandhed, som enhver Reisende erkjender, og som især bemærkes af Udlændingen, [... i hvis] Fædreland, hvor ingen Bequemmeligheder mangle den Reisende for Penge, men hvor [... ] enhver troer sig befriet fra nogen Pligt med Hensyn til den Reisende, er vant til at støtte sig selv [...]. (Blom, 1830, s.337)

Bloms patriotiske ord ble skrevet i en tid da det nye Norge hadde behov for å tegne et tiltalende selvbylde. Men Blom hadde utvilsomt også lest samtidens reiseskildringer, der de fleste utlendinger kommenterte norsk gjestfrihet.

Det noe pompøse sitatet i mellomtittelen stammer fra britiske Edward Daniel Clarke, som i 1799 gjorde en reise gjennom Midt- og Sør-Norge. «Intet land ærer ... den fremmede som Norge», mente den tyske friherren Hallberg-Broich i 1818. «Edle Norge! ... det vil vare lenge før jeg glemmer den velkomst du ga en fremmed», var engelske Robert Everests avskjedshilsen i 1829. Den gjestfrihet som utmerket «den edle norske nasjon» kunne ikke sammenliknes med noen annen, unntatt – naturligvis – den svenske, skrev svenske Edward Gustaf Fölsch i 1818.

Vi må ta et lite forbehold for det sjangerpregede, men vi ser en hær av vitner som marsjerte i takt med Blom. Noen uttrykte seg litt mer nyansert. Noen opplevde betydelige forskjeller mellom by og land, og andre mente at den norske gjestfrihetens ritualer innebar for mye mat og alt for mye drikking. Men det rører ikke ved hovedpoenget. Eksempelene i reiseskildringene er legio og omfatter alle nasjonaliteter. Som de to følgende sitatene forteller, opplevde mange reisende tidlig på 1800-tallet at de ikke fikk lov til å betale for kost og losji, eller at de selv måtte bestemme hvor mye de ville gi. Enkelte verter på ensomme utposter, særlig nordpå, ga uttrykk for at besøket i seg selv var betaling nok.

Observons aussi, qu'à commencer d'ici [Lillehammer] les hôtes et les hôtesse regardent comme une chose incivile de mettre un prix à leurs services; c'est une reste de l'ancienne hospitalité. Quand on leur demande ce qu'on leur doit : ce qu'il vous plaira, est la réponse. (Lamotte, 1813, s.38)

Als wir [...] nach der Zeche fragten, führte uns die Frau vom Hause an das Fenster, zeigte auf das Meer hin und die das Haus umgebenden Fluren und sprach die schönen Worte aus: «So lange noch das Land uns Korn und die See uns Fische gibt, soll uns kein Reisender nachsagen können, dass wir Geldt von ihm angenommen hätten! [...] Die Ankunft eines Fremden scheint für diese Braven an Einsamkeit gewöhnten Leute, eine Art von Festtag zu sein, mit so sichtbaren Zeichen von Wohlgefallen waren die Beweise der Gastfreundschaft verbunden.» (Boie, 1822, s. 73–74, 83)

### Reisens materialitet – en forutsetning for å forstå genren reiseskildringer

Å reise i Norge på denne tiden var en svært spesiell opplevelse i europeisk sammenheng. Frem til sent 1800-tall, da rutegående dampskip og jernbaner kom, baserte all persontransport seg på naturalarbeidsplikt, i form av en skyssordning. Skysskiftene var vanlige bondegårder, og aktørene var lokale bønder. Disse måtte møte opp med egne hester og gårdens kjørestyr og frakte den reisende til neste skysskifte. De reisende måtte sitte på bondekjøkkener i timevis og vente på hest. De opplevde en fremmedartet kjøretøyteknologi, karjolene, og bittesmå rare hester som aldri tråkket feil, uansett hvor bratt veien var – altså fjordinger. De fikk selv holde tømmene, noe som aldri forekom i andre land. Alt dette var totalt fremmed for en kondisjonert, og særlig for en utlending. Det betydde en nærkontakt med den alminnelige landsens befolkning som var unik i europeisk sammenheng.

Det fantes knapt vertshus utenfor byene. Skysskiftene pliktet derfor å tilby de reisende losji for natten, og helst også et måltid. Der fikk de bondekost – ørret, graut, saltmat, flatbrød og sur valle, og de sov i halmfylte senger eller på en hard benk i en røykfull stove – enten den reisende var lord eller hertuginne, professor eller general, norsk eller fransk (Rogan, 1986, 1998). Men dette kulturmøtet hadde også en bakside. Røyken, sengehalmen, loppene og avtreddet i fjøset kunne grense mot det ulidelige. De fleste så seg derfor om etter andre

løsninger for losji. Og det fantes faktisk én løsning – det er den som setter oss på sporet av gjestfriheten. En vesentlig side ved reisens materialitet i Norge – og kanskje viktigst for oppfatningen av en gjestfri befolkning – var nettopp innkvarteringen. Men først et par ord om reiseskildringene.

### Et komparativt blikk på reiseskildringer

En komparativ lesning av reiseskildringer fra Norge og fra andre europeiske land viser klare forskjeller. I beskrivelser fra andre europeiske land er reisen i seg selv ofte nærmest fraværende, i sterk motsetning til skildringene fra Norge. Unntak er merknader om pass- og tollproblemer, samt ransaking av bagasje, pengeveksling og nødvendige bestikkelser. Temaene er gjerne arkitektur og monumenter, historiske begivenheter og berømte personer, og mer eller mindre pittoreske landskap.

Skildringer fra reiser i Norge har gjerne en annen karakter. Her opptar selve reisen og reisemåten en stor, ofte dominerende plass. Det var ikke bare storslått natur som trakk, eventuelt en mytisk historie om vikinger, eller ymse naturvitenskapelige interesser. De fysiske utfordringene – reisens materialitet, som beskrevet over – ble for mange en vesentlig del av kulturmøtet. Det var annerledes og utfordrende i forhold til de fleste av tidens vanlige reisemål, enten det var Middelhavet eller Alpene. Derfor var selve reisemåten verdt å skrive om, og derfor vet vi mye om hva de opplevde, og om hva de mente og tenkte om norske forhold.

Jeg skal gi bare ett eksempel på en reiseskildring fra utlandet, den engelske *Young's Travels in France* i årene 1787, -88 og -89 (1915). Beretningen er både typisk og atypisk, fordi den skifter tonalitet underveis. Formålet var å studere fransk landbruk, og teksten er formet som en dagbok, men den gir egentlig ingen opplysninger om det å reise i Frankrike sist på 1700-tallet. I løpet av en to-måneders reise første året nevner Young bare to ganger, og kun for å forklare andre ting, at han hadde brakt med seg egen hest og vogn fra England. Fordi det stakkars dyret ble forkjølet, måtte han ta en fransk *diligence* en etappe. Med én enkelt setning kritiserer han det franske diligence-systemet for å være dyrt. I én annen setning nevner han at trafikken rundt Paris er lav, sammenliknet med London, og med en tredje setning at en elveferge er bedre og billigere enn i England.

Til sammen er det altså tre korte merknader om detaljer som avvek fra det

å reise i England, på en to måneders reise. Han reiser i flere uker før han kommer med en merknad om vertshusene og om dårlig vin. Han forteller aldri leseren hvordan han tilbringer nettene, unntatt når han en sjelden gang blir invitert hjem til en adelsmann. Kort sagt: Å reise i Frankrike på slutten av 1700-tallet avvek lite fra å reise i England. Det var dermed ikke noe å skrive om.

Young var interessert i landbruk, men ikke i de som dyrket jorda. Han var interessert i kulturlandskapet, men ikke i de som kultiverte det. Antagelig tråkket han aldri over terskelen til en bondes hus. Men på slutten av tredje reise, i 1789, kommer han til Nice og Savoie, den gang italienske småstater. Da endres det materielle grunnlaget for reisen radikalt. Det var ingen kjøreveier, så han måtte selge hest og vogn og leie muldyr og ta lokale bønder som guider. Plutselig kom han i nærkontakt med «vanlige folk». Da skifter reiseskildringen radikalt karakter – ca. 250 sider ut i boken – og formidler en rekke detaljer om reisen og kulturmøtet. Det meste av boken er som europeiske beretninger flest – om reiser under nokså kjente forhold. Men i det øyeblikk reisens materialitet blir annerledes, får boken altså et nytt fokus; den får mye til felles med utlendingers beskrivelser fra annerledeslandet Norge.

### Reiseskildringene – kilder til hva?

Reiseskildringer befinner seg på en skala som går fra rene historiske kilder til skjønnlitteratur. Leseren beveger seg i et ulendt terreng mellom fakta og fiksjon. Brukt som kilde til historiske forhold, kreves det kanskje mer subtilitet i tolkningen av disse enn av andre historiske kilder (Kjeldstadli, 1989). Den reisende ser det fremmede med briller som er hans egen kulturbakgrunn og forutinntatte holdninger. Samtidig gir møtet den reisende anledning til å se egen kultur på en ny måte. Det lurer et element av komparasjon bak alle utsagn. Dessuten byr denne litteraturen på en høy grad av intertekstualitet: De reisende leste sine forgjengeres bøker og forholdt seg til dem – bevisst eller ubevisst.

Skildringene kan også leses med skjønnlitterære briller, der forfatterens indre reise blir det vesentlige. Da jeg arbeidet med reiseskildringer, kom jeg opp i diskusjoner med litteraturforskere. Satt på spissen, skrev jeg om den ytre reisen som forfatteren foretok, mens de skrev om den indre. Der jeg studerte

kultur møtene og de fysiske rammene, studerte litteraturviterne forfatternes selvransakelse og subjektivitetens diskurser.

Det er greit at denne litteraturen, inkludert memoarer, kan leses på ulike måter. Mange har påpekt hvordan genren befinner seg i grenseland mellom dikt og sakprosa. Men jeg var dypt uenig når enkelte litteraturvitere omtalte reiseskildringene som «notorisk upålitelige» når det gjaldt saksforhold (Ryall, 1989). Det er åpenbart at de kan brukes både som beretning og levning, for å gripe til historikernes begrepsapparat. Eller som Anne Eriksen (1997) har formulert det i sin bok om reisen til den evige stad Roma: Det finnes to sannheter i reiseskildringene, den geografiske og den subjektive.

Av plasshensyn har jeg benyttet et begrenset antall reiseskildringer i denne teksten. Utvalget baserer seg på gjennomlesning og bruk av et par hundre reiseskildringer i ulike publikasjoner (blant annet Rogan 1986, 1998, 2004, 2007, 2008; se spesielt Rogan 1998, s. 92–97 for en kildekritisk drøfting). Jeg trekker i det følgende ingen grenser mellom reiseskildringer og selvbiografiske tekster som berører reiseforhold.

### En røykfylt bondestove eller prestegården?

La meg bringe inn litt empiri fra en reiseskildring – riktignok av en nordmann, som ikke engang hørte til det øvre sosiale sjikt. Albert Kjørboe Thrapness var bakersvenn og har skrevet fornøylig om en svennevandring i 1860 fra Trondheim ned Østerdalen sammen med en venn. Da de kom til Åmodt i Østerdalen, la de to vennene veien innom prestegården for å få anvist en bondegård der de kunne få overnatting.

Ved en misforståelse ble de tatt for å være studenter. Presten svarte vennlig at det var så mange gjester på prestegården at det ikke var plass der, men ba dem gå til nabogården, der en viss proprietær Graff holdt til. Bakersvennene så gjorde, og da proprietæren hørte at de kom fra presten, var det ikke måte på mottakelse. «Saa blev vi trakteret med et udmerket aftensmaaltid, derefter pipe og punsj, og den gjestfrie og gemytlige vert holdt os med selskap til langt på natt», forteller Thrapness, som bare hadde forventet å bli henvist til høyloftet eller et uthus for natten. Det ville jo ha vært passende for reisende av hans stand. I stedet ble de geleidet opp på et stort gjesteværelse, hvor de sank ned i bløte dyner. Om morgenen fulgte kaffe på sengen og stor frokost. Bakersvennene foreslo å betale for seg, men ble bryskt avfeid av proprietæren,

som skaffet dem gratis skyss videre; de var jo studenter og hadde kommet på prestens anbefaling! (Thrapness, 1922, s. 88–90)

Med dette atypiske eksemplet nærmer vi oss kjernen i fortellingen. Med datidens standardløsning på problemet med innkvartering, nemlig skysskiftet og bondens røykfylte stove, er det lett å forstå at alle kondisjonerte prøvde å finne alternative løsninger – av den type Thrapness uforvarende havnet oppi.

### Prestegårdstradisjonen

... der vrimlede af Turister, baade norske og udenlandske [på Lom prestegård]. Mine Forældres Gjæstefrihed havde nu saa tit staaet sin Prøve, at den var en fastslaaet Kjendsgjerning. Og paa samme Tid som Reiselyst og Vandrelyst tiltog, vedblev Embedsgaardene at være Turisternes naturlige Tilflugtssted. Naar man kom udenfor de slagne Landeveie, med tildels meget gode Skydsstationer, var det nemlig vanskeligt at finde nogenlunde godt Kvarter. Derved kom den frivillige Gjæstefrihed til at spille en ganske anden Rolle end nutildags [...]. (Aubert, 1909, s. 168)

Det fantes bare ett alternativ på den norske landsbygda, nemlig å lete opp en embetsmanns eller proprietærs hus. Det var prestegården som reddet dem fra ubehaget ved bondestellet, slik Elise Aubert mintes forholdene i Lom i 1850 og 60-årene. Presten i Åmotd hadde sikkert sitt på det tørre når han fortalte Thrapness at prestegården var full av gjester.

Fra sin reise i Norge i 1835, skrev W. H. Breton: «The most convenient plan of travelling is to learn something of the language, and then trust to meeting with the clergy, who are always ready to assist a stranger [...]» (Breton, 1835, s. 54). Et stort antall reiseskildringer dokumenterer tradisjonen med å ta inn på prestegårdene. Det er til og med eksempler på at utenlandske reisehåndbøker anbefaler å banke på prestens dør for å få losji. I tillegg har vi en betydelig memoarlitteratur om livet på prestegårdene som forteller det samme, sett fra vertskapets side. For den reisende innebar prestegårdsløsningen gode måltider, gjerne med et glass vin eller tre, hyggelig selskap med folk av samme stand og dannelse, og en god seng. Normalt snakket prestene og deres familier engelsk, tysk eller fransk, så kommunikasjonen gikk greit. Oftest varte oppholdet på prestegården både to og tre dager, ikke sjelden lenger. Frem til 1850-

årene var dette ganske vanlig, men i 1860 og 70-årene dør praksisen ut, unntatt i lite trafikkerte strøk.

## Prestene og gjestfriheten – en tvilsom opprinnelsesmyte

Enhver kjørende fra Trondhjem til Kristiania, som mente sig ha bare nogenlunde berettigelse, og undertiden uden spor av samme, tok ind paa Vangs prestegaard, og blev mottat og behandlet som ven av huset. (Ring, 1924, s. 153)

Gjestfriheten på prestegårdene ble av enkelte oppfattet som en forlengelse av en middelaldersk klostertradisjon. Et eksempel er Barbara Ring, som skrev om sin bestemor Hanna Winsnes og Vang prestegård i 1840-årene, der svært mange reisende mellom Kristiania og Trondheim tok inn: «Prestegaardene rundt om i landet hadde jo alt i aarhundreder overtat og utøvet den gjestfrihet som den gamle kirkes hospitser før i tiden sørget for» (Ring, 1924, s. 153).

Flere har ment som Ring at kirken, spesielt gjennom klostrene, var en sentral institusjon for reiselivet. Det ble hevdet at gjestfrihet var en kristen plikt, og at kirken og klostrene i middelalderen hadde sett det som en oppgave å ta seg av reisende og pilegrimer. Man mente at hospitaler var blitt oppført for å gi herberge for de reisende, men at denne virksomheten hadde opphørt med Reformasjonen i 1536, da klostrene og deres hospitaler ble nedlagt (Olafsen, 1927, s. 144). Jeg skal ikke uttale meg om kristen etikk og sinnelag, men jeg vil opponere mot denne opprinnelsesmyten.

Det er riktig at hospitaler opprettet av klostrene – i alminnelighet og ute i Europa – kunne fungere som herberger for reisende, og språklig henger jo ordene «hospital», «hospits» og «hotel» nær sammen: Latin *hospitium* eller middelalderlatin *hospice* betyr gjesterom. Imidlertid er ikke en slik praksis påvist for norsk område. Vi kjenner ca. 20 klosterhospitaler i Norge fra før Reformasjonen, men de var dels fattighus, dels sykehus og dels institusjoner for spedalske (KLN 6, s. 687 ff).

Prestegårdshistorien må altså ses i et annet lys. Når de katolske biskopene foretok sine lovpålagte visitasreiser, kom de med stort følge, gjerne tolv mann, som presten måtte innlosjere og traktere. Det fikk konsekvenser for gårdenes størrelse og utforming. Allmuen ble pålagt å sette opp og vedlikeholde tre hus på prestegården. Det ene var «herrekammeret», der biskopen tok inn. Det andre var «borgstuen», der hans følge holdt til, mens det tredje var en stor stall.



Det var dermed tre hus som gikk direkte på gjestekapasiteten. Dette ble videreført etter Reformasjonen. Bestemmelsen gjentas i Christian Vs norske lov av 1687 og sto formelt ved lag frem til loven om geistlige embetsgårder av 1897 (Bugge, 1918, s. 93–98).

De lutherske biskopene var ikke så mektige herrer som sine katolske forgjengere og reiste med mindre følger. Biskopen trengte fremdeles et herrekammer – som med årene ble bygd sammen med hovedhuset og ga gjesteværelser og en storstue på prestegården. Men borgstuen og den ekstra stallen trengtes ikke lenger for visitasene. Likevel var sognets bønder formelt pålagt denne byggeplikten helt til slutten av 1800-tallet. Mye tyder på at lovgiverne ikke lenger kjente bakgrunnen. I *utkastet* til kirkeordinansen (1604), heter det at bøndene skal skaffe prestene mat og øl, hus, herberge og stallrom, fordi «alt dett meste Giesterie, som her falder i Riget aff alle som fare igiennem Riget, søger allermest til Presterne». Formuleringen sier noe om hva som må ha vært vanlig praksis i tidens reiseliv.

Utkastet kan også leses som et forsøk fra kongemakten på å påtvinge prestene en plikt de egentlig ikke hadde: Dersom bøndene pliktet å underholde prestene på grunn av byrden med gjester, ville jo prestene bli pliktige til å ta imot fremmede. Det passet statsmakten utmerket, ettersom den flere ganger opp gjennom historien hadde mislyktes i å etablere et nett av gjestgivere og stadig var i beit for å finne innløsning for kongens tjenestemenn på reise (Rogan, 1986). En god del mer kan sies om statsmaktens forsøk på 1600- og 1700-tallet på å påtvinge prestene en plikt til å ta imot reisende. Noen ble tilbudt penger, andre skattefritak, men vi lar de detaljene ligge. Hovedsaken er at det fantes en eldre tradisjon for at prestegårdene i etter-reformatorisk tid tjente som innkvarteringssteder. Den tradisjonen hadde altså *ikke* rot i en oppdiktet klostertradisjon: Etter alt å dømme var den i hvert fall delvis grunnet i statsmaktens behov for å organisere landets samferdsel.

## Den ensomme embetsmannsfamilien

I mine studenterdage [...] gikk vi i dalene for at lære bygden at kjende. Da marcherte vi efter kongeveien og sang. Og kom vi til en embedsgaard, hvortil vi hverken hadde brev eller hilsen, saa svinget vi blot op til den med duskehuerne [studentluene], og da kom folket oftest springende ned for at bede os ind og spørge efter nyt fra hovedstaden. Og sjelden slap vi avgarde næste dag uten at vi blev

skjænket et glas; for en 'stav' skulde vi ha paa veien, og ofte skulde vi ha en 'pigg i staven' ogsaa. (Ludvig L. Daae, f. 1834, e. Knutzen, 1922, s. X)

Hva var da bakgrunnen for den private gjestfriheten som alle skrev så varmt om? Svaret ligger kanskje først og fremst i temaene isolasjon og ensomhet, vel så mye som i et kristent sinnelag.

Embetsmennene var tynt spredt ut over landet, og embetsgårdene lå som små øyer i et hav av bondekultur. For prestene hadde det vært tilfellet helt siden middelalderen, for sorenskriverne og andre fra tiden etter eneveldets innføring i 1660, da lokal myndighet ble forflyttet fra lensherrenes residenser til embetsgårdene. Tidlig på 1800-tallet var antallet embetsmenn i Norge i underkant av 2000, eller ca. 0,7% av landets husstander (Steen, 1957, s. 248). Av disse bodde ca. halvparten på landet. Dertil kom «proprietærene» – store skogeiere, handelsmenn og nessekonger, som gjerne plukket opp trekk fra embetsmannskulturen. Spesielt nordpå spilte disse en viktig rolle for reiselivet.

Embetsmennene på landsbygda levde isolert, i forhold til sine standsbrødre, til bykulturen og til impulser fra Europa. Ikke minst nordpå kunne prestene bli temmelig «rustificerede» av mangel på kontakt med annet enn fiskere og handelsmannen. Flere prester nordpå forteller at samtalene med menigheten stort sett gikk på vær, vind og fiske. Historiene om isolasjon er mange. La oss lytte til en av dem, Olaf Holm, prost i Tysfjord i Nordland på 1870-tallet. «Der er en Præstegaard der oppe i Helgeland, hvor der ligger tre unge Præstefruer begravede», skriver han i sine memoarer:

De skal alle tre være døde af Melankoli. Det sker ingen Ting paa disse Prestegaarder, og det er det som er det forfærdelige. Man blir 'vond' bare af Trang til at noget skal skje, og det kan paa-komme en en formelig Lyst til at gjøre noget galt, bare for at noget skal skje. [...] Hvad disse nordlige Egne skylder de Embedsmænd, der ikke er trykket sønder og sammen, saa at sige, af Ensomhedens Tryk og Isolationens Depression [...]. (Holm, 1923, s. 64, 79)

Holm viet et helt kapittel av sine memoarer til temaet «Ensomhed». Det verste under det syv år lange oppholdet i Tysfjord i 1870-årene, skriver han, var ensomheten. Han led aldri «overlast af besøgende» (1923, s. 58). Som eksempel nevner han at han hadde brakt med seg to flasker akevitt da han kom i 1870. Da han reiste i 1877, tok han med den ene tilbake – uåpnet. Altså knapt noe

besøk på 7 år. Men han legger ikke skjul på at en del kolleger brukte nettopp flasken som et middel mot ensomheten.

Selv hadde prosten andre knep: «Naar det blev alt for galt, lukket jeg Bogen eller lagde Pennen til side inde paa Kontoret, gik ind til min Hustru, bød hende min Arm, og saa spadserede vi nede gennem alle vore Stuer og drømte om, at vi var paa – Karl Johan» (Holm, 1923, s. 65–66). De aller fleste prestene satte derfor stor pris på å få reisende i huset. anbefalingsbrev var sjelden nødvendig. Flere skysskaffere hadde stående ordre fra presten om å kjøre reisende direkte til prestegården – og ikke til det lokale skysskiftet. Noen reisende forteller at trikset var å stoppe ved prestegården og spørre etter nøkkelen til kirken, for å bese den – så var invitasjonen til overnatting sikret.

Jeg har foreløpig oppholdt meg mest nordpå. For balansens skyld tar jeg med et sitat fra Sør-Norge, for det var ikke bare i nord at isolasjonen knuget og kontrasten til bondestellet på skysskiftene var enorm. Den danske løytnanten Dahlerup reiste i 1809 på Sørvestlandet:

Reisende af dannelse vare på disse kanter af landet så siældne og forbindelsen med den ydre verden så ringe, at de ensomt boende præster og embedsmænd med glæde øvede denne gjæstfrihed, der forskaffede dem en aftens underholdning med dannede mennesker og, foruden at de erholdt nyheder fra staden og verdens store skueplads, gav dem leilighed til at opfriske mangt et kiært minde fra det lystige ungdomsliv, studenterårene i Kiøbenhavn; derhen dreiede Samtalen sig altid, kunde man være vis på, når punchglasset blev fyldt.

Den reisende, der bragte nyheder, der kunde fortælle og også med Interesse [... lytte], han kunde være vis på, at hans navn længe blev erindret og nævnet med hiærtelig velvillie i den ensomme lille kreds. (Dahlerup, 1908 I, s. 97–98)

### En tradisjon kommer til veis ende

Men intet varer evig. Heller ikke prestenes gjestfrihet. I 1865 skrev student og senere professor Yngvar Nielsen: «En væsentlig Sag for alle Fodture var det at have gode forbindelser paa Præstegaardene. Lykkelig var den, som kjendte de fleste Præster!» (1909, s. 73). Da var han dugelig lei av melkedietten på setrene og de «frugale Middagsmaaltider», som han kalte dem. Likevel våget han ikke å banke på uanmeldt hos den nye presten i Lom. Bare to år tidligere, i 1863, hadde han bodd der hos gamlepresten Julius Aars, men nå var det

kommet en ny prest der. På denne tiden var flere av prestegårdene endt opp som rene sommerpensjonater. Fotturer var kommet på moten, og mange prester trykket på bremsen. Vi har flere vitnemål om hvor slitsomt det var for prestefamiliene å ta imot 20, 30, ja 40 gjester for overnatting i løpet av sommersesongen. Når Nielsen skrev at det var «byrdefuldt for Præstefruerne og bekosteligt for Præsterne at vise al denne Gjæstfrihed», var det et klart understatement (1909, s. 73).

Flere reisende har fortalt om den nye tid. Skole- og norskdoms mannen Knud Knudsen står i en særstilling som tidsvitne. Han beskrev sine fotvandring på kryss og tvers i Norge i mer enn 50 år, fra han som student la ut på sin første tur i Telemark i 1833. I tidlige år bodde han ofte på prestegårder, men i 1852 opplevde han for første gang å bli avvist. Han var på Inderøya, der han i kveldingen gikk inn på prestegården – i håp om å få kveldsmat og losji. Han skriver:

Men præstegården var folketom. Dørene sto åpne, og det så ut til, at [be]buerne for et øjeblik siden hadde vært der [...]. Jeg kunde ikke få andet ut, æn at de hadde rømt ovenpå [...] fordi de ikke vilde ha nogen gjæst som gik til fots. Slikt hadde dog aldrig hændt mig i nogen præstegård [...], men efter egen og enkelte andres røjnsle fra senere tid finner jeg det ikke længre aldeles utroligt, at ugjæstfrihet har vært skyld i, at ingen folk kom til syne. (Knudsen, 1980 b. I, s. 94)

Det samme gjentok seg i Nordfjord noen år senere. Knudsen kom i båt til bryggen og så et glimt av presten oppe på gården. Men ingen kom for å ta imot ham. Sin vane tro gikk han rett inn og satte seg på en benk i forstuen. Etter hvert innså prestefamilien at slaget var tapt og kom i tur og orden ned fra loftet; først kapellanen – den eldste sønnen, så gamlemor, og til slutt gammelpresten. Det ble visst ingen hyggelig kveld, om jeg har lest Knudsen rett. Nå var Knudsen en radikaler i samtiden – han var husmannssønn og sto lavt på den sosiale rangstigen, han var kjent som en målstrever og han prøvde å avskaffe latinen i skolen – så presteskapet hadde ikke for vane å ønske ham velkommen. Som han skrev, fulgte han «med på slæpetaug» når hans medreisende tok inn på prestegårdene (Knudsen, 1937, s. 157). Samtidig gjorde dette ham til en skarp og følsom observatør av sosiale skikker.

Det var flere grunner til at praksisen ebbet ut på siste del av 1800-tallet. Den ene var bedre kommunikasjoner: nye veier, rutegående dampskip og

tog, en nyorganisering av skyssvesenet og bedre vertshus. Reisens materialitet ble kraftig endret i løpet av en kort periode. Det betydde at trafikken av reisende økte, at prestenes isolasjon ble brutt, og at den gamle gjestfriheten ble en belastning. Dertil kom en annen faktor som sammenfalt i tid, nemlig et skisma innenfor kirken som fant sted på 1850- og 60-tallet – den johnsonske vekkelse. Denne pietistiske retningen la sterke bånd på sosialt liv i prestegårdene, på de store søndagsmiddagene, på kortspillet om kveldene, og på vinen og punsjebollen som mange prester gjerne trakterte fremmede med. Trolig satte den fart i avviklingen av prestegårdstradisjonen.

Aasmund Vinje hadde selv trukket tunge veksler på prestegårdene på sine ferder, men han var ikke så velsett som gjest. Han hadde for vane å skrive stygt om prestene etterpå, mente en av hans verter (Aubert, 1909). Vinje ironiserer med sin skarpe penn over den johnsonske vekkelse, når han i *Ferdaminne* i 1860 skriver om en gammelprest i Gudbrandsdalen som alltid hadde vært lykkelig over å få besøk og sitte og samtale om «kunst, vitskap og hovudstaden i hans tid»:

Men [...] han hadde fått seg ein kapellan som [...] hadde snutt opp og ned på det gamle livsglade huset. Kvinnfolka laut sitja og spøta ulltrøyer og magebelte for zuluane, og tala med gamle møykjerringar om dåpen og misjonen, og presten sjølv måtte inn i 'måten', så det ikkje beid brennevins-dropan i huset ... Presten var ulykkeleg; men han måtte bøya seg for 'den nyare tida' og 'denne nyare trua'. (Vinje, 1939, s. 226–27)

Den johnsonske vekkelse satte sitt preg på mange prestegårder. Knud Knudsen gjengir en episode fra 1854, der en prest nekter å ta imot en kollega på prestegården i Bygland: «De to præster var kommen hinannen så nær at de talte med hinannen, idet Møglestu var kommen ut i gangen til den fræmmede, men at han så drog sig tilbars og lot den vordende gjæst efter sig, lang i anletet.» (Knudsen, 1980 b. I, s. 94) Forklaringen, ifølge Knudsen, var at verten var johnsonianer og gjesten grundvigianer. I og med at vekkelsen i tid falt sammen med endringer i reiselivet, er det tvilsomt om den kan tillegges noen avgjørende betydning for avviklingen av gjestfriheten – annet enn å være én av flere spikre i kisten.

## Myten om gjestfriheten – både sann og falsk

Myten om norsk gjestfrihet er vel som myter flest verken sann eller falsk. Myten er en sjanger, en fortelling om opphav og fortid, og den er gjerne knyttet til sentrale verdier i samfunnet. Gjестfrihet er en slik sentral verdi. Å reise i Norge har alltid vært basert på privat gjestfrihet. Både Håvamål og sagaene forteller om gammelnorsk gjestfrihet, men den var basert på en gaveøkonomi: Du betalte ikke for husly, men en gjengave var alltid forventet (Steen, 1942; KLN 5, s. 338–41).

Verken den hedenske tradisjonen eller kloster-tradisjonen synes å ha noen klar sammenheng med gjestfriheten på prestegårdene i etter-reformatorisk tid. Røttene til 1700- og 1800-tallets berømte gjestfrihet ligger neppe gjemt i kristen dyd eller nasjonale egenskaper, men i materielle forhold og kirkens visitaspraksis. Den forutsatte romslige prestegårder, noe myndighetene fortsatt krevde lenge etter at kirkens eget behov var endret. Men statsmakten så dette som en praktisk løsning på et problem de selv ikke klarte å hankses med. Opprinnelsesmyten har altså lite for seg.

Så følger den «sanne» delen av myten, nemlig at prestene faktisk utviste en generøs gjestfrihet. Men prestene hadde selv en stor fordel av å holde åpne dører i sine romslige hus. De levde ikke i *splendid isolation*, som det heter, men i en påtvunget og uønsket isolasjon. Kontakt med folk på deres eget nivå ga en etterlenget smak av den store verden. Moderniseringen av infrastruktur og den store økningen i antallet reisende fra midten av 1800-tallet gjorde den gamle skikken overflødig. Siste spiker i kista kom fra kirken selv. En konservativ religiøs vekkelse punkterte effektivt den delen av myten som gjaldt det kristne sinnelaget.

Vi kan trekke to-tre konklusjoner av denne gjennomgangen. Den første er at den norske prestestandens gjestfrihet hvilte på et symbiotisk forhold mellom vert og reisende. Verten fikk tilfredsstilt sitt sosiale behov og den reisende sine fysiske behov. Gjестfriheten var en altså vinn-vinn-situasjon for begge parter. Problemet er en bestemt tolkning, nemlig at gjestfriheten skulle dreie seg om en nasjonal egenskap, gjerne basert på kristen etikk og med røtter i en oppdiktet klostertradisjon. Sammenholdt med andre historiske kilder forstår vi bedre den større konteksten – myndighetenes samferdselspolitikk. Den tredje er at reiseskildringer kan være gode kilder til historiske fenomen: De dokumenterer en helt uvanlig gjestfrihet, satt opp mot europeiske forhold.

Litteraturliste

- Aubert, E. (1909). *Fra de gamle prestegaarde*. Aschehoug.
- Blom, G. P. (1830). *Bemærkninger paa en Reise i Nordlandene 1827*. Wulfborgske Bogtrykkeri.
- Boie, F. (1822). *Tagebuch gehalten auf einer Reise durch Norwegen im Jahre 1817*. Schleswig.
- Breton, W. H. (1835). *Scandinavian Sketches or A Tour in Norway*. J. Bohn.
- Bugge, A. (1918). Gammel prestegaardskultur tabt i den sidste menneskealder. *Foreningen til Norske Fortidsminnesmærkers Bevaring*, Årsberetning.
- Christie, E. (Red.) (1967). *Prestegårdsliv*. Vol. I-IV. Forlaget Land og Kirke.
- Clarke, E. D. (1823). *Travels in Various Countries of Europe, Asia and Africa*. Part III, Vol. 10: Scandinavia. T. Cadell and W. Davies.
- Clarke, E. D. (1977). *Reise i Norge 1799*. Universitetsforlaget. [Oversettelse av Johnny Johnsen av deler av reiseskildringen]
- Dahlerup, H. B. (1908). *Mit Livs Begivenheder*. Vol. I (1790-1814). Gyldendal.
- Eriksen, A. (1997). *Minner fra den evige stad. Skandinavere reiser til Roma 1850-1900*. Pax.
- Fölsch, E. G. (1818). *Resa i Norrige år 1817*. Strengnäs.
- Everest, R. (1829). *A Journey through Norway, Lapland, and part of Sweden*. T. & G. Underwood.
- Hallberg-Broich, Freiherr von. (1818). *Reise durch Skandinavien (Dänemark, Schweden, Norwegen) im Jahr 1817*. Leipzig.
- Holm, O. (1923). *Fra en nordlandsk prestegaard. Oplevelser og skisser*. Aschehoug.
- Kjeldstadli, K. (1989). Hvordan blir erfaringene mine bearbeidd når jeg skriver? Om personlige dokumenter som kilde. *Dugnad* nr. 3, 3–14.
- Knudsen, K. (1937). *Knud Knudsens livsminner. Barneår og ungdomsår*. Utg. av Bymålslaget. Aschehoug.
- Knudsen, K. (1980). *Reiseminner*. Vol. I-VI. Samlaget.
- Knutzen, K. O. (1922). *Dagbøger over Reiser i Norge 1824 og 1828*. Norsk Forlag for Bokkunst.
- Kulturbistorisk leksikon for nordisk middelalder [KLNLM]* (1960/1961). Bind 5 og 6. Gyldendal.
- Lamotte, A. (1813). *Voyage dans le Nord de l'Europe; consistant principalement de promenades en Norwège [...] dans l'année MDCCCVII*. J. Hatchard.
- Montandon, A. (Red.) (2004). *Le livre de l'hospitalité. Accueil de l'étranger dans l'histoire et les cultures*. Bayard.

- Nielsen, Y. (1909). *Erindringer fra et Halvt Aarhundredes Vandrerliv*. Gyldendal.
- Olafsen, O. (1927). *Norsk prestegårdsliv. Kulturhistoriske skildringer fra våre prestegårde*. *Bibliotheca Norvegica Sacra*. Lunde & Co.
- Ring, B. (1924). *For hundrede aar siden. Hanna Winsnes og hendes*. Aschehoug.
- Rogan, B. (1986). *Det gamle skysstellet. Reiseliv i Norge frå mellomalderen til førre hundreåret*. Samlaget.
- Rogan, B. (1998). *Mellom tradisjon og modernisering. Kapitler av 1800-tallets samferdsels historie*. Novus.
- Rogan, B. (2004). L'auberge du bon secours. I A. Montandon (Red.), *Le livre de l'hospitalité. Accueil de l'étranger dans l'histoire et les cultures* (s. 194–218). Bayard.
- Rogan, B. (2007). Travelling – Between Materiality and Mental Constructs: Encounters in Norway in the Eighteenth and Nineteenth Centuries. I K. K. Povlsen (Red.), *Northbound. Travels, Encounters and Constructions 1700-1830* (s. 243–264). Aarhus University Press.
- Rogan, B. (2008). From a Haven for Travellers to a Boarding House for Tourists: The Vicarage in the History of Travelling and Hospitality in Norway. I M. Wells (Red.), *The Discovery of Nineteenth-Century Scandinavia* (s. 83–96). Norvik Press.
- Ryall, A. (1989). Reisebeskrivelser – etnologisk kilde eller topografiske eventyr? *Dugnad* nr. 3, 15–27.
- Sandvik, G. (1965). *Prestegard og prestelønn. Studiar kring problemet eigedomsretten til dei norske prestegardane*. Universitetsforlaget.
- Schiötz, E. H. (1970). *Utlendingers reiser i Norge. En bibliografi*. Universitetsforlaget.
- Steen, S. (1929, 1942). *Ferd og fest. Reiseliv i norsk sagatid og middelalder*. Aschehoug.
- Steen, S. (1957). *Det gamle samfunn. Det frie Norge*. Bind IV. Cappelen.
- Thrapness, A. K. (1922). *Farende svend. Fra haandverkslivet i gamle dage*. Steenske forlag.
- Utkast til en norsk Kirkeordinants. (1604). I O. Kolsrud (Red.), *Den Norske Kirkes Mindeskrift ved Reformationens 400-Aars-Jubileum Aar 1917*. Jacob Dybwad.
- Vinje, A. O. (1861, 1939). *Ferdaminne frå sumaren 1860*. Samlaget.
- [Young, A.] (1915). *Young's Travels in France during the years 1787, 1788, 1789*. M. Betham-Edwards (Red.). Bell and Sons, Ltd.





## Når tid blir historie – om Proust

Karin Gundersen, Universitetet i Oslo

Forholdet mellom tid og historie er et gjennomgående tema i Prousts roman *På sporet av den tapte tid*. I denne teksten vil jeg redusere det til et minimum ved å konsentrere meg om ett ord i et fragment av en setning som i norsk oversettelse lyder slik: «den forlatte skogens umenneskelige tomhet» (Proust, 2014, s. 484). Det er hentet fra slutten av romanens første bind, *Veien til Swann*, som åpner slik: «Lenge gikk jeg tidlig til sengs». Etter å ha opplyst oss om dette trivielle faktum (vi går alle til sengs, hver dag, sent eller tidlig), i det som er blitt et av litteraturhistoriens mest berømte *incipit*, kastes leseren rett ut i den svimlende tidskollaps som fortelleren erfarer når han streifer omkring i grenselandet mellom søvn og våken tilstand. Når han sovner, sover, drømmer, slummer, våkner, og strever med å huske både hvor han er, hvem han er og i hvilken tid.

Tidskollaps er mer enn et kronologisk sammenbrudd; snarere er det tale om en tilstand tømt for tid, som for eksempel når fortelleren våkner midt på natten og bare hadde «følelsen av [sin] egen eksistens, slik den i sin aller enkleste form må skjelve i dypet av et dyrs bevissthet» (Proust, 2014, s. 11). Slik undermineres den kronologiske tiden allerede i starten av denne romanen, som har tid i alle varianter som sitt rette element og estetiske grunnlag. Kronologien, nemlig at tiden går og ubønhørlig fører oss stadig nærmere døden, avstemmes mot fortellerstemmen, som i sitt vesen er *akronisk* – hinsides tid – og utfolder seg i en slags permanent nåtid. Denne stemmen er helt fra begynnelsen (jf. siterte *incipit*) meget tydelig hos Proust. Leseren «lytter» til fortellerens stemme og glemmer tiden.

Mens det er tidskollapsen som innleder første bind, er det en tematisering av den kronologiske tiden som avslutter det. Her er fortelleren slett ikke i sin seng; det er november og han spaserer i Boulogneskogen, lokket ut av trangten til å se fargesprakende høstløv i solskinnet. Spaserturen foranlediger både en

malerisk-poetisk landskapsbeskrivelse og en meditasjon over alt som blir borte når tidene skifter. Fortelleren minnes en lykkeligere tid, da han som meget ung mann vandret omkring på de samme veiene og håpet at Madame Swann, den vakreste kvinnen i Paris, skulle åpenbare seg, i vogn eller til fots, alltid elegant antrukket i stadig nye kreasjoner. Hennes tilstedeværelse, eller bare forventningen om at hun skulle komme, gjorde Boulogneskogen til et fortryllet sted. Ganske snart må han konstatere at fortryllelsen er brutt. Kvinnene kommer ikke i praktfulle vogner lenger, trukket av fyrige hester; de spaserer ikke lenger, de suser forbi i automobil. «For en gru! sa jeg til meg selv. Går det an å se noe elegant i disse automobilene, kan de overhodet sammenlignes med gamle dagers forspente vogner?» (Proust, 2014, s. 482).

Hvilken tid er vi i nå? Prousts roman er blottet for årstall og tidsangivelser, bortsett fra referanser til historiske hendelser som Dreyfussaken og Første verdenskrig. Her må vi gjette oss frem, blant annet ut fra kvinnemoten som beskrives:

Jeg ville se med mine øyne her og nå om disse små damehattene, som var så lave at de så ut som et enkelt diadem, var like yndige som min erindrings øyne så dem. Nå var alle enorme, dekket med frukter og blomster og alle slags fugler. I stedet for de skjønne kjolene som fikk Madame Swann til å ligne en dronning, så jeg bare greske tunikaer med Tanagra-folder, og noen ganger Liberty chiffons i Directoire-stil, oversådd med blomster som et tapet. (Proust, 2014, s. 481)

Vi må befinne oss et sted mellom 1900 og 1910. Mens fortryllingens tid, som fortelleren har et indre bilde av, må ha vært en gang på 1880-tallet.

Så kommer avsnittet der vi finner det nevnte setningsfragmentet:

Solen hadde gjemt seg. Naturen begynte igjen å herske over skogen som hadde mistet sitt preg av å være Kvinnens elyseiske hage; over den kunstige møllen var den ekte himmelen grå; vinden kruset innsjøen med små bølger, som en vanlig sjø; store fugler fløy hastig gjennom skogen som gjennom en vanlig skog, og mens de utstøtte skarpe skrik, satte de seg en etter en i de store eiketrærne som under sine druidiske kroner og med hedensk majestet syntes å forkynne *den forlatte skogens umenneskelige tomhet*. (Proust, 2014, s. 484, min uthevelse)

«Umenneskelig» må vi her lese i betydningen hjerteløs, avvisende, grusom – skogen er blitt ren natur (en vanlig sjø, en vanlig skog). I originalen står substantivene alene: *comme un lac, comme un bois*, mens oversettelsen understreker den brutte fortryllesen med å tilføye «vanlig» foran begge. I motsetning til hva vi har forestilt oss siden romantikken, har ikke naturen noe forhold til mennesket. Den føler ikke noe for oss, umenneskelig (hjerteløs) som den er.

Naturfenomenet «skog» er således tømt for mening, slik er det iallfall nærliggende å lese *le vide* i Prousts egen setning: «le vide inhumain de la forêt désaffectée» (Proust, 1987, s. 419). Så langt er oversettelsen uproblematisk. Ved «den forlatte skogen» derimot oppstår det et problem som ikke er uvanlig i oversettelser, nemlig en omtrentlighet som svekker originalens kraft. «Forlatt» er en unøyaktig oversettelse av *désaffecté*, og tilfører dessuten en redundans som ikke finnes i originalen. Forlatt er en variant av tom, eller omvendt. Her har oversetterne – først den ene, så den andre, stilltiende – valgt et ord som lar lesningen gli videre uten motstand, i stedet for en presis oversettelse av et uventet ord, et ord som er skarpt i kantene og kan få oss til å stoppe opp. *Désaffecté* betyr «nedlagt», dvs. noe som har mistet sin opprinnelige bestemmelse, ikke lenger blir brukt til det som var hensikten, eksempelvis en nedlagt fabrikk, et nedlagt småbruk. Men en nedlagt skog? Kan man si det på norsk? Hvis nei, må det påpekes at Prousts *désaffectée* også er et overraskende epitet til *forêt*. Iblant er det nyttig å sjekke hvordan andre oversettere har løst problemet. Her kan vi gå til Lydia Davis og se hva hun har gjort i den hittil siste oversettelsen av *À la recherche du temps perdu* til engelsk. Hun skriver: «the inhuman emptiness of the *disused* forest» (Proust, 2003, s. 444, min uthevelse) – en bokstavelig oversettelse som lyder litt rart på engelsk også. På norsk skulle det på tilsvarende vis ha stått: «den nedlagte skogens umenneskelige tomhet».

Hvorfor er dette viktig? Fordi nedlagt, i motsetning til forlatt, indikerer noe definitivt og uopprettelig. I den nedlagte fabrikk på Thune i Oslo skal det aldri mer lages lokomotiver. I nedlagte småbruk rundt omkring i det ganske land skal det aldri mer dyrkes gulrot og poteter, aldri mer trippe høner rundt og legge egg. I den nedlagte kirken skal det aldri mer feires messe. «Nedlagt» vitner om både tid og historie. Om en ny tid der den opprinnelige bestemmelsen er blitt uinteressant eller ulønnsom, og lokalene eller lokalitetene er blitt fylt med nye, mer tidsriktige aktiviteter. Den gamle tiden er gått over i historien. Den er blitt historie.

Hvis vi fortsetter å lese etter det siterte utdraget, etter den umenneskelige tomheten, ser vi at Proust kobler den nedlagte skogen til teorien om erindringens

og minnets fundament, en teori han skal videreutvikle gjennom hele romanen og særlig i siste bind, der den også utgjør opprinnelsen til hans kunstteori. En korrekt oversettelse kunne altså ikke ha vært viktigere. Fortsettelsen lyder slik:

Derved hjalp [de store fuglene] meg til bedre å forstå hvilken selv-motsigelse det var å søke etter erindringens bilder i virkeligheten, for virkeligheten vil alltid mangle den fortryllelse som disse bildene henter fra erindringen selv og fra den omstendighet at de ikke oppfattes gjennom sansene. Den virkelighet jeg hadde kjent var ikke lenger til. Det var nok at Madame Swann ikke ankom akkurat slik hun hadde vært, på nøyaktig samme tidspunkt, for at alleen skulle bli en helt annen. De stedene vi har kjent, tilhører ikke bare det ytre rom der vi av makelighetshensyn anbringer dem. Stedene var bare et lite utsnitt blant den mengde av samtidige inntrykk som utgjorde mitt liv på den tiden; erindringen om et bestemt bilde er i virkeligheten bare savnet av et bestemt øyeblikk; og husene, veiene, avenyene – også de er flyktige, som årene. (Proust, 2014, s. 484)

Fortidens steder er således underordnet de «samtidige inntrykk», hvilket illustreres i den berømte madeleine-episoden, også i første bind, der fortelleren opplever at hele hans barndom i Combray stiger opp av hans tekopp. Fortiden kan ikke gjenkalles i en viljesakt, men kan dukke opp som ved et mirakel i et sanseintrykk som repeterer den opprinnelige sansningen og trekker med seg alt omkringliggende. Slik Proust har konstruert *På sporet av den tapte tid*, er det slike uanselige sansninger som «ufortrødent [blir] stående på ruinene av alt det andre, mens de på sin forsvinnende lille, nesten usynlige dråpe bærer minnets mektige byggverk» (Proust, 2014, s. 48).

Den nedlagte skogens umenneskelige tomhet får sin erkjennelsesteoretiske verdi som motsats til den ufrivillige erindringens mirakel. Den tapte tiden er blitt historie, fjern og utilgjengelig for minnets sanselige gjenkjennelse.

## Litteraturliste

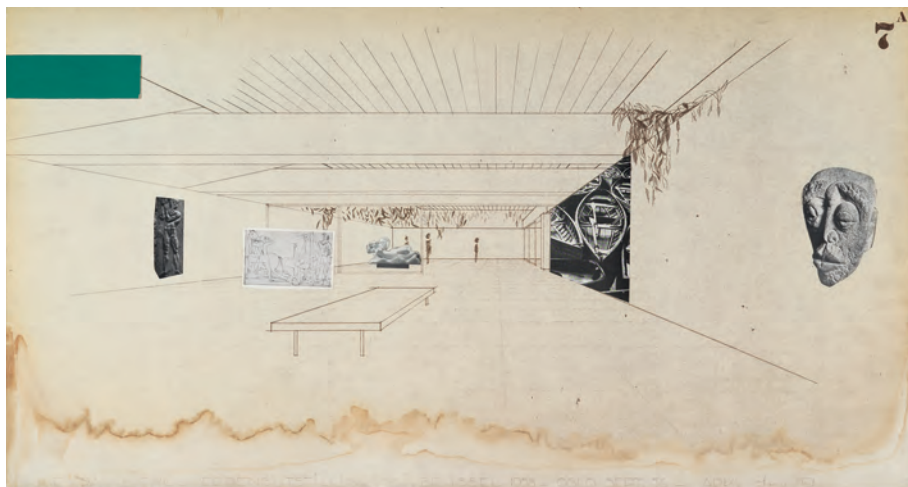
- Proust, M. (1987). *À la recherche du temps perdu*, I. J.-Y. Tadié m.fl. (Red.). Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- Proust, M. (2003) *Swann's Way* (L. Davis, Overs.). Penguin Books.
- Proust, M. (2014). *På sporet av den tapte tid*, bind 1 (A.-L. Amadou, Overs., revidert av K. Gundersen). Gyldendal.



## «Boret store hull i uerstattelig oldsak»: Sverre Fehn og bronsealderen

Mari Lending, Arkitektur- og designhøgskolen i Oslo

Etter å ha vunnet den åpne konkurransen om den norske paviljongen ved Expo'58 våren 1956, maktet den 32 år gamle Sverre Fehn å beholde en uvanlig kontroll over både utvalget og visningen av gjenstandene som var på plass da verdensutstillingen åpnet torsdag 17. april 1958. I et intervju i den såkalte snackbaren på terrassen som serverte laksesmørbrød, sild, øl og dram, fortalte arkitekten *Dagbladet* at han «fikk anledning til å følge intensjonene sine helt ut» (Smith, 1958, 22. april). Fehns visjon, antydnet allerede i de collageaktige perspektivtegningene som inngikk i konkurransematerialet, overlevde i store



*Sverre Fehn, konseptuelt interiørperspektiv fra konkurranseutkastet, 1956. Collage, diazotypi. Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, Arkitektursamlingene.*

trekk press fra batteriet av komiteer og interesser som alltid har sterke meninger om hva som skal vises i utstillinger av dette kaliberet.

Konkurransprogrammet ba om en paviljong som skulle demonstrere Norges vitenskapelige, teknologiske og industrielle nivå, men også vektlegge «den menneskelige faktor» ved inngangen til atomalderen, som rapportert i *Morgenbladet* (Verdensutstillings hovedtema, 1958, 9. april). Utstillingen omfattet kunst, kunsthåndverk og industriprodukter, deriblant arbeider av Edvard Munch, Henrik Sørensen, Hannah Ryggen, Carl Nesjar, Annelise Knudtzon, Grete Prytz-Kittelsen, Tormod Alnæs, et originalt Ibsen-manuskript og partiturer av Edvard Grieg og Fartein Valen (hvis verk ble spilt fra et skjult høytaleranlegg), hval-, sel- og minkskinn, jettfly-modeller og et stort kart over Arktis forberedt av SAS, en modell av Halden-reaktoren etter avtale med Atominstittuttet på Kjeller, og åtte skipsmodeller, hvorav én på ett tonn og 27 fot, bygget ved Fredhøis Modellverksted.<sup>1</sup> Fra Arne Bruland bestilte Fehn en globus i kobbertråd, med landområdene i hamrede messingplater, og med Norge og Svalbard utført i blå emalje. Som et «lite smykke» med halvannen meter i diameter, skulle denne jordkloden gi «best mulig illusjon av 'svev'» som et blikkfang fra gaten, slik *Dagbladet* formidlet det i en forhåndsomtale (Biem, 1958, 11. februar).<sup>2</sup>

En halvannen meter lang og halv meter høy rullestein med en hellerristing av et skip med mannskap og svungne stavner ble Fehns fremste begjærsobjekt. Arkitekten hadde selv valgt ut gjenstanden sammen med to mindre bronsaldersteiner i Oldsaksamlingen ved Historisk Museum i Oslo høsten 1957: «konkrete og autentiske gjenstander ... som så anskuelig fører oss tilbake til Norges urtid».<sup>3</sup> Steinen med en helleristing av et reinsdyr var funnet i Slettfjord i Ofoten i Nordland, den som viser en hånd stammet fra Skjeberg i Østfold. Det historiske funnstedet til den tredje steinen er mer overraskende: Den kom til overflaten i hagen til en sveitservilla i Niels Juelsgate 13 på Skillebekk i Oslo i 1933.<sup>4</sup>

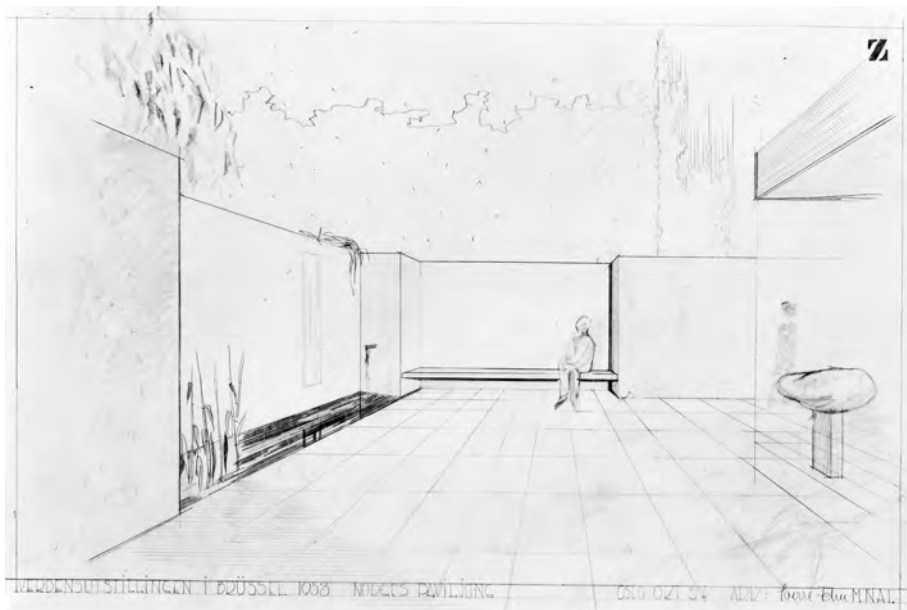
<sup>1</sup> Om skipsmodellene, se brev fra Sekretariatet for Norges deltagelse på Verdensutstillingen i Bryssel 1958 til Sverre Fehn, 24. desember 1957, og brev fra Generalsekretær Mowinckel-Larsen, Norges Varemesse til Sverre Fehn, 11. januar 1958. Flymodellene og kartet er beskrevet i brev fra Odd Medbøe, public relations, Scandinavian Airlines System til Fehn, 11. januar 1958. NM.

<sup>2</sup> De fleste utstillingsobjektene og deres plassering er kartlagt av Heidi Beyer Holm i en masteroppgave om Brusselpaviljongen (Holm, 2020).

<sup>3</sup> Intendant ved Kunsternes hus og Brusselutstillingens «redaktør» ba formelt om lånet. Brev fra Reidar Revold til Universitets Oldsaksamling, ved Thorleif Sjøvold, 14. oktober 1957. KHM.

<sup>4</sup> Brev fra Sjøvold til Revold, 10. april 1958. KHM.

«BORET STORE HULL I UERSTATTELIG OLDSAK»



*Sverre Fehn, den store skips-  
petroglyfen plassert på riktig sted  
og på pedestall, tegning oktober  
1957. DEXTRA/Norsk Teknisk  
Museum.*

*Betongmuren rundt skulptur-  
hagene med innebygde benker og  
basseng langs kantene. Publikum  
studerer helleristningen fra  
Ofoten med reinsdyrmotiv på  
hvit betonghylle.  
Byggekunst nr. 4 1958.*



## Plastalderen

Exposition universelle et internationale de Bruxelles var den første verdensutstillingen etter New York 1939 og fant sted i en distinkt kaldkrigs-atmosfære: «Den svære propagandaaksjonen overfor et vestlig publikum er mislykt allerede fra starten», kommenterte Jon-Hjalmar Smith i *Dagbladet* med referanse til den sovjetiske paviljongen (Smith, 1958, 17. april). *Atomium*, Expo 58s 102 meter høye signaturmonument, står fremdeles på Heysel-plataet, og var kommisjonert av den unge belgiske kongen Baudouin I som et symbol på kjernefysikkens fremgang.

For de norske konkurransedeltagerne var oppgaven å tegne en paviljong som kunne prefabrikeres i Norge, som var lett å frakte til Brussel via Antwerpen, og som kunne monteres uten mye møye på stedet. Man ønsket en paviljong på én etasje og med skulpturhaver. Langt på vei leverte Fehn det programmet ba om med en terrengtilpasset, horisontal struktur på 37x37 meter, lagt mellom de store kastanje- og piletrærne på den 2400 m<sup>2</sup> tomten.

Fehn hevdet at han valgte en «stille beskjeden tilnærming» i Brussel: «Det blev en lav, enkel bygning i tre, da tre er vårt naturlige byggemateriale fra tidens



Sverre Fehn, eksteriørperspektiv fra konkurranseutkastet, 1956. Pastellkritt på transparentpapir. Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, Arkitektursamlingene.



morgen».<sup>5</sup> Ikke desto mindre presenterte han noe av et eksperiment i materialer. Takkonstruksjonen representerte et dristig stykke ingeniørkunst, med to lag limtredragere i norsk furu som spente hele rommets bredde. Dragerne i det nedre bjelkelaget var én meter høye og 15 cm brede, og montert med fem meters mellomrom. Over lå de 35 cm høye sekundærdragerne på tvers med en innbyrdes avstand på en meter. Det hele lot seg låse med kun 48 bolter, ikke én spiker eller skrue var i bruk. Dette var det «lengste og smekreste spenn når det gjelder trekonstruksjoner», og reflekterte ifølge arkitekten den norske tretradisjonen: Konstruksjonen ble omtalt som en «triomphe du bois» av den belgiske avisen *Le Soir* og som en «epokegjørende nyhet» i norsk presse (Fehn, 1958, s. 8).<sup>6</sup> Gulvet var belagt med oppdalsskifer i standardformatet 50 x 50 cm ute og inne, med tre trinn fra bakkenivå opp til fasaden som et gresk tempelstylobat. Kostnadene for gulvet, og ikke minst frakten, overgikk langt hva arrangørene hadde forestilt seg. I desember 1957 ba Rolf Stranger, Oslos ordfører og styreleder i Norges Varemesse, Fehn om å redusere omfanget: «når finnene ved siden ikke skal ha annet enn grønnsvør, måtte vel vi klare oss med



*Fasaden mot Avenue des Nations med Arne Brulands globus i metall og emalje som blikkfang. Foto: Hérve. Byggekunst nr. 4 1958, s. 87.*

<sup>5</sup> Fehns manuskript til katalogtekst for «Professor Sverre Fehns arkitekturutstilling» i Aud Øygardens kunstsalong i Seljord september–oktober 1975. Ingenting tyder på at denne katalogen ble realisert. NM.

<sup>6</sup> Brev fra Sverre Fehn til Rolf Stranger, 12. mars 1958. NM.

en 3–4 hellelagte striper til vår paviljong, med grønnsvær mellom hellene».<sup>7</sup> Men også uteområdet ble hellelagt etter Fehns opprinnelige plan. Veggene og den tre meter høye muren som omga de to skulpturhagene ble oppført i pre-fabrikkert armert Leca-betong – «prikksamret slik at materialets naturlige stofflighet kommer frem», slik Fehn forklarte det da han presenterte «Paviljongen i Bryssel» i *Byggekunst* høsten 1958 (Fehn, 1958, s. 85). Fem meter brede skyvbare glassvegger i full høyde åpnet interiøret mot Avenue des Nations og skulpturhagene.

Som verdensutstillinger flest skulle denne demonstrere teknologisk fremskritt: Den skulle «manifestere status quo for vår klode. Hvor sto vi?», som Fehn senere oppsummerte det.<sup>8</sup> I Brussel var det ikke minst eksperimentene med ulike plastkvaliteter som signaliserte hypermodernitet i nasjonenes forsøk på å overgå hverandre i en fremtidsvendt agon. «Norges paviljong er den eneste som lanserer bærende konstruksjoner (søyler) av klart plastmateriale», forsikret arkitekten Rolf Stranger: «den første konstruksjon av sitt slag i verden».<sup>9</sup> «Kappestriden i Brussel gjaldt spesielt takkonstruksjonene», opplyste han: «Amerika har et enormt tak i plast, likeledes Frankrike som opererer med såkaldt hengende tak». Men Fehns plasteksperimenter favnet videre. Beregninger viste at de konstruktive, korsformede plexiglass-søylene kunne bære 1,7 tonn. Fehn bestilte søylene fra A/S Industrimontasje i august 1957, og forsikret *Dagbladet* at de var «like sterke som stål» (Smith, 1958, 16. april).<sup>10</sup> Mot skulpturhagene var store glasspartier montert fra gulv til tak mellom de transparente plastsøylene. På spørsmål om hva «klare bærende elementer av plast kunne føre til», svarte Fehn at det «vil kunne endre hele vår oppfatning av boligen»: «Glass er et uheldig materiale i våre kalde land», betrodde han Øistein Parmann i *Morgenbladet*: «Hovedutbyttet blir sannsynligvis ny arkitektur, ny form, nye materialer» (Parmann, 1958, s. 12).

Himlingen var laget av det gjennomskinnelige hardplastmaterialet Marlux og lot paviljongen lyse «om aftenen som en eneste stor lampe» slik han selv beskrev det i verkspresentasjonen i *Byggekunst* (Fehn, 1958, s. 85). I tillegg eksperimenterte Fehn med produktet Cocoon i samarbeid med Helly Hansen –

<sup>7</sup> Brev fra Rolf Stranger til Sverre Fehn, 30. desember 1957. NM.

<sup>8</sup> Fehns manuskript til katalogen for «Professor Sverre Fehns arkitekturutstilling» i Aud Øygardens kunstsalong i Seljord september–oktober 1975. NM.

<sup>9</sup> Brev fra Sverre Fehn til Rolf Stranger, 12. mars 1958. NM.

<sup>10</sup> Ordre på arbeidene fra A/S Industrimontasje til Sverre Fehn, 26. september 1957. NM.



*Cocoon-himling spent over kunsthåndverk utstilt på lave bord. Petroglyfen fra Ofoten til venstre i skulpturhagen i bakgrunnen. Fotograf ukjent. Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, Arkitektursamlingen.*

flytende plast sprayet med pistol på en armatur av nylontråder, som i møte med luft stivnet til et transparent hardplastmateriale.<sup>11</sup> Fehn sammenlignet Cocoon med pergament og edderkoppspinn, og spente opp 60 m<sup>2</sup> av den gjen-

<sup>11</sup> Brev fra Helly J. Hansen til Ragnar Evensen, 25. september 1957. Kostnadene for «levering og legging av plastduk for sidetak» og «Kontrakt med A/S Industrimontasje vedrørende platarbeid» er beskrevet i brev fra Sekretariatet for Norges deltagelse på Verdensutstillingen i Bryssel 1958 til Sverre Fehn, 24. desember 1957. Ingeniør & entreprenørforretning Ragnar Evensen estimerte 8000,- for «plastikduk, Cocoon», i et estimat til Norges varemesse, 26. februar 1958. Kostnadene for glassveggene, plexiglass-søylene og oppsetting av Marlux-himlingen er beskrevet i brev og faktura fra Hr. Carlen, Ragnar Evensen til Fehn, 10. mars 1958. NM.

nomskinnelige plastduken for indirekte overlys. I tillegg til møbler og skillevegger formga han pidestaller i hvit sement og vitriner i plexiglass.<sup>12</sup> Den 300 kilo tunge helleristningssteinen svedde elegant over en av disse hvite soklene. På fotografier fremstår den mørke steinen på den lyse pidestallen som et slå-



*Dematerialiserende konstellasjon av glassvegger, plexiglassøyler og himling i materialene Marlux og Cocoon omkring skipspetroglyfen på en sokkel av hvit sement. Oldsaken fra Ofoten på betongmuren i bakkant. Fotograf ukjent. Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, Arkitektursamlingen.*

<sup>12</sup> De 70 stolene og 18 bordene til snackbaren ble først bestilt fra lettmetallavdelingen ved Widerøe's Flyveselskap og Polarfly A/S, med bordene i oljet og bonet «massiv, tykk eik» og med understell i «aluminiumslegering 57-S». «Denne bordtype er så spesiell og faller så kostbar at vi ikke vil kunne påregne å selge denne i et alminnelig marked». Brev fra Harald Georg Johannesen, salgssjef Widerøe's Flyveselskap og Polarfly A/S til Norges deltagelse på Verdensutstillingen i Brussel 1958, c/o Norges varemesse, 20. januar 1958. Samarbeidet kollapset over uenigheten om prisen, som ble forhandlet pr telefon med Fehn: «Vi beklager overordentlig dette resultat, men når arkitekten fremdeles holder på den kostbare bordplaten i massiv eik er det jo ikke annet å gjøre». Brev fra Johannesen til Norges deltagelse på Verdensutstillingen i Brussel 1958, 27. januar 1958. NM. Deretter ble 15 runde bord med brennlakkerte stålørnsben bestilt av firmaet Stål & Stil og produsert ved Strømmen bruk, Hamar. Tilbud fra Stål & Stil til Fehn, 21. februar 1958. Også Steen & Strøm ga anbud på 15 bord med plater i oljet eik. Chr. Steen, Steen & Strøm til Fehn 12. februar 1958. NM.

ende nærvær mellom sjiktene av gjennomsiktighet skapt av glass og plast i den tilsynelatende dematerialiserte sonen mellom inne og ute – i tradisjonen etter det Joseph Paxton utrettet med stål og glass i Crystal Palace i London 1851.

Fehns *tour de force* i en nesten barokk materialkonstellasjon var likevel på sin måte behersket. A/S Nordisk Aluminiumindustri ble for eksempel skuffet over Fehns materialpalett:

Vi har for vår del antatt at aluminium ville inngå som en del av byggematerialene, på bakgrunn av vårt lands meget betydelige aluminiumindustri, som er kjent over hele verden. Vi er derfor forbausset over at aluminium overhodet ikke vil inngå i paviljongens konstruksjon. Andre aluminiumproduserende land, som f.eks. Sveits, har som kjent i sin paviljong gitt aluminium meget bred plass.<sup>13</sup>

Men Fehn, som hadde arbeidet på aluminiumpioneren Jean Prouvés kontor i Paris vinteren 1953–54, var der og da mer interessert i plast – et materiale han også benyttet i modellene av paviljongen, der plastposer og silkepapir illuderte trærne på tomten. Modellene er nærmest et prosjekt i prosjektet og representerer dessuten et stort øyeblikk i norsk arkitekturfotografi, signert Karl Teigen hos Teigens fotoatelier. De sensasjonelle modellbildene ble sendt til pressen i mars 1958.<sup>14</sup>

Eksperimenter kommer med risiko. «Jeg tillater meg å gjenta at saken har vært meget alvorlig, og kunne hvis man ikke hadde oppdaget feilen i tide, bevirket at hele bygningen hadde falt sammen», skrev Fehn til Oslo Monier og Cementfabrik A/S som hadde støpt betongveggene høsten 1957, da svikt i strukturen noen måneder senere krevde ytterligere avstivning.<sup>15</sup> Også Helly Hansens plastspindellev, som Fehn for øvrig mente ville egne seg ypperlig til norske sommerhus, ble en thriller. «Ved 7 mm tykkelse har stoffet en bæreevne på ca. 200 kg pr m<sup>2</sup>», fastslo han etter at utstillingen var over (Fehn, 1958, s. 94). Likevel forårsaket et kraftig skybrudd et par dager etter åpningen at det translusente plastpergamentet kollapset og utstillingen måtte stenges. Fehn tok det hele med stor ro og kunne snart forsikre over rikstelefon at alt var i sin skjønneste orden etter reparasjoner utført av underentreprenøren Gustav

<sup>13</sup> Brev fra T. Strømstad, A/S Norsk aluminiumsindustri til Sverre Fehn, 27. februar 1958. NM.

<sup>14</sup> Se for eksempel brev fra Sverre Fehn til Landslaget for reiseliv i Norge, 9. mars 1958. NM.

<sup>15</sup> Brev fra Fehn til Hr. Direktør E. Oftedal, Oslo Monier og Cementvarefabrikk, 11. mars 1958, og brev fra Edw. Mowinckel-Larsen til Fehn, 9. desember 1957. NM.





*Modeller med trær av plastposer og silkepapir. Modellfotografi ved Karl Teigen, montert på kartong og levert til konkurransen våren 1956. Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, Arkitektursamlingen.*

Mommaerts et Cie i Brussel, som hadde oversett oppføringen av paviljongen under instruksjon av hovedentreprenøren Ragnar Evensen i Oslo.<sup>16</sup> «Det var plasttakene over de ytre rom som hadde fått en del forsenkninger på grunn av vannmassene. De har strammet seg til igjen», forsikret Rolf Stranger leserne i *Verdens Gang* (Nordmenn ER skuffet, 1958, 13. mai, s. 9).

<sup>16</sup> Brev fra Edw. Mowinckel-Larsen, «Vedr. Reparasjon i paviljong i regnvær», til Fehn, 17. juni 1958. NM.

Med tanke på Fehns virtuose spenn i limtre, enorme glassvegger og tre eksperimentelle plasttyper, er det ikke bare lett å gi ham rett i at han hadde skapt en «arkitektur som gir en nøytral ramme om selve utstillingen» (Fehn, 1958, s. 94). Men arkitekturen ga utvilsomt en ny sammenheng for de tre helleristningssteinene fra Oldsaksamlingen. Landsforeningen Norsk Brukskunst uttrykte bekymring for at utstillingsobjektene ikke var sikret mot tyveri – «Folk er ikke ærligere på en verdensutstilling enn ellers», som Hermann Bongard skrev til Fehn da han innså at mesteparten av brukskunsten skulle stå løst på lave spesialdesignede bord, mens noen gjenstander ble plassert fritt på oppdalshellene i skulpturhagene.<sup>17</sup> Også oldsakene nøt stor frihet i Brussel. Steinen med reinsdyret sto under åpen himmel på en hylle på muren i en av skulpturhagene, mens den som avbildet en hånd ble montert rett på betongveggen utenfor glassveggen som dannet paviljongens inngangsparti, mot utstillingsområdets hovedfartsåre.



*Helleristningen av en hånd montert ved paviljongens inngang. Foto: Teigens fotoatelier, DEXTRA/Norsk Teknisk Museum.*

<sup>17</sup> Brev fra Hermann Bongard til Fehn, 24. februar 1958. NM.

## Helleristningene

Lånet av de tre bronsealdersteinene ble formelt godkjent av det Akademiske Kollegium 17. mars 1958, etter en anbefaling av Oldsaksamlingen datert 3. mars. Noen dager etter at lånet var innvilget, dukket en belgisk delegasjon opp på museet i Oslo fast bestemt på å sikre steinen med skipet til utstillingen *Het skip, sleutel van der wereld* («Skipet, nøkkel til verden») i Antwerpen, som skulle åpne 15. juli samme år. Belgierne forsikret at den berømte helleristningssteinen ville fremme, for verden, Norge som en stolt sjøfartsnasjon gjennom tidene. Skuffet over at den allerede var utlånt til Expo'58, bønnfalte de museet om å omgjøre vedtaket; mens den i Brussel ville inngå i en mer heterogen sammenheng, ville den løftes frem som et singulært objekt i Antwerpen-utstillingen. Antwerpenarrangørene garanterte at den store steinen ville bli vist bak glass, røktes av konservatorer, og ellers bevoktes dag og natt av «police and fire-men». <sup>18</sup> Oldsaksamlingen fant henvendelsen «saklig meget velfundert», og ba Fehn om han kunne overveie «å renonsere på denne ene helleristningen» til Expo-utstillingen – noe han øyeblikkelig og betingelsesløst avsto. <sup>19</sup> Belgierne, som ifølge konservator Thorleif Sjøvold «jamret seg svært over at de ikke fikk låne skipsristningen fra Oslo», ga likevel ikke opp. <sup>20</sup> Med tanke på «the extreme importance of this Norwegian exhibit», foreslo de i forbindelse med avslaget i mars om det var mulig å lage en gipsavstøping som kunne vises i Antwerpen. I begynnelsen av juni sendte de Oldsaksamlingen en ny forespørsel om å få lage en avstøpning *in situ*, i paviljongen, ved å simpelthen løfte den av pidestallen «for a couple of days». <sup>21</sup>

## Museumsfilosofi

Gjennom tiår skrev og snakket Fehn om å utstille gamle artefakter; skriftstykker som samlet danner en eksentrisk, sofistisert, konsekvent og radikal museumsfilosofi. Hans definisjon av museer som «dansen rundt de døde ting» og setninger som «kun ved å manifestere nuet får man fortiden i tale» er kon-

<sup>18</sup> Brev fra K.C. Peeters og J. Wilms, Oudheidkundige museum nationaal scheepvaartmuseum, til konservator Thorleif Sjøvold ved Universitetets Oldsaksamling, 21. mars 1958. KHM.

<sup>19</sup> Brev fra Sjøvold til Fehn, 10. mars 1958. Brev fra Fehn til Sjøvold, 12. mars 1958. NM.

<sup>20</sup> Brev fra Thorleif Sjøvold til intendant Reidar Revold (i Bryssel), 10 april 1958. KHM.

<sup>21</sup> Brev fra K.C. Peeters og J. Wilms til Sjøvold, 6. juni 1958. KHM.



tinuerlig sitert på tvers av språk, som en slags arkitektonisk poesi (Fehn, 1971, s. 52 og Fehn, 1975, s. 61).

Fehn tegnet en rekke museer og utstillingsbygninger fra han som 25-åring, sammen med Geir Grung, vant konkurransen om Hovedbygningen for de Sandvigske samlinger på Lillehammer (1959). Etter Brussel fulgte Den nordiske paviljongen i Venezia (1962), Storhamarlåven på Hedmarksmuseet (1973, med senere tilføyelser), Bremuseet i Fjærland (1995), Aukrustsenteret i Alvdal (1996), Aasen-tunet i Ørsta (2000), Norsk museum for fotografi, Horten (2001) og Arkitekturmuseet på Bankplassen i Oslo (2008). Konkurransenutkastene for museum i Léopoldville (Kinshasa), Kongo (1958), Norsk skogbrukmuseum (1965/66), Nordisk paviljong ved Verdensutstillingen i Osaka, Japan (1970), Beaubourg i Paris (1970), Tullinløkkaprosjektet som skulle forbinde Nasjonalgalleriet, Historisk Museum og Universitetets aula med et underjordisk museumsbygg (1972), Bergverksmuseet på Røros (1979/80), museum for Vasa-skipet i Stockholm (1982), Galleri Verdens Ende på Tjøme (1988), Informasjonssenter for gravhaugene ved Borre i Vestfold (1993) og Norsk Vassdragsmuseum, Suldal (1994) forble papirarkitektur. I Stockholm foreslo han spektakulært nok å ikke heve skipet som sank etter 20 minutter på jomfruturen i 1628 – og prosjekterte et undersjøisk museum som skulle bringe publikum ned til det nesten 70 meter lange skipet som lå ganske god preservert i mudderet i Stockholms havn.

Og det er i utstillingskonseptene for antikvariske artefakter Fehns museumstenkning var på sitt mest avanserte. Uten unntak behandlet han arkeologiske, etnografiske og arkeologiske gjenstander som singulære kunstverk. I utstillingen Norsk Middelalderkunst på Henie Onstad Kunstsenter våren 1975 monterte Fehn 75 gjenstander, deriblant seks stavkirkeportaler, tre madonnafigurer og tre relikvieskrin i de to Prisma-salene, med stavkirkeportalene plassert frittstående slik at man kunne gå gjennom dem, i pakt med deres opprinnelige funksjon. Han omtalte utstillingen som et forsøk på å unngå en kontekstualiserende «miljøbløff» og gi gjenstandene «anledning til å begynne et nytt liv og en ny dialog med dagens mennesker» (Fehn, 1975, s. 58). Ole Henrik Moe, direktøren for dette episenteret for internasjonal avantgardekunst i Norge, nølte ikke i valget av utstillingsarkitekt etter å ha sett Fehns arbeid på Domkirkeodden.<sup>22</sup> Seksti av gjenstandene var på lån fra Historisk

---

<sup>22</sup> Nathalie Hope O'Donnell har gjort en grundig dokumentasjon av utstillingen på Høvikodden, se O'Donnell, 2016, kapittel 5.

Museum, som fra mars til juli 1972 viste utstillingen Middelalderkunst fra Norge i andre land. Etter den formidable publikumssuksessen på Høvikodden, ba Historisk Museum Fehn om å reinstallere middelaldersamlingen i Henrik Bulls bygg på Tullinløkka. Om oppsettet her ikke var like dramatisk som på Høvikodden, har dette vært et av Norges ubestridelige vakreste gallerier, der hvert objekt, inkludert stavkirkeportalene og de polykrome treskulpturene, oppførte seg som Giacometti-figurer. I 2022 fullførte Kulturhistorisk Museum demonteringen fordi de mente utstillingen ikke var pedagogisk nok.

Fehn påkalte, og med stor konsekvens, en voldelig brutalitet når han snakket om utstillinger som produktive muligheter. Han snakket om kuratering som en aktiv og skapende handling. «Jeg ser museer som en aggresjon i nuet. Det er ingen harmoni», uttalte han i et intervju med Ragnar Pedersen og Kirsti Krekling som fant sted i 1989, og la til: «Likegyldighet er det verste, harmoni er det nest verste: Det er jo ikke bare kjærlighet, det er voldsomme ting som skjer i et kjærlighetsforhold.» (Pedersen & Krekling, 2014).

Men brutaliteten utelukket ikke en ekstrem ømhet for tingene. Under monteringen av Middelaldersalen på Historisk Museum fikk Fehn beskjed om at et lite mannshode i kleberstein fra ca. 1300, antagelig fra St. Hallvardskirken i Oslo, ikke tålte å festes på sitt tiltenkte stålarmatur. Dermed monterte han en liten metallhylle på veggen og la det gamle hodet til hvile på en myk pute. På Høvikodden i 1975 var en bemalt kristusfigur for skjør til å henge oppreist. Fehn la den korsfestede Kristus på et spesialdesignet glassbord i den store Prisma-salen: «Ved å legge denne skulpturen, som var i meget dårlig forfatning teknisk sett, kom man detaljene nærmere, og tragedien om korsfestelsen ble forsterket. Man har jo likevel løstrevet figuren fra tid og rom. Det gir frihet til ny vurdering og nye opplevelser» (Fehn, 1975, s. 58). Bare å se denne horisontale Kristusskikkelsen på fotografier er sjokkartet vidunderlig.

Fehn hadde også erfaring med å tenke på og med prehistorisk materiale. Konkurranseutkastene for en overdekning av en gigantisk stein med helleristninger i Svartskog (1978) og et helleristningssenter ved Begby i Borge i Østfold (1993) inspirerte ham til å snakke om stein- og bronsealderens bergkunst som graffiti og tatoveringer, og om bronsealdermennesket som risset «i granittens hårde flater» – «figurer uten horisont, svevende omkring i sitt eget rom, båten, mennesket, dyret, kjønnsorganer, våpen, redskap, kloder». «Tatoverte bronsealderen jorden for at denne skulle bli et bilde, en eksistensiell gjenstand,» undret han (Fehn, 1997, s. 11) Museumstenkningen til Fehn er kanskje poetisk, men den er også dypt kritisk og knytter seg til en europeisk museumskritikk



*I utstillingen Norsk Middelalderkunst i Prismasalene på Henie Onstad Kunstsenter våren 1975 monterte Fehn stavkirkeportaler slik at man kunne gå gjennom dem og la en skjør Kristusfigur til hvile på et glassbord. Henie Onstad Kunstsenters arkiv.*

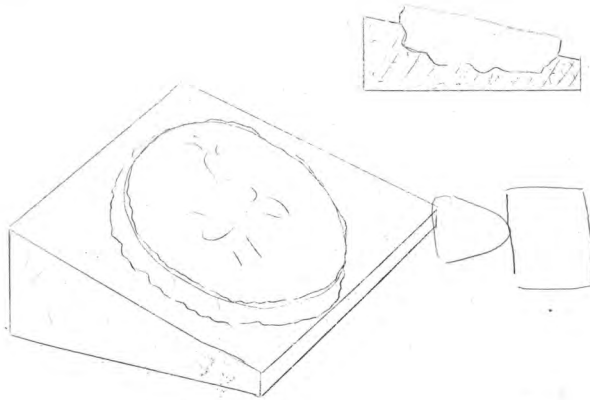
som løper gjennom tre århundrer, fra Quatremère de Quincy og J.C. Dahl til Jean Baudrillard (Lending, 2009a, 2009b og 2011).

### Bronsealderens etterliv

Expo 58 stengte 19. oktober. Allerede i august fikk museet i Oslo eksperter til å vurdere hvordan bronsealdersteinene kunne fraktes hjem, ettersom det var påvist sprekkdannelser i løpet av utstillingsperioden. Med henvisning til helle-ristningen av reinsdyret som sto montert i en av skulpturhagene «er sprekkdannelsen ikke av direkte ødeleggende art», skrev Sjøvold optimistisk til Otto Kildal, Norges ambassadør til Belgia. Han antok at den kunne limes og ellers «utstilles slik, at den ikke på noen vis kan utsettes for skade. Sprekkene kan muligens være oppstått ved at steinen har ligget forkjært på sokkelen (...) Steinen bör nemlig mest mulig hvile på hele baksiden». Han ba ambassadøren

påse at den under returen «må pakkes på en særskilt omhyggelig måte, så at ikke ytterligere sprekkdannelser oppstår under forsendelsen».<sup>23</sup> Ambassadøren kontaktet straks Per Smith-Kielland som var ansvarlig for paviljongens daglige drift, som igjen tok kontakt med Robert Bikx i Brussel-firmaet Maquettes Industrielles, for forslag til en trygg transportplan og en mer stabil opphenging slik at den gamle helleristningen kunne bli stående ut utstillingsperioden, noe ambassadøren «meget må tilråde».<sup>24</sup>

Den belgiske eksperten konstaterte at steinen var angrepet av en «maladie du clivage naturel», opprinnelig forårsaket av vibrasjoner den gang steinen ble løsnet fra fjellet, men åpenbart utvidet av at fukt og regn hadde trukket inn i de mange sprekkenes og skapt ekspanderende rustdannelser i den jernholdige steinen. Han fastslo at liming ville gjøre vondt verre, og skape nye sprekker. Den åpenbare løsningen var å forsegle steinen i en skråstilt «lit de beton» som både ville gi stabil støtte for resten av utstillingsperioden og under hjemsendelsen. Skissen til den skreddersydd betongsengen var vedlagt rapporten.<sup>25</sup> Oldsaksamlingen godtok umiddelbart denne løsningen, på betingelse av at «stenen blir støpt inn slik at den meget lett kan løsnes fra betongblokken».<sup>26</sup> Da forsendelsen ankom museet 28. oktober, observerte konservatorene med sorg at steinen fra Ofoten var sprukket i fem deler: «Dette kan være et hendelig uhell



*Den belgisk eksperten Robert Bikx designet forjeves en skreddersydd betongseng for å frakte reinsdyr-petroglyfen trygt tilbake til Oslo. Konserveringsavdelingens arkiv, Oldsaksamlingen, Kulturhistorisk museum, UiO.*

<sup>23</sup> Brev fra konservator Anders Hagen ved Oldsaksamlingen til ambassadør Otto Kildal, 5. august 1958. KHM.

<sup>24</sup> Brev fra Kildal til Hagen, 13. august 1958. KHM.

<sup>25</sup> Brev fra Robert Bikx til Per Smith Kielland, 11 august 1958. KHM.

<sup>26</sup> Brev fra Anders Hagen til Otto Kildal, 16. august 1958. KHM.

og konstateres som et beklagelig faktum uten at man vil trekke noen til ansvar.»<sup>27</sup>

Derimot observerte de med uforbeholdent sjokk at skipspetroglyfen ankom med to 6 centimeter dype hull. Etter å ha tilkalt utstillingskomiteens generalsekretær Edw. Mowinckel-Larsen som «med forferdelse konstaterte hva som var hendt», og deretter intendant Reidar Revold som forsikret at «det frekke inngrep» hadde funnet sted uten hans viten, var det hevet over enhver tvil at i dette tilfellet kunne en bestemt person klandres for «dette inngrep, som må karakteriseres som hærverk».<sup>28</sup> Det viste seg at Fehn hadde boret hullene med slagbor for å kunne balansere steinen perfekt på den hvite sementsokkelen, over en elegant skrifttype i smal grotesk «ANCIEN DE 3500 ANS». Etter flere henvendelser fikk Hougen omsider telefonisk kontakt med Fehn,



*Den uvurderlige bronsealdersteinen i magasinet etter Brussel-oppholdet sommeren 1958 med spor av Sverre Fehns hånd. Konserveringsavdelingens arkiv, Oldsaksamlingen, Kulturhistorisk museum, UiO.*

<sup>27</sup> Brev fra Björn Hougen, Oldsaksamlingen til Det Akademiske Kollegium, «Ad utlån av helleristninger fra Universitetets Oldsaksamling til Verdensutstillingen i Bruxelles 1958», 2. desember 1998. KHM.

<sup>28</sup> Brev fra Björn Hougen, Oldsaksamlingen til Det Akademiske Kollegium, «Ad utlån av helleristninger fra Universitetets Oldsaksamling til Verdensutstillingen i Bruxelles 1958», 2. desember 1998. KHM.



*Bronsealdersteinens lykkeligste øyeblikk, svevende på en hvit sokkel i Brussel-paviljongen over tidsangivelsen «Ancien de 3500 ans» i en elegant grotesk. Fotograf ukjent. Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design.*

som lovet museet en skriftlig redegjørelse. De neste ukene og månedene var kommunikasjonen mellom museet og arkitekten preget av at Fehn ikke svarte på brev og ikke tok telefonen.

Påfølgende høst blaffet saken opp igjen, da *Aftenposten* fikk nyss om skjebnen til en av Oldsaksamlingens «største og fineste helleristningsblokker»: Bestyrer ved Oldsaksamlingen, professor Bjørn Hougen, beskrev steinens dype «sår», en «ringe respekt for uerstattelige fortidsminner» og karakteriserte hendelsen som «regulær vandalisme». Oldsaksamlingen, Det Akademiske Kolle-



gium, Norske Museers Landsforbund og Norske Arkitekters Landsforbund hadde forgjeves forsøkt å få en forklaring eller unnskyldning fra arkitekten. Heller ikke *Aftenposten* kunne få tak i ham, men berettet at han er «i utlandet, hvor han vil oppholde seg en tid fremover» (Boret hull, 1959).

Dette bronsealderdramaet er merkelig nok ubeskrevet. Det Akademiske Kollegium innvilget i sin tid lånet forutsatt at «gjenstandene er tilbørlig fotografert eller at det eventuelt er tatt avtrykk av dem».<sup>29</sup> I dag befinner bronsealdersteinen seg på Kulturhistorisk Museums fjernlager på Brobekk. Når jeg ser den uvurderlige steinen på en hylle i et museumsdepot, slår det meg at den gjennomborede steinen aldri har sett bedre ut og nok aldri har hatt et lykkeligere øyeblikk i sitt lange liv enn da den svedde over en pidestall i hvit sement i Brussel sommeren 1958, omgitt av glass og plast, foran øynene til 45 millioner besøkende. Fehn visste hva han gjorde i sine mange dramatiske iscenesettelser av gamle gjenstander. Han har for alltid ført sin signatur til det gamle bronsealderskipets proveniens, fornyet helleristingssteinen og gitt den ny mening.

## Litteraturliste

- Biem, A. (1958, 11. februar). Arne Bruland lager globus til Verdensutstillingen i Brussel. *Dagbladet*.
- Boret hull i uerstattelig oldsak: Minebor ble brukt til å feste utlånt helleristningsblokk i verdensutstillingen i Bryssel. (1959, 16. november). *Aftenposten*.
- Fehn, S. (1958). Paviljongen i Bryssel. *Byggekunst* nr. 4.
- Fehn, S. (1971). Apropos museer. *Byggekunst* nr. 2.
- Fehn, S. (1975). Storhamarlåven. *Byggekunst* nr. 3.
- Fehn, S. (1975). Middelalderutstilling på Høvikodden. *Byggekunst* nr. 3.
- Fehn, S. (1997). Helleristningsenter/Kulturhus, Begby i Borge. *Byggekunst* nr. 2.
- Holm, H. B. (2020) *Blikk på Sverre Fehn og Norges paviljong til verdensutstillingen i Brüssel* [Masteroppgave]. Universitet i Oslo.
- Lending, M. (2009a). Negotiating Absence. Bernard Tschumi's new Acropolis Museum in Athens. *Journal of Architecture*, 15(5).

---

<sup>29</sup> Brev fra universitetssekretær Olav M. Trovik til Universitetets Oldsaksamling, 17. mars 1958. KHM.

- Lending, M. (2009b). Landscape Versus Museum. J.C. Dahl and the Preservation of Norwegian Burial Mounds. *Future Anterior. Journal on Historic Preservation. History, Theory, & Criticism* 1.
- Lending, M. (2011). Arkitektoniske anakronier (Venezia). *Arkitektur N* 8.
- Nordmenn ER skuffet over paviljongen i Bryssel. – ‘Dette er ingen varemesse’ – sier ordfører Stranger. (1958, 13. mai), *Verdens Gang*.
- O Donnell, N. H. (2016). *Space at curatorial practice: The exhibition as a spatial construct*. Ny kunst i 1000 år (1970), Vår verden av ting – Objekter (1970), and Norsk middelalderkunst (1975) at Henie Onstad Kunstsenter [PhD-avhandling]. Arkitektur- og designhøgskolen i Oslo.
- Pedersen, R. & Krekling, K. (2014). Likegyldigheten er det verste. Intervju med Sverre Fehn. *Arkitektur N* 4 2014. <http://proto.arkitektur-n.no/artikler/likegyldigheten-er-det-verste>.
- Parmann, Ø. (1958, 17. april). Kunstprofessor vil kjøpe den norske paviljongen. *Morgenbladet*.
- Smith, J.-H. (1958, 17. april). ‘Fremtidens verden’ foreløpig kaotisk. I dag brøt det løs i Brussel. *Dagbladet*.
- Smith, J.-H. (1958, 22. april). Arkitekten og paviljongen. *Dagbladet*.
- Smith, J.-H. (1958, 16. april). Håp om norsk stor-suksess på Brussel-utstillingen. *Dagbladet*.
- Verdensutstillings hovedtema: Mennesket i Atomalderen. (1958, 9. april). *Morgenbladet*.

### Arkiver

- Konserveringsavdelingens arkiv, Oldsaksamlingen. Kulturhistorisk museum, UiO. (Forkortet: KHM)
- Sverre Fehns arkiv, Korrespondanse Fehn (1954–1997). Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, Arkitekturavdeling. (Forkortet: NM)





## Luisa Famos (1930–1974) – en rätoromansk diktarröst

Ingmar Söhrman, Göteborgs universitet

Den rätoromanska diktaren Luisa Famos [famós] är en av efterkrigstidens stora poeter i Schweiz. Hennes diktarskap är emellertid till stor del okänt utanför Graubünden eller i varje fall Schweiz, och då kan det vara på sin plats att som utgångspunkt för denna artikel direkt läsa två dikter som säger väldigt mycket om Luisa Famos som diktare och som får oss läsare att lära känna hennes tematiska uttryck och livsvisa vision och att också förstå det allmängiltiga i hennes dikter, även om de oftast utspelar sig i ett alplandskap. Tanken bakom denna artikel är just att ge kännedom om Famos' livsverk till en skandinavisk publik och att lyfta fram hennes tematik, estetik, bildspråk samt dikternas formspråk, som utgör en väsentlig del av just hennes visuella estetik. Ett annat syfte med artikeln är att också visa att stora författarskap kan finnas inom små språkområden och därför lätt blir förbisedda, varför det är ytterst angeläget att språkforskare även tar sig an dessa litteraturer och språk.

Låt oss nu låta Famos själv tala till oss! Till samtliga dikter ges originalversionen på vallader i fotnoter, utom i just den dikt lite längre ner där språket förklaras mer i detalj.

### **Två dikter**

#### **Juli i Ramosch**

Tre svalor  
jagar runt  
under sommarhimlen.  
Emellanåt dansar

tre skuggor  
 på väggen  
 till mitt hus.<sup>1</sup>

Ramosch [ramóʃ] är byn där Luisa Famos växte upp och bodde under större delen av sitt liv. Vi ser här hennes typiska stil med få ord i varje versrad och ett mycket koncentrerat budskap, där varje versrad ger en enda del av hennes budskap. Det är oftast subjekt och predikat (rad 1 och 3) eller ett prepositionsuttryck (rad 2, 4 och 5) som fordrar att läsaren tar in varje del, en i sänder, och sedan sakta lägger samman dessa och själv skapar sig en egen sammansatt bild för sitt inre. I det här fallet är det en sommarbild från alpbyn, där hon bodde, troligen en bild från ängen 50 meter väster om hennes hus, och på vars västvägg skuggorna spelar, men där de olika delarnas separation ger oss bitarna av det som händer i landskapet en i sänder, och förhoppningsvis får oss att även reflektera över möjliga metaforiska tolkningar av denna ögonblicksbild, som Famos måste ha upplevt mängder av gånger. Det vardagliga lyfts till ett högre plan just genom den kortfattade uttrycksfullheten och den för ögat estetiskt sparsmakade bilden av dikten som text. Detta ger en pregnans åt texten, och en liknande pregnans kan vi hitta i Edith Södergrans och Emily Dickinsons diktning. Visserligen tillhörde dessa båda tidigare generationer, men där finns en gemenskap i presentationen och intensiteten i upplevelsen.

I nästa dikt är bildspråket än mer framträdande:

### Det dagas

Med nakna armar  
 omfamnar

---

<sup>1</sup> Här ges originalet i samma form som i översättningen ovan.

Lügl a Ramosch;  
 Trais randulinas;  
 Battan lur alas;  
 Vi dal tschêl d'instà;  
 Minchatant tremblan;  
 Trais sumbrivas;  
 Sülle fatscha d'alba;  
 Da ma chà.

Dikten är publicerad i Luisa Famos, *In viadi* och på svenska i *På väg*.

dagen  
tyngdlöst  
natten

Stjärngirlanger  
slocknar  
sjunker in  
i himlens  
vita  
valv

Vid horisonten  
föds solen.<sup>2</sup>

Här är dikten ännu mer pregnant och sparsmakad. Famos separerar orden från deras bestämningar, antagligen för att få oss som läsare att ta till oss orden ett i sänder och starkare känna upplevelsen av dikten, som får en enorm kraft av denna uppdelning av orden ett efter ett. Effekten blir en intensiv läsning, och, som jag tolkar det, en starkare läsning och tolkning hos läsaren, där varje enskilt ord, inte ens ett helt syntagm, läses för sig. Först i slutet av dikten kommer hela stämningen av gryning in i vårt medvetande efter att sakta ha byggts upp med ett eller två ord i taget i varje versrad. Dessutom gör bildspråket att

---

<sup>2</sup> I chatscha di;

Cun bratscha nüda;

Sainza país;

Il di;

Brancla;

La not;

Cullanas d'stailas;

Stüdan;

Sfuondran;

Aint ils vouts;

Albs;

Dal tschêl;

Sün l'orizont;

Nascha il sulai.

Dikten är publicerad i Luisa Famos, *In viadi* och på svenska i *På väg*.

vi tvingas reflektera över varje ords eller syntagms inneboende betydelse. Vad är konkreta bilder, och vad kan ses som rent bildspråk?

Se också på hur den metaforiska första strofen där «dagens nakna armar omfamnar natten» binds ihop med den andra strofens poetiska beskrivning av natthimlens stjärnbeströdda intryck hos oss och hur den sista expressiva strofen där solen föds, nästan skapar en bild av världen som i forntida naturreligioner.

Med denna läsning av två dikter är det lättare att förstå Famos' storhet som diktare, och hur hennes liv och verk påverkats av omgivningen, i synnerhet naturen och de varelser vi hittar där, och andra referenser till människans liv och den omgivande naturen. Det blir då också mer begripligt att tänka på hur hon utan tvekan enligt vad många sagt, kommit att starkt påverka yngre diktare än i dag. De teman hon behandlar är djupt mänskliga och ständigt förekommande, rent av eviga.

## Språket

Luisa Famos skrev på *vallader* [valáder], som talas i Schweiz, nära den österrikiska gränsen; (se Liver, 1982; Ganzoni, 1983; Söhrman, 1998 och 2005). Det är en av fem rätoromanska huvuddialekter som talas i Graubünden i Schweiz. De andra är *sursilvan*, *sutsilvan*, *surmeir*, och *puter*.<sup>3</sup> Puter och vallader sammanförs ibland under beteckningen *engadin* eller *ladin*, ej att förväxla med de rätoromanska dialekter som talas i nordöstra Italien och som samlas under beteckningen *dolomiterladin* (ladin dolomitan) och inte heller med den jude-spanska varieteten *ladino*, som är en spansk dialekt med språkliga drag från hebreiska och andra språk (Söhrman, 2006, s. 133 och 178). Tre grundläggande verk för att förstå den historiska utvecklingen av den rätoromanska kulturen är Billigmeier (1979), Catrina (1983) och Riatsch (1998). Här skildras den historiska utvecklingen och framför allt den kulturella och även religiösa.

Som så ofta har det tidigare även i det rätoromanska området funnits en bristande vilja att förstå «de andra». I det engadinska området är befolkningen i huvudsak protestantisk – kalvinistisk sedan tidigt 1500-tal, medan den katol-

<sup>3</sup> Se också mer information på hemsidan för Lia Rumantscha, kulturorganisation för rätoromanskan i Schweiz. [http://www.liarumantscha.ch/?changeLang=\\_en](http://www.liarumantscha.ch/?changeLang=_en)

ska motreformationen, efter det tridentinska mötet (1545–1563), kunde «ta tillbaka» de nordvästra delarna av Graubünden till katolicismen, även om detta inte blev fullständigt, och denna religiösa uppdelning skapade under lång tid en motsättning mellan de två områdena. Denna schism mellan de västra delarna och de östra, de engadinska delarna av Graubünden, har i dag i allt väsentligt övervunnits, och alla varieteterna (dialekterna) samsas numera i den gemensamma dagstidningen *La Quotidiana*. Istället för att som tidigare bara läsa på den egna dialekten – det fanns minst en egen tidning för varje språklig varietet och dessa kom ofta ut två, tre gånger i veckan – kan man nu läsa nyheterna varje dag. Detta är ett viktigt sätt att vidmakthålla språket, i synnerhet för de talare av språket som flyttat till andra delar av Schweiz.

Sammanlagt är det drygt 50 000 människor som talar dessa dialekter i Schweiz. Det finns dessutom också sedan 1982 en standardiserad rätoromansk varietet, *rumantsch grischun*, som i mer begränsad omfattning används för litterär produktion och hade som huvudändamål att vara en begriplig varietet för officiella och administrativa ändamål. Det var lite opraktiskt att behöva ha en tysk, en fransk, en italiensk och fem rätoromanska varianter av alla officiella handlingar och dokument, men nu har det också börjat skrivas litteratur på detta nya standardspråk (se bland annat Cadruvi 2011). Nära besläktade med dessa schweiziska dialekter är alltså de dolomiterladinska dialekterna i nordöstra Italien och till viss del också friuliska, som talas i Friuli – Venezia – Giulia i gränsområdet mot Slovenien (Söhrman, 2006, s. 178).

## Rätoromansk litteratur

Väldigt kortfattat kan vi konstatera att rätoromanska som litteraturspråk egentligen började med religiösa texter, men den första texten var en krönika av Joan Gian Travers som skrev denna år 1527. Därefter följde Jachiam Bifrun som översatte en protestantisk katekes 1557 och senare Nya testamentet 1560, och typiskt nog var det dessa två som var de första tryckta texterna, och detta skedde inom det protestantiska området men på puterdialekten. Durich Chiampel skrev den första texten på vallader, en översättning av Psaltaren 1562, men det är först på 1800-talet som ett litterärt uppvaknande sker inom det rätoromanska området med Peder (Peider) Linsel, 1863–1943, som är den förste författaren på vallader och Giachen Caspar Muoth, 1844–1906, på sur-silvan.

Lansel var den som formulerade den rätoromanska självständighetslogan som ännu gäller: *Ni Talians, ni Tudais-chs, Rumantschs vulains restar*, 'varken italienare eller tyskar, vi vill förbli rätoromaner'. Sedan samlade Caspar Decurtins folkberättelser och gav 1896–1919 ut 13-bandsverket *Rätoromansche Chrestomatie*. Därefter har det vuxit fram både prosa och poesi, framför allt på vallader och sursilvan (Mützenbergs, 1974; Deplazes, 1987–1993; Burton,<sup>4</sup> 1993. s. 103–112; Söhrman, 1998, s. 390). För den franskspråkige finns också en värdefull antologi av poesi på just vallader, *Aruè* utgiven och översatt av Dénise Mützenberg (2013). Tematiskt rör sig många av berättelserna och dikterna om det rurala alplandskap som finns i Graubünden. Det är ju egentligen först 1803, som Schweiz blir ett enat land, så känslan för det lokala är mycket stark, och detta ser vi också klart i Famos verk, även om hon aldrig behandlar politik utan mer existentiella teman.

### Famos i originalversion

För att bättre förstå Famos' storhet är det nödvändigt att se hur hennes diktning ser ut på vallader i jämförelse med en översättning. Här är därför en dikt av Famos i original på vallader till vänster, och till höger ser vi en svensk översättning jag gjort tillsammans med diktaren och förläggaren Jonas Ellerström (se Famos, 2022).

#### Ant Nadal

Cumün sainza champs  
Sainza üert e sunteri  
Mo plain d sömmis  
La not  
As dista ch'üna staila  
Da l'ur dal tschël  
E vuol s'unir  
A la terra

#### Före jul

/En/ by utan ängar  
täppor och kyrkogård  
men full av drömmar  
Under natten  
drar sig en stjärna bort  
från himlens rand  
och vill bli ett  
med jorden.

<sup>4</sup> Burtons långa essä är en trevlig, lättsam och insiktsfull introduktion till den rätoromanska litteraturen.

Eftersom rätoromanska är ett romanskt språk känner vi igen ord och konstruktioner från franska, italienska och andra romanska språk, och om vi nu skärskådar orden i dikten så blir även originalet begripligt för den som kan ett romanskt språk någorlunda väl.

*Nadal* = jul = födelse, alltså Kristi födelse, och i dikten skildrar Famos naturmiljön i denna tid strax före jul. *Comün* = '/lands/by, samma ord som i 'kommun'. *Sainza* = italienska *senza* och franska *sans*, alltså 'utan'. Sedan följer ordet *champs* = 'äng', samma ord som på franska med lite annat uttal eller *campo* på italienska och spanska. *Üert* = 'täppa, grönsaksträdgård' har ju samma ursprung som spanska *huerta* och *orto* på italienska med samma betydelse, och så har vi förstås ordet *hortikultur* 'läran om trädgårdsodling' som kommer från latinet *hortus* 'trädgård'. *Plain* = 'full' ligger inte så långt från franska *plein*, och i stortings- och riksdagssammanhang säger man ju *plenum* på norska och svenska, egentligen med betydelsen 'möte med samtliga ledamöter', det vill säga att riksdagssalen är full, men åter är det ett latinskt ord från början, *plenus*. På italienska har L palataliserats och blivit ett J-ljud efter P, *pieno*, men det är förstås samma ord.

Ordet för dröm *sömmis* blir nästan barnligt lätt för en nordisktalande, men åter ligger latinet bakom såväl nordiska språk som rätoromanska, *somnis*. *La* är som på de flesta romanska språk den bestämda artikeln i femininum, och *not* är i grunden samma ord som *natt*, franskans *nuit* och italienskans *notte* från latinets *nocte(m)*. Att *staila* kommer från latinets *stella* = 'stjärna' är ganska uppenbart liksom att *tschël* är samma ord som franskans *ciel* och italienska *cielo*, och att *unir* = 'förena sig, bli ett' är samma ord som franska *unir* och italienska *unire* är ju inte svårt att se.

Man ser också klart i denna dikt det mönster som tidigare diskuterats hur Famos tar ett begrepp per versrad, och efter att ha givit en ytterst koncentrerad bild av byn så övergår hon till ett bildspråk om stjärnan som nästan får ett eget liv och vill förenas med jorden. Hon spelar hela tiden mellan den konkreta upplevelsen och observationen och den metaforiska tolkningen av vad som sker. Detta ger en spänning i hennes diktning som gör att man hela tiden måste läsa med eftertanke och sätta ihop dessa korta versrader till en hel bild i all sin komplexitet. Man ser också tydligt vilken god observatör Famos var. Med få ord förmår hon bygga upp en hel scen av alplandskapet vid ett visst tillfälle och samtidigt skapa en nästan metafysisk, eller åtminstone metaforisk bild av skeendet. Språkets avskalade struktur i kombination med en skarp observation och en stark känsla för den bakomliggande verkligheten som framställs meta-

foriskt är grundläggande drag i Famos' diktning, och hon fäster med dessa uttryck starka bilder och känslor i våra medvetanden.

## Liv och diktning

Vem var då Luisa Famos (Deplazes, 1993, s. 253), och vilken betydelse har hon haft som diktare och inspiratör för yngre poeter? Hon växte upp i den lilla byn Ramosch nära Österrike. Hennes farfars bror, Schimun Vonmoos<sup>5</sup> (1868–1940), var inte bara en inflytelserik (kalvinistisk) präst där i byn under nästan ett halvt sekel utan också författare (Vonmoos, 2015), och som sådan inspirerade han Luisa att redan som barn läsa och ta till sig litteratur och säkert också att utveckla ett eget skrivande. Tillsammans utgör de byns litterära ansikte utåt än i dag. Att efternamnet stavas på olika sätt är möjligen ett uttryck för Famos' vilja att förenkla liksom i hennes diktning, men detta är ännu inte fastlagt.

En skolkamrat, författaren Oscar Peer, yngre bror till poeten Andri Peer, skrev om henne i sin roman *La rumur dal flüim* 'Flodens brus' 1999 «Då och då verkade hon lite frånvarande, men så kom ett snabbt leende och vi undrade vad hon tänkt på» (Riatsch, 2012, s. 115). Hon fortsatte sina studier vid lärarhögskolan i Chur, Cuera på rätoromanska, och blev då folkskollärare (undervisade alltså i klasserna 1–6). År 1950 började hon arbeta som lärare och tjänstgjorde först i skolan i Sertig, söder om Davos, och därefter i Vnà, mycket nära Ramosch, men läsåret 1956–57 tillbringade hon i Paris. Sedan återkom hon till Guarda, som också ligger nära Ramosch, för att därefter arbeta några år i Dietikon, strax väster om Zürich.

Hon gifte sig 1963 med ingenjören Jürg Pünter, som var en framgångsrik tunnelkonstruktör, och de fick två barn. De bytte bostadsort ofta till följd av Pünters olika uppdrag. Pünter fick så småningom också uppdrag i Latinamerika, och familjen flyttade till Honduras och Venezuela, där de bodde 1969–1973. När familjen var åter i Schweiz, upptäcktes hennes cancer, och den 28 juni 1974 dog hon i Ramosch.

Folkskollärare i Graubünden undervisade i klasserna 1–6 (2–7 enligt det

---

<sup>5</sup> Som synes valde olika familjemedlemmar att stava efternamnet på olika sätt. Luisa moderniserade stavningen, så att det inte vid första ögonkastet förefaller vara samma efternamn.



norska systemet). Förskola i Sverige och årskurs 1 i Norge svarar mot sista året i *la scoletta* i Graubünden. Arbetet som folkskollärare innebar förutom att vara lärare med allt vad detta innefattade också att vara byns kulturbärare och animatör. Här var musikliv och (rätoromansk) litteratur viktiga inslag. Famos spelade själv violin. Många rätoromanska författare var och är därför också folkskollärare eller gymnasielärare. Det finns inget universitet i Graubünden, förutom just lärarhögskolan i Chur. Universitetsstudier bedrivs av studenter från Graubünden huvudsakligen i Zürich (protestanter) eller Fribourg (kattoliker), men bara ett fåtal söker sig till andra schweiziska universitet. Famos verkade även som journalist både för den rätoromanska radion och i synnerhet för dess kunskapsprogram Radioscola, som också gavs ut i form av tryckta häften, och i den rätoromanska televisionen. Som författare publicerade hon för det mesta sina dikter och de fåtaliga prosastyckena i olika tidningar under pseudonymen *Flur da riva*, «åkantablomma».

Som vi tidigare sett beskrivs verkligheten i Famos' verk metaforiskt och ofta i dikotomier, och då är de oftast förekommande begreppsparen just *sol – skugga*, *natt – dag*, *liv – död* liksom *luft – fåglar* (ofta svalor) – *tidens flykt*. Det eviga, nästan amerindiskt cykliska som återfinns i tidens eviga gång fångar just hennes intresse för årstidernas och årets växlingar, och det lyfter fram hennes vision av människans liv och livscykel, återigen genom den blandning av skarpa observationer av naturens gång och den metaforiska, nästan metafysiska, tolkningen av denna, där naturen också kan personifieras och dagen kan omfamna natten och solen födas, som vi sett i de dikter som återgivits ovan. Historien är själva landskapet, och tiden som ligger i årstidernas skiftningar i detta landskap. I hennes dikter finns det mycket få referenser till det moderna samhället och även till livet i staden.

Det är naturen, både växter och djur, som representerar livets gång och villkor. Av djuren är det i första hand svalorna, och deras snabba flykt i luften, och hur deras skuggor återkastas på husväggarna, som fångar hennes intresse. Och har man en gång gått i trakten av Ramosch så har man kunnat konstatera att svalorna utgör en ytterst tydlig del av landskapet i hennes trakter. Att hon sannolikt räknade in tornseglarna bland svalorna förminskar inte betydelsen. Under hennes livstid talade man ju om tornsvalor i stället för tornseglare, som är mer avlägset släkt med svalorna. Svalorna representerar också barnen som under tidigare årtionden vandrade i väg på våren för att arbeta i norra Italien och där tjäna ihop pengar på gårdarna för att kunna köpa nya skor och andra kläder, och som sedan liksom svalorna återvände framåt hösten.

Just denna årstid, hösten, verkar vara den viktigaste månaden för Famos, förmodligen finns här också en symbolisk referens till hennes sjukdom och förestående bortgång. Man ska kanske också komma ihåg att skolårets indelning skapar ett positivt värde hos hösten. Något nytt börjar, ett nytt skolår, med allt vad det innebär. Så hösten representerar inte bara naturens gång till vila utan även början till något nytt för många av oss som liksom Famos är aktiva inom utbildningsväsendet. Teman i hennes diktning är ju just *naturen* och *människans liv såsom de återspeglas just i livets cirkelgång i naturen* (allt föds, lever, dör och återuppstår på nytt efter årstidernas växlingar) och hit kan vi även räkna hennes *kärleksdikter*. Dessutom har hon skrivit dikter som behandlar *religion* och även *resor och liv i Latinamerika* och hennes reaktion i mötet med den annorlunda kulturen, både människor och natur. Här behandlar jag främst de första två temana. Hennes diktning är värdefull och mycket givande att läsa och begrunda, men det är, som jag ser det, främst i de första två temana som hon når sin fulländning.

I sin diktning ser, förstår och lyssnar hon alltid först eftertänksamt till naturen innan hon skriver. Ingen kan lyssna som hon sägs det ofta. Hennes pregnanta och sparsmakade stil och uttryckssätt har fått många att tala om hennes stil om en ordmagikers och språkmusikers just genom det klangfulla språkets raffinerade rytm (Camartins, 2004, s. 8). Camartins lyfter fram effekten av hennes utstuderade lyriska pregnans i spelet mellan olika kontraster, många upprepningar, som förstärks av klangvärdet i valladerdialekten, och vilka naturligtvis är svåra att återge i översättning, men som vi ändå försökt återge efter bästa förmåga.

## Inspiration

Det märks klart att hon i detta är inspirerad av Peder Lansel, den rätoromanska och särskilt valladerska litteraturens fader (se ovan!). De skrev båda på samma dialekt. En annan inspirationskälla var Andri Peer, 1921–1985 (Riatsch, 2003 och 2010). Han är den rätoromanska modernisten par excellence, och var hennes vän, mentor och även lite konkurrent. Han inspirerade henne också att tillbringa ett år i Paris, där han tidigare studerat och följde själv med. Peer var också lärare men fortsatte sina studier och blev docent vid universitetet i Zürich där han också verkade. Förutom att han skrev ett omfattande diktverk var han också översättare till franska, italienska och tyska.

Vi kan konstatera att Famos var en originell diktare som skrev självständigt och kondenserat. Det är svårt att se så många andra inflytelser i hennes verk. Hon gick sin egen väg. Egentligen publicerade hon bara två diktsamlingar *Mumaints*, 'Ögonblick', 1960, och *IncunTERS*, 'Möten', 1974. Dessa två finns nu nyöversatta till tyska av Luzius Keller i den tvåspråkiga samlingsvolymen *Unterwegs/In viadi*. Andra, Anna Kurth och Jürg Amann, hade översatt de separata tidigare upplagorna. En del av hennes efterlämnade dikter publicerades av Mevina Puorger 2004 i volymen *Eu sun la randolina d'ünsacura*, 'Jag är svalan från fordom', Puorger översatte själv också dikterna till tyska. Översättningar till tyska, franska (Gabriel och Denise MützenberG) och italienska (Marisa Keller-Ottaviano) finns av hennes två diktverk. Samtliga översättningar är goda och gjorda med omsorg.

Själv påverkades hon inte bara av den franska kulturen i Paris utan även av den spanskspråkiga under vistelsen i Latinamerika, och hon översatte dikter av den spanske nobelpristagaren Juan Ramón Jiménez, 1881–1958, liksom av den nicaraguanske modernisten och symbolisten Rubén Darío, 1867–1916, (Söhrman, 2013). Famos' betydelse för den rätoromanska litteraturen är stor. Det förefaller som om yngre rätoromanska diktare, även om de till en början vill skriva om det moderna samhället, ofta kommer tillbaka till denna särpräglade och starka poet som Famos var och som behandlade teman som var och är väsentliga för det mänskliga livet på ett mer generellt sätt (Puorger 1998, s. 93).

Man måste också komma ihåg att Graubünden är en mycket traditionell bygd, och det var mycket ovanligt med kvinnliga poeter 1960, när hennes första diktsamling kom ut. Man kan också ana att detta att hon under lång tid publicerade dikter under pseudonym har att göra med det faktum att kvinnor inte framträdde som diktare mer än i undantagsfall. Den första diktsamlingen sålde hon efter att ha publicerat den själv, men inte via bokhandeln utan genom att modest sälja till vänner och grannar. Genom makens framgångar som ingenjör blev familjen ekonomiskt helt oberoende, och den andra diktsamlingen, som kom ut strax efter hennes död, men som hon redigerat själv, såldes direkt via bokhandel. Tiderna höll på att ändras, men en starkt misogyn jantelag, som rådde i hennes hemtrakt, höll henne tillbaka och säkert många andra förhoppningsfulla kvinnliga författare och poeter in spe.

Emellertid har många yngre poeter och författare kommenterat hur de i sin verksamhet alltmer kommit att påverkas och inspireras av Famos (Keller 2019, s. 120–121). Hennes skrivande var nydanande som Edith Södergrans som levde en generation tidigare, men Södergran var ändå också modernistiskt inriktad i sin diktning. Hon använde fri vers liksom Famos och brukade ett

kondenserat språk. Hennes huvudtema var liksom Famos' det mänskliga livet. Södergrans vistelse i Davos ledde till ett intresse för Nietzsche (som ju själv bodde långa perioder i Segl/Sils Maria och ville bli begravd där). Detta är dock ett intresse som Famos inte verkar ha delat. Dock märks vetskapen om den nära förestående döden klart i de sena dikterna hos båda.

### Till sist

För att göra detta fina författarskap rättvisa förefaller det lämpligt att avsluta med en av hennes sena dikter.

#### *Årstider*

##### *Vår*

I mitt hjärta  
växer en björk  
med spirande blad  
och tusen fåglar  
som sjunger  
på dess grenar.

##### *Sommar*

Jag är åkern  
mina ax böljar  
solen bränner  
långsamt mognar min säd.

##### *Höst*

Min dag blir kort  
min natt stjärnklar  
med hemliga önskningar.

##### *Vinter*

Så som det snöar i dag  
har jag aldrig sett det snöa förr

snöfall på snöfall  
väcker eldarna inom mig.<sup>6</sup>

Med dessa korta strofer målar Famos upp årets gång. Även om det mesta känns som konkreta ögonblicksbilder som fångats med hennes klara pregnans, så är ändå bildspråket starkt. Björken växer i hennes hjärta, och i nästa strof uppfattar hon sig själv som jorden och även snöfallet i sista strofen omvandlas mycket underfundigt och kort till känslan inom henne eller läsaren. I några få versrader återspeglar hon årets gång och våra känslor under dessa omvandlingar. Människan är inte bara en observatör av vad som sker i naturen utan även en del av den som upplever växlingarna och påverkas av dem. En viktig del i poesiskrivandet och läsningen av poesi är att förmedla och känna bilder och visioner av och om det mänskliga livet och den verklighet vi lever. Här är det alplandskapet som främst tolkar vår existens med bilder och upplevelser.

Med detta får det anses ha framgått klart att också små språkområden kan frambringa författare av högsta klass, och att vi alltid måste värdera en författares verk efter vad hon eller han skriver och aldrig efter hur många talare och

---

<sup>6</sup> *Saschuns;*  
*Prümavaira;*  
In meis cour;  
Cresch'ün baduogn;  
Büttand flur;  
Cun milli utschels;  
Chi chantan  
sün lur manzinas.

*Stà;*  
Eu sun il champ;  
Mas spias undagian;  
Sulai arda lasura;  
Plan sieu madüra meis gran.

*Utuon;*  
Meis di dvainta cuort;  
Mia not plü stailida;  
Cun profuonds desideris.

*Inviern;*  
Utschè sco chi naiva hoz;  
Nun ha mâ vis naiver;  
Naivada sün naivada;  
Stüda ils fös in mai.

skribenter det finns på ett visst språk eller inom en viss kultur. På något sätt tänker man på Ture Nermans «Den vackraste visan om kärleken», som visserligen skulle ha skrivits på franska, men som aldrig blev känd, eftersom den fattige franske upphovsmannen dog på slagfältet i Flandern. Så är det säkert med mycken poesi och prosa som även om den bevarats inom den egna kulturen, och kanske inte ens där, förblir okända eftersom kunskapen om de kvantitativt små kulturerna är ytterst ringa, även om jag här hoppas ha visat att för kvalitet är kvantiteten egentligen helt oväsentlig. Kvaliteten står på egna ben.

För den som läst dessa fem dikter av Luisa Famos, som får anses vara representativa för henne framstår det förhoppningsvis klart att hon var en stor och ytterst läsvärd diktare som på ett kortfattat och mycket kärnfullt sätt talar också till den moderna människan. Hennes teman är ju inte tidsbundna utan förknippade med det mänskliga livets olika stadier och lär fortsätta att vara ytterst njutbara och får och kommer att få sina läsare nu och i framtiden att begrunda livets skiften.<sup>7</sup>

### Litteraturlista

- Billigmeier, R. H. (1979). *A Crisis in Swiss Pluralism*. Mouton Publishers.
- Burton, N. (1993). *Resans syster, poesin*. Ordfront.
- Cadruvi, C. (2011). Gulasch i frysen [Gulasch en schelentera]. I Schweiz berättar: Sensommarmöten. Bokförlaget Tranan.
- Catrina, W. (1983). *Die Rätoromanen zwischen Resignation und Aufbruch*. Orell Füssli.
- Deplazes, G. (1987-1993). *Funtaunas, Istorgia de la literatura rumantscha per scola e pievel. Tom 4. Literatura contemporanea*. Lia Rumantscha.
- Famos, L. & Peer, A. (1968). Schimun Vonmoos: ravarenda, patriot, scriptur. *Radioscola XIII*(2), 3– 11.
- Famos, L. (2019). *In viadi* (2. utg.) Limmat.
- Famos, L. (2022). *På väg* (I. Söhrman & J. Ellerström Overs. og red.). Trombone.
- Ganzoni, G. P. (1983). *Grammatica ladina. Grammatica sistematica dal rum-*

---

<sup>7</sup> Min förhoppning är att en större samling av hennes dikter ska komma ut på svenska under 2024 på Ellerströms förlag.

- antsch d'Engiadina Bassa per scolars ecreschiüts da lingua rumantscha e francesca*. Ligia Romontscha/Lia Rumantscha.
- Keller, L. (2018). *Quarta Lingua Quadrofon, Versuche zur Übersetzung rätoromanischer Lyrik*. Chasa Editura Rumantscha.
- Keller, L. (2019). Nachwort. I L. Famos, *In viadi* (2. utg., s. 117–134). Limmat
- Liver, R. (1982). *Manuel pratique de romanche. Sursilvan – vallader*, Romanica retica 4. Lia Rumantscha/Ligia Romontscha.
- Mützenberg, D. (2013). *Aruè, poesia valladra. Poésie romanche de Basse Engadine et du Val Müstair*. Samizdat.
- Mützenberg, G. (1974). *Destin de la langue et de la littérature rhéto-romanes*. L'Age d'Homme.
- Puorger, M. (1998). *Die Grenze als Zentrum. Zum Gesamtwerk von Luisa Famos*. ADAG.
- Riatsch, C. (1998). *Mehrsprachigkeit und Sprachmischung in der bündnerromanischen Literatur*. Verein für bündner Kulturforschung.
- Riatsch, C. (2003). Postfaciun; Biografia; Aspects da l'ouvra poetica dad Andri Peer. I A. Peer, *Poesias 1946-1985* (, s. 475–522). Desertina.
- Riatsch, C. (2010). Stimmen des Windes. Zum Engadin-Mythos bei Andri Peer. *Romanica Raetica* 18, Societad Retorumantscha.
- Riatsch, C. (2012). Luce e ombra. La poesia di Luisa Famos. I L. Famos, *Tutto si rinnova. Poesie*. Bellinzona.
- Söhrman, I. (1998). Romansh. I G. Price (Red.), *Encyclopedia of the Languages of Europe* (s. 388–393). Wiley-Blackwell.
- Söhrman, Ingmar. (2005). Romansh. I C. Skutsch (Red.), *Encyclopedia of the World's Minorities* (s. 1027–1028). Routledge.
- Söhrman, Ingmar. (2006). *Vägen från latinet. De romanska språkens historia*. Studentlitteratur.
- Söhrman, I. (2013). Rubén Darío och dikten till Oscar II. *Lyrikvännen*, 60(6), 91–96.
- Vonmoos, S. (2015 [1938]). *Il corn da puolvra dad Abraham ed oters raquints. Das Pulverhorn Abrahams und andere Erzählungen*. editionmevinapuorger. (Tvåspråkig utgåva).







## «Doesn't the paint say it all?» Dorothea Tannings motstand mot kategoriseringer og egenversjon av sin kunstneriske prosess

Sissel Lie, NTNU

Da jeg arbeidet med surrealismen fra begynnelsen av 1970-tallet, hadde jeg ingen tanker om at kunsthistoriens fortelling om surrealistmenn som dyrket barnekvinner og *femmes fatales*, manglet de virkelige kvinnene, de som var kunstnere og poeter. I 1971 kom imidlertid Linda Nochlins essay «Why have there been no great women artists?». Det fokuserte på institusjonelle hindringer som gjorde at kvinner ikke fikk sjansen til å delta i første divisjon i kunsten. Jeg lurte på hvordan 1900-tallets kvinner kunne bli skapende kunstnere med så mye motstand og under så vanskelige forhold?

Karin Gundersen og jeg satte i gang med å lete etter kvinner i surrealistgruppen, noe som resulterte i antologien *Kvinner i surrealismen* fra 1979 og tekster av både kvinner og menn i *Surrealisme* (1980). For meg ble kunsthistoriker Whitney Chadwicks bok *Women Artists and the Surrealist Movement* fra 1985 viktig, for her sto kvinner i surrealismen frem på rad. Den gjorde det lettere å avgjøre hvilke kunstnere og poeter jeg ville skrive om. Mitt arbeid resulterte i artikler og etter hvert i *Kvinnens surrealisme: Hyener og nattsommerfugler* (2011). I utvalget av kunstnere jeg gjorde til denne boken, valgte jeg bort den amerikanske kunstneren og poeten Dorothea Tanning (1910–2011).<sup>1</sup> I ettertid gjenoppdaget jeg henne da jeg leste selvbiografien *Birthday* fra 1986 med en utvidet versjon, *Between Lives. An Artist and her World*, fra 2001.<sup>2</sup> Hun

---

<sup>1</sup> I tillegg til sine malerier og skulpturer publiserte Tanning to utgaver av sin selvbiografi, romanen *Chasm* i 2004, en diktsamling i 2004, *A Table of Content*, og en siste, *Coming to that* da hun var over hundre, i 2011. Hennes kunst finnes på <https://www.dorotheatanning.org/>

svarer på mitt spørsmål om hvordan kvinnene som definerte seg som kunstnere, holdt ut, fordi hun tar opp kampen og kjemper for den respekt hun mener hun fortjener som kunstner. Jeg skal i denne artikkelen kommentere hvordan Tanning reagerte på de merkelapper som omverdenen satte på henne – hustru, surrealist og kvinnelig maler – og diskutere hva hun mente var viktig for sin kunst.

### Elementer av Tannings biografi

At Tanning er opptatt av selv å definere sin kunstneriske aktivitet og bekjempe misoppfatninger, kommer tydelig frem i hennes egne tekster. Det gjelder både i selvbiografi og katalogtekster, og ikke minst i utallige intervjuer med henne, blant andre intervjuet med Alain Jouffroy (1977/1993), som hun selv gikk gjennom på nytt før ny utgivelse i en svensk utstillingskatalog. Utsagn i intervjuene stemmer overens med og utdyper ofte det hun skriver i egne tekster.

For en kvinne på 1940-tallet var det altså vanskelig å bli synlig som kunstner fordi kjønn spilte en så viktig rolle i vurderingen av kvinners kunst. På denne tiden ble Tanning kjent med en gruppe surrealister som hadde søkt tilflukt i New York fra et Europa i krig. Tanning peker i selvbiografien på at det var like mange vanskeligheter for en kvinne og kunstner blant surrealistene som i samfunnet for øvrig (Tanning, 2001, s. 79). Hun hadde dessuten et problem med å bli tatt alvorlig fordi hun var vakker (Glassie, 2002).

Hun giftet seg i 1946 med den berømte surrealisten Max Ernst. Forholdet til Ernst skulle ikke gjøre det lettere å bli anerkjent som kunstner. På tross av gjensidig lidenskapelig kjærlighet, var det hardt å leve i skyggen av en berømt kunstner. Hun følte at en urett ble begått mot henne. Ekteskapet ble et påskudd for å overse henne som kunstner:

Many years ago today / I took a husband tenderly / This simple  
human gentle act / Seen as a hard decisive fact / By all who dote on  
category / Did stain my work indelibly / I don't know why that is /  
for it has not stained his (Kimmelman, 1995).

---

<sup>2</sup> Denne artikkelen tar utgangspunkt i mine tidligere artikler om Dorothea Tanning (Lie, 2019 og 2020).

Om Tanning hevder sin rett til respekt for seg selv som kunstner, anklaget hun aldri ektemannen for å motarbeide hennes karriere. Tvert imot, da han kom inn i hennes liv i 1942, tilbød han å forsørge henne så hun kunne vie seg til kunsten (Tanning, 2001). Ifølge henne var det resten av omverdenen som hadde gitt henne merkelappen «hustru» og dermed utdefinerte henne som kunstner.

## Tanning og surrealistene

Å fremheve fellestrekk og gruppetilhørighet er en måte å gjøre kunstnere synlige på i kunsthistorien. For å hente frem gode, men ukjente kunstnere og gi dem en stemme har anerkjente kunsthistorikere og kritikere, som den allerede nevnte Whitney Chadwick, brukt kvinnekjønn og surrealisme som samlebetegnelser på en rekke svært forskjellige kunstnere. Et problem med å synliggjøre en kunstner gjennom gruppetilhørighet er at det kan gå ut over oppmerksomheten på det som gjør hver enkelt unik. Det viser seg at mange av kvinnene som er blitt trukket frem som surrealist, var unge jenter som ikke en gang kunne følge med i surrealistenes diskusjoner over kafébordet, fordi de ikke snakket fransk. Tanning sier dette om sitt tidlige forhold til surrealistene: «A less happy detail: They all mostly spoke in French. But I learned it later» (Glassie, 2002). Mange av disse kvinnene hadde det meste av karrieren som kunstnere etter at de hadde forlatt surrealismen, om de noensinne hadde vært en del av den (Lie, 2011).

Tanning ønsket ikke å kategoriseres som surrealist, selv om hun, som surrealistene, ville revolusjonere holdninger og tenkemåter gjennom å utforske underbevisstheten. Som surrealistene, hadde hun en tro på betydningen av denne typen kunst for samfunnet: Kunsten kan «[...] overturn values [and] change the world» (Tanning, 2001, s. 326). Det er heller ingen tvil om at Tannings ønske om å skape kunst ved hjelp av sitt ubevisste var beslektet med surrealismens ideer slik de kommer til uttrykk allerede i André Bretons første surrealistiske manifest fra 1924.

Tanning oppdaget surrealismen på utstillingen «Fantastic Art: Dada and Surrealism» i New York i 1936. Hun syntes utstillingen var en åpenbaring av kunstens «[...] limitless expanse of POSSIBILITY», og opplevde det første møtet med surrealismen som en voldsom omveltning i eget liv (Tanning, 2001, s. 49),, men også som en bekreftelse av sine ideer: «I felt the urge to jump into

the same lake – where, by the way, I had already waded before I met any of them» (Glassie, 2002). Tanning hadde en lang karriere etter nittenfemti-tallet hvor hennes kunst utviklet seg fra en form for realisme til en stadig mer abstrakt uttrykksmåte. Betegnelsen surrealist kunne gjøre publikum blind for utviklingen i hennes senere kunst. «Any true artist is going to explore the medium as long as he can draw breath. It would be grotesque to paint the same way, over and over all your life. It's a kind of freeze», sier hun (McCormick, 1990).

Om Tanning ofte ga uttrykk for hvor oppgitt hun var over alltid å bli betegnet som surrealist, har bruken av drøm og hennes måte å fortelle historier på i maleriene fra 1940- og 50-tallet mye til felles med surrealistenes malerier. Hennes tidlige malerier og tweedskulpturene fra perioden 1969–1973 er desuten nært beslektet med det utfordrende og samtidig originale og fantasifulle som kjennetegner mange surrealisters kunst. Tøyskulpturene hennes er humoristiske, erotiske og foruroligende. Samtidig har verkene en referanse til kvinners virksomhet med symaskin, noe vises tydelig i en diger nålepute i svart fløyel med nåler stukket inn, «Pincushion to serve as fetich» (første utgave fra 1965), der også magi impliseres gjennom tittelen. En utgave av dette merkelige fantasidyret er avbildet i selvbiografien fra 2001. Den er større enn symaskinen som står foran den og langt større enn den lille kvinnen i bakgrunnen. Nåleputen spiller både på en kvinnelig aktivitet og sadomasokistisk seksualitet. Om Tannings svarte fløyelsespute med nåler stukket inn, sees som uttrykk for det kvinnelige, kan skulpturen med sin ledende tittel, «Nålepute til bruk som fetisj», være kommentar til kvinners underkastelse, undertrykkelse eller til deilig pine.

I et intervju sier Tanning: «Everyone should not only respect, but explore their subconscious, which is, after all, what the surrealists were determined to do – to enrich life that way» (McCormick, 1990). Tolv år senere, i et annet intervju, tror hun fortsatt på «[...] the surrealist effort to plumb our deepest subconscious to find out about ourselves» (Glassie, 2002). Men hun understreker at hun ikke kan kalles surrealist lenger enn til 50-tallet: «The movement ended in the 50s and my own work had moved on so far by the 60s that called a surrealist today makes me feel like a fossil!» (Glassie, 2002). Å bli betraktet som en levning fra en svunnen tid plager henne. Hun klager i samme intervju: «I guess I'll be called a surrealist for ever, like a tattoo». Dette intervjuet bidrar, med tittelen «Oldest Living Surrealist tells it all», til å holde fast ved merkelappen «surrealist», på tross av at intervjueren mener at surrealismen skylder henne

en unnskyldning for å ha kastet «[...] a long shadow over her subsequent effort». Hun hadde en lang karriere hvor hennes kunst var i stadig endring. Likevel, etter Tannings død omtaler Jerry Saltz (2012) henne i et minneord med ærbødighet som «one of a group of great women surrealists» og stempler henne for ettertiden som surrealist.

## Tanning og feminismen

I tillegg til å bli betraktet som surrealist og nedvurdert som kunstner fordi hun var kvinne og en berømt manns hustru, ifølge Tanning, ble hun på 70-tallet forsøkt omfavnet av feminismen, selv om hun mente at kjønn ikke hadde noe med produksjon av kunst å gjøre. Tanning avsto all deltakelse i antologier eller utstillinger som tok utgangspunkt i at kunstnerne var kvinner. Hun ser ut til å frykte å havne i en «ghetto of women» (Tanning, 2001, s. 181). At man glemte kvinner i kritikk og kunsthistorie, kunne ikke det bety at de var annenrangs? Å bli singlet ut som kvinnelig kunstner kunne oppleves som en form for pinlig kvotering, nødvendig fordi deres kunst ble ansett som av dårligere kvalitet. I et intervju hvor Tanning ble spurt om denne typen kategorisering, svarte hun: «I have nothing to say. I've written statements by the dozen, I've written savage letters to all kinds of earnest people who wish to include me in this category, [...] I'm not against women, far from it, I'm against these confused people doing that<sup>3</sup>» (McCormick, 1990). I den store antologien *La Femme Surréaliste* fra 1977, som også gjør surrealisme og kjønn til fellesnevnerer for utvalget av kunstnere, er det ingen tekst av Tanning. Det ser ut som redaktørene løste problemet som hennes avvisning kan ha skapt, ved å reprodusere og omtale et av hennes malerier (1977, s. 292–296). Et unntak er *Surrealist Women. An International Anthology*, der Tanning omtales som surrealist og er representert med en egen kort tekst og biografi (1998, s. 224–225). Hadde hun gitt opp å kjempe mot?

I forhold til selve begrepet *woman artist*, uttrykker Tanning avsky: «Woman artist? Disgusting» (Glassie, 2002). Hun sier i 1990: «Woman artist. There is no such thing - or - person. It's just as much a contradiction in terms as «man artist» or «elephant artist». You may be a woman and you may be an artist, but

---

<sup>3</sup> «that» viser til grupperingen av kvinner i kunsten ut fra kjønn.

the one is given and the other is you» (McCormick, 1990). I denne sammenhengen er maleriet «Woman artist, Nude, Standing» fra 1985–87 interessant:

En stående akt på bakgrunn av gult, rødt og oransje med islett av grønt, har en svær svart hatt som dekker øynene og ingen synlige armer (en antydning av en hånd på høyre side), noe som vil gjøre den kunstneriske aktiviteten særdeles vanskelig. Mary Ann Caws ser maleriet i sammenheng med andre stående akter av Tanning og betrakter dem som selvportretter og en lovprising av den oppreiste kvinnen som kunstner. At kvinnens hatt i dette maleriet skjuler øynene, ser Caws som en mulighet til mer intense indre visjoner (Caws, 1997, s. 89). Det kan kanskje være fristende å tolke en akt som står, som uttrykk for en kvinnes selvhevdelse. Selvportrett eller ei, med hatten ned i øynene og armene på ryggen er det ikke mye denne kvinnen kan få malt. For meg er maleriet som selvportrett i så fall ironisk og i overenstemmelse med Tannings motstand mot betegnelsen *woman artist*, som hun altså anser som en selvmot-sigelse.

Motstanden mot å koble kjønn og kunst betyr ikke at Tanning var uinteressert i å utforske kvinnekroppen i maleriene sine, tvert imot. Mange av maleriene hennes fokuserer hele kvinnekroppen eller deler av den. Hun sier selv at kvinnekroppen er «[...]the most important and the most mysterious and extraordinary thing that I know» (Yablonski, 2002). De tidlige maleriene hennes spiller på ungenters seksualitet, og noen av de senere maleriene hennes viser øyeblikk av intens lidenskap, som når hun malte et nakent par som danser tango i «Tango lives» (1977). Etter hvert som maleriene blir mer abstrakte, kan man fortsatt se deler av sensuelle kvinnekropper. Tanning klaget imidlertid over at sexistiske kritikere så kjønn og seksualitet overalt i bildene hennes. En munn med skarpe tenner ble en vulva, hennes forsøk på å gi døden et ansikt ble tolket som uttrykk for lidderlighet (Tanning, 2001, s 336). En journalist spurte henne: «Where is that psychosexual aggressiveness coming from?», og hun svarte: «You see, when I paint drifting nudes, it's a statement about being human. Some people think it's a statement about being sexy» (McCormick, 1990). I samme intervju sier hun at det er absurd at hennes verk blir «reduced to sexuality». En naken kvinnekropp er for henne et menneske, ikke et seksualobjekt.

I selvportrettet «Birthday» fra 1942 som representerer begynnelsen på Tannings karriere som kunstner, ser det ut som maleren skildrer både seksualitet og den kunstneriske prosessen. Brystene hennes er nakne, hun er barbeint, og skjørtet består delvis av greiner. Er hun i ferd med å omskape seg selv til en

laurbærbusk som vannymfen Daphne som ville redde seg fra en kjærlighetssyk Apollon? Lemuren med vinger kommer fra drømmen og fantasiens rike, og serien av åpne dører som fortsetter innover i bildet, kan handle om kunstens uendelige muligheter, noe jeg skal komme tilbake til. Det virker som situasjonen som beskrives på bildet, både skremmer, utfordrer og frister. Hun sier selv at det er «[...] the work of a very young person, even naive, someone who lives almost solely in her imagination» (McCormick, 1990). Som gammel distanserer hun seg altså fra den unge drømmende kvinnen i maleriet «Birthday» og identifiserer seg med et svart skjelett av en sykkel, vinglete og i vill fart:

A black skeleton, weightless and in flux, the bike is me, moving through areas of confusion, through multiplicities of intersections, through the generated curve to confront its signs, signals and the fact that a straight line is really curved, closed, convex, and not a segmented measure to be drawn like a conclusion, that is, with theoretical charcoal. (Tanning, 1990, s. 21).

I dette sitatet understreker hun endring, mangfold og uforutsigbarhet som sin identitet som maler og slår fast at ingen teoretisk kullstift, ingen fastlåst måleenhet må brukes på henne og hennes kunst.

### Den kunstneriske prosessen

Tanning skriver at målet for den kunstneriske aktiviteten er å skape en felle, som verken hun eller tilskueren skal komme seg ut av (Tanning, 2001, s. 327). I denne «fellen» kan det ukjente utforskes: «I wanted to lead the eye into spaces that hid, revealed, transformed all at once and where there would be some never-before-seen image, as if it had appeared with no help from me» (Tanning 2001, s. 213–214). Den kunstneriske prosessen skal gjøre oppdagelser, bidra med noe ingen har sett før. Kunstverket drives av en kraft som hun overgir seg til. Slik kan hun si at kunstverkene blir til tilsynelatende av seg selv. Tanning kalte sin virksomhet *invention*, i betydningen av å finne på, men også å oppdage noe som hittil er ukjent : «That's what we paint for, invention. Unheard of news, flowers or flesh» (2001, s. 317).

Selv om Tanning forestilte seg at hun kunne ta med tilskueren inn i bildene sine, finnes det fiender, «hordes of hungry analyzers» (Tanning, 2001, s. 340), som ville tolke, uten å forstå. Sier ikke kunsten det som trengs? spør hun:

«What to be made of this, O analyzers? [...] Doesn't the paint say it all?» (Tanning, 2001, s. 326). Når hun selv er opptatt av å sette ord på sin prosess, er det kanskje for å rette opp et inntrykk som kunstkritikere hadde skapt.

Er hun likevel overbevist om at man ikke kan si noe om kunst som ikke kunsten uttrykker bedre selv? Om kunst snakker til oss, vil den gi uttrykk for visjoner som skred av opprørske stjernesudd, heter det i et av Tannings dikt: «[...] the starshot avalanche of/visions in uproar drowned the breathy din// of soundbites as we strain to hear its august words:!» (Tanning, 2011, s. 44). Det billedlige overdøver brokkene av lyd, og den enkelte kunstkritiker får ingen hjelp til å utrede kunstens vesen i diktet, bortsett fra beskrivelsen av den som visjonær og opprørsk. På siste linje henvises leseren til bokstavene i alfabetet og må klare seg selv.

Titlene «Birthday» både på maleriet og den første selvbiografien peker mot en opplevelse av å begynne livet på nytt. Tanning forklarte tittelen om følger: «Sometimes something happens in the middle of your life that makes you feel as if you're just born, a turning point, a birthday» (Kimmelman, 1995). Her knytter hun ikke følelselivets fødselsdager til de utallige fødsler hun sier at hun skaper gjennom sin kunst. I starten av den kunstneriske prosessen skjer noe som ligner en atombombeeksplosjon der jeget forvandles til støv. Først da kan den skapende prosessen begynne, «[...] making something out of nothing» (Tanning 2001. s. 314). Karakteristisk ved denne prosessen er at hun først opplever en form for utslettelse og død (Tanning, 2001, s.314), som dernest gir mulighet for ny fødsel (Jouffroy, 1977/1993) gjennom kunsten. Jeg opplever henne som en fugl Fønix, alltid gjenfødt. Hele denne prosessen kaller hun i selvbiografien og intervjuer sitt «andre liv», adskilt fra dagliglivet, og med nærhet til det ubevisste. Ikke så merkelig at Tannings ideer om kunstens – og kunstnerens - stadige fornyelse gjorde hennes rasende over å bli holdt fast i foreldede kategorier.

I den kunstneriske prosessen får kunstneren en morsrolle (2001, s. 320), som en fisk som gyter for å gi liv til nye lekende fisker: «I am a fish swimming upstreams. At the very top I deposit my pictures, then I die as they ripen and hatch and swim down, very playfully, because they are young» (Tanning, 2001, s. 317). Leken ser ut til å utgjøre siste del av prosessen. Det ender med å være gøy å male. I et dikt anbefaler hun leseren å forsone seg med kaos. Fra da av bryr man seg ikke lenger (Tanning, 2004, s. 19). I samme dikt sier hun likevel at det kreves karakterstyrke å våge å overgi seg til det helvetet som den første delen av den kunstneriske prosessen ser ut til å representere for henne: «Ent-



rance to Hell demands grit. After nine days in the ashes you will /be walking on air» (2004, s. 19). Kampen med de ukjente kreftene får også her en lykkelig slutt. Det finnes altså humor og øyeblikk av tilfredsstillelse i Tannings beskrivelser av sin kunstneriske virksomhet, enten det er gjennom poesi, prosa eller muntlige utsagn, for under kaos og uhygge finnes latteren. I diktet «All Hallow's Eve» kommer Dommedag krypende, og motgift er nødvendig for ikke å ende opp som nygift med en varulv: «Drink tasty antidotes. Otherwise/ you and the werewolf: newlyweds» (Tanning, 2011, s. 32). I dette hennes «andre liv» er alle dører åpne, luften er perlemor, og hun vet plutselig hvordan hun skal temme en tiger (Tanning, 2001, s. 325).

Maleriet «Inspiration comes while painting» (1973) viser hva som skjer i starten av den kunstneriske prosessen. Det er bare å begynne, sier tittelen på maleriet, så vil det fiolette maleriet på staffeliet sluke maleren, slik det allerede har svelget den nakne malerens høyre hånd. Penselen ligger forlatt i en skål på gulvet. Underlige vesener flyter rundt henne, og mørkeblå skygger truer i bakgrunnen. Når Tanning kan male selve øyeblikket da hun overgir seg til det ubevisste, impliserer det at hun så langt har kontroll over det hun skal male. Jeg tolker at hun er opptatt av å fortelle tilskueren hva som skjer idet hun overgir seg og maler med hele seg.

André Breton (1924) skriver advarende i sitt første surrealistiske manifest om faren ved å dra på oppdagerferd i det ubevisste, og Tanning understreker at overgivelsen til den kunstneriske prosessen med utslettelse og nytt liv ikke er uten omkostninger. Hun insisterer på den kunstneriske prosessens nødvendige smerte, galskap og kaos. Tanning ønsker å ferdes i sitt eget indre kaos, men blir samtidig truet og utfordret. Jeg har i tidligere artikler om Tanning referert til filosofen Paul Ricoeur som skriver om skremmende, ekstreme mangelsituasjoner, der subjektet frarøves identiteten, og det ikke finnes svar på spørsmålet «Hvem er jeg?» (Ricoeur, 1990, s. 197). En slik mangelsituasjon er en betingelse for Tannings kunstneriske prosess: Også for henne oppleves det som smertefullt og skremmende, en desperat kamp med ukjente krefter (Tanning, 2001, s. 336). Forskjellen fra Ricoeurs mangeltilstand er at hun *selv*, inspirert av surrealismen, oppsøker denne utslettelsen av jeget. Hun stoler på at hennes underbevissthet vil bidra til at hvert kunstverk blir en ny fødsel.

## Fargenes betydning

Palettens farger bidrar til malerens pågangsmot. Tannings malerier er ofte fargesprakende: «Battle green, blood geranium, rubbed bloody black, drop of old rain» (Tanning, 2001, s. 317). Selv fargenes navn er som sang for henne, særlig de røde, karminrødt, krapp rødt, sinober, oransje og klargult. I et maleri, «Door 84» (1984), domineres maleriet av lysende gule flammer på hver side av en dør. Flammene har innslag av andre farger, som grønt, blått og rødbrunt. Maleriet er et eksempel på Tannings kraftfulle fargebruk, og antyder flere mulige historier.

To unge kvinner på hver sin side av døren stemmer imot med et bein for at ingen skal kunne åpne den. Det er døren som er offer her, sier Tanning i et intervju (McQuaid, 1999). Kvinnene er altså ikke offer. Begge kvinnene i «Door 84» sitter i flammer som de verken vil forlate eller dele. Flammene på den ene siden ser ut til å være fulle av monstre, på den andre siden sitter det en hemmelighetsfull papegøye på toppen av flammene. Den ene kvinnen, kledd i blått, har høyre fot mot døren og ser avventende på tilskueren. Flammene er mindre kraftige på hennes side, og det er malt blå himmel over flammene. Hun sitter i fanget på en skygge, som i en stol. Stolbeina er en manns kraftige bein. Den runde magen hennes er markert med grønt. Er hun gravid? Den andre, i gjennomiktig hvitt, bruker hele kroppen med høyre arm og venstre fot mot døren. Venstre fotblad møter på hennes side av døren den andres høyre fot på den andre siden. Slik skapes det en forbindelse for tilskueren mellom de to kvinnene. Er dette en utgave av det helvetet som Tanning stadig må konfrontere? Det kunne også være den samme kvinnen og hennes indre kamp med motstridende krefter som skildres?

Tanning viser til et mareritt om dører fra langt tilbake, der det bak døren hun åpner, er en ny stengt dør, og sier gåtefullt i et intervju om døren i dette maleriet: «It's being pushed from both sides. Maybe it never should open» (McQuaid, 1999). Det blir en kommentar til hennes berømte bilde «Birthday» med alle de åpne dørene. Uttrykker selvportrettet fra 1942 en redsel for de åpne dørene mer enn den fascinasjonen for kunstens muligheter som jeg har sett? Kanskje er det ikke alltid et poeng å avsløre hva som finnes på den andre siden av en dør? I eventyr kan det jo være direkte farlig.

Malerienes farger knytter Tanning også til kosmos, til havet, til visjoner og opprør. Hun lar seg lokke av fargenes sirenesang om drageblod og blåhode bær

og inkluderer leseren med et «you». Når fargene synger, sier hun, gir de løfte om et mirakel:

The beautiful colors give heart. Soon they explode. A shaft of violet. With echoes from alizarin and titanium and purple - which is really red. There is orange from Mars, mars orange. The sound of their names, like planets: cerulean and earthshadow, raw or burnt; ultramarine out of the sea, barite and monacal and vermilion. Siren songs of cochineal and dragon's blood, and gamboge and the lake from blackthorn berries that draw you after them; they sing in your ear, promising that merely to dip a brush in their suavities will produce a miracle (Tanning 2001, s. 318).

Om mirakelet uteblir, gjør det ingen ting. Det er fortsatt en begivenhet som skaper orden i en kaotisk verden: «[...] it will mark a day in a chaotic world and will become order» (Tanning, 2001, s. 319).

Den ordenen hun ser for seg, er skapt av opprør. Hun siteres i *Art Forum* fra 2022: «[My] pictures have no place in our biological morass, our mouse fate. Instead they are pirate maps. Diagrams for mutiny» (Wyma, 2022). Uavhengig av kunstnerens kjønn og av kvinners «museskjebne», bidrar hennes kunst med skattekart som hun mener vi trenger for å endre verden.

## Konklusjon

Jeg har vist hvordan Tanning var frustrert over å bli oversett som kunstner, og hvordan hun protesterte mot å bli plassert i kunsthistoriske kategorier og gjorde kraftfulle forsøk på å definere hva hun ikke er og hva hun er som maler. Hun ville, naturlig nok, at publikum skulle se og bedømme kunsten hennes og respektere henne for den. Siden jeg tilhører de sultne analytikerne Tanning (2001, s. 340) nevner, vil jeg til slutt inkludere noen paradokser. Tannings motstand mot kategorisering og berømmethet ved assosiasjon er jo samtidig det som gjør henne synlig for ettertiden, enten det gjaldt det å være kvinne, gift med Max Ernst eller å bli assosiert med surrealismen. Selv om hun opplevde at hun på grunn av ekteskapet ble oversett som kunstner, må det også ha vært inspirerende å ha en så begavet og raus partner? Et poeng jeg så langt ikke har nevnt, er at hun produserte langt mer kunst i perioden etter ektemannens død i 1976, enn mens hun var gift. Hun fikk nok mer tid da hun ble alene.

Surrealismens ideer var en tydelig inspirasjon for Tanning, særlig i hennes tidlige kunst, og gjennom en ny interesse for surrealismen i den internasjonale kunstverdenen, fikk disse verkene oppmerksomhet. Det kan ha vekket interesse hos publikum for Tannings videre utvikling og senere produksjon. Jeg oppdaget henne som kunstner gjennom et verk kalt «Chambre 202, Hôtel du Pavot» fra 1970. Tittelen impliserer at dette ikke er et blivende sted, dessuten kan det være et sted for drømmer og mareritt siden det er oppkalt etter opiumsvalmuen. Kunstverket er et rom trukket med tweed med kroppar i rosa trikot på vei ut gjennom veggene og andre kroppar som del av møblene, alt i tweed. Det var umulig å ikke bli fascinert og nysgjerrig på hennes øvrige produksjon, og endringene i teknikk og tematikk gjennom en lang karriere er spektakulær.

I siste del av sin karriere skapte Tanning seg et navn i USA både som begavet kunstner og poet. På tross av sin motstand mot å assosiere kunst og kjønn, blir hun synliggjort i nye versjoner av kunsthistorien som glemt kvinne og kunstner. Det gjør det lettere å bli oppdaget i ettertid, av et nytt publikum, i stand til å se verdien av arbeidet hennes på hennes egne premisser, som en unik og spennende kunstner, forbilledlig for nye generasjoner av kvinner.

### Litteraturliste

- Borderie, R. & Camus, M. (Red.) (1977). *La Femme Surréaliste. Obliques* nr. 14-15.
- Breton, A. (1924). *Premier manifeste surréaliste. Œuvres complètes*, t.1. Editions Gallimard.
- Caws, M. A. (1997/1999.) *The Surrealist Look. An Erotics of Encounter*. MIT Press.
- Chadwick, W. (1985/1991). *Women Artists and the Surrealist Movement*. Thames and Hudson.
- Fløgstad, G., Gundersen, K., Heggelund, K. & Lie, S. (Red.) (1980). *Surrealisme. En antologi*. Gyldendal.
- Glassie, J. (2002, 11. februar). Oldest Living Surrealist tells all. Interview. *Salon*. <https://salon.com/2002/02/11/tanning/>
- Jouffroy, A. (1977/1993). Dorothea Tanning, Interview. *Numéro spécial de XX<sup>e</sup> siècle. Retrospective exhibition catalogue*. Malmö Sweden Konsthall.
- Kimmelman, M. (1995, 24. august). Interwoven destinies as artist and wife. Interview. *New York Times*. <https://nytimes.com/1995/08/24/art/interwoven-destinies-as-artist-and-wife.html>.

- Lie, S. (2011). *Hyener og nattsommerfugler, Kvinner i surrealismen*, Tapir Akademiske forlag.
- Lie, S. (2019). It's hard to be always the same person. Et portrett av kunstneren og poeten Dorothea Tanning. *Tidsskrift for kjønnsforskning*, 43(4).
- Lie, S. (2020). Dorothea Tanning's Birthdays and the Close-Boned Fundamental Experience. I S. Lie, T. Vegge & C. Sandhaug (Red.), *The Mimesis of Change. Conversion and Peripety in Life Stories*. Fabrizio Serra Editore.
- McCormic, C. (1990). Dorothea Tanning. Interview. *BOMB Magazine* 33. <https://bombmagazine.org/articles/dorothea-tanning/>
- McQuaid, C. (1999, 4. april). Dorothea Tanning Paints Again, and Speaks for Herself. *The Boston Sunday Globe*.
- Nochlin, L. (1971). Why are there no women artist? I V. Gormick & B. Moran (Red.), *Woman in Sexist Society. Studies in Power and Powerlessness*. Basic Books.
- Ricœur, P. (1990). *Soi-même comme un autre*. Seuil.
- Rosemont, P. (Red.) (1998). *Surrealist Women. An International Anthology*. University of Texas Press.
- Saltz, J. (2012, 1. februar). Jerry Saltz on Dorothea Tanning, 1910–2012. *Vulture*. <https://www.vulture.com/2012/02/jerry-saltz-on-dorothea-tanning-19102012.html>
- Tanning, D. (1986). *Birthday*. The Lapisters.
- Tanning, D. (1990). *Dorothea Tanning. Messages*. Catalogue. Nathan.
- Tanning, D. (2001). *Between Lives. An Artist and her World*. W.W.Norton.
- Tanning, D. (2004). *Chasm. A Weekend*. Overlook Press og Virago Press.
- Tanning, D. (2004). *A Table of Content*. Greywolf Press.
- Tanning, D. (2011). *Coming to that*. Greywolf Press.
- Yablonsky, L. (2002, 24. mars). Surrealist views from a real live one. *The New York Times*. <https://nytimes.com/2002/03/24/arts/art.architecture-surrealist-views-from-a-real-live-one.html>
- Wyma, C. (2022, mai). Doesn't the paint say it all? *Art Forum*. <https://www.artforum.com/print/reviews/202205/dorothea-tanning-88404>





## «les troubles» / «the Troubles»: om vedvarende usikkerhet i Montaignes «De la physionomie» og Anna Burns' *Milkman*

Kirsti Sellevold, Universitetet i Oslo

Samfunn uten en effektiv statsmakt, såkalt svake stater, og samfunn med en *for* effektiv statsmakt, totalitære regimer, kan sies å danne hvert sitt ytterpunkt på en skala av ikke-fungerende eller dårlig fungerende stater. I begge typer er borgerne ofte uskyldige eller utilsiktede ofre i kriger og konflikter; totalitære regimer utsetter i tillegg sine borgere for ekstrem overvåking som dramatisk innskrenker deres bevegelsesfrihet. I denne teksten skal jeg se nærmere på to tekster som representerer disse ytterpunktene av statsformer. I Anna Burns roman *Milkman* (2018), møter vi 18 år gamle «middle sister», som har fått sitt navn fordi hun er midt i en søskenflokk på ti – alle personene i romanen omtales i henhold til slektskapsrelasjoner, yrke, kodenavn eller posisjon, og bor i en ikke nærmere angitt by. Selv om romanen inneholder tilstrekkelige «cues» til at leseren skjønner at vi er i Belfast under «the Troubles» (konflikten som brøt ut i 1968 mellom protestanter og katolikker i Nord-Irland og preget landet i tre tiår) på 1970-tallet, bidrar anonymiseringen til at den også, slik forfatteren hevder i et intervju, kan ses som et bilde på et hvilket som helst totalitært samfunn.<sup>1</sup> I «De la physionomie» («Om utseende»), nestsiste kapittel i Michel de Montaignes trebindsverk *Les Essais* (utgitt mellom 1580 og 1595), møter vi en forfatter som forsøker å overleve i et lovløst, krigsherjet og pest-

---

<sup>1</sup> «Although it's recognisable as this skewed form of Belfast, it's not really Belfast in the 70s. I would like to think it could be seen as any sort of totalitarian, closed society existing in similarly oppressive conditions ... I see it as a fiction about an entire society living under extreme pressure, with longterm violence seen as the norm» (Allardice, 2018). Også i selve romanen refererer Burns flere steder til samfunnet middle sister lever i som totalitært (2018, s. 120 og 172).

befengt område, og som gir et unikt innblikk i hvordan det var å leve under det han kalte «les troubles»: religionskrigene i Frankrike.

Hva har så disse to tekstene skrevet med stor avstand i tid til felles? Ved første øyekast svært lite. De tilhører ulike sjangre, roman versus essay, og de handler om svært forskjellige konflikter. De forteller også ulike historier: «Om utseende» handler blant annet om hvorvidt det er en sammenheng mellom ytre utseende og indre karakter eller disposisjoner, samt om dette har noen innflytelse på muligheten for å overleve under borgerkrig, mens *Milkman* er en politisk kjærlighetshistorie. Samtidig har de en rekke fellestrekk – først og fremst den religiøse konflikten og dens konsekvenser som danner bakteppet.

### Krig som fellesnevner

Statsviter Øyvind Østerud og middelalderhistoriker Hans Jacob Orning har i boken *Krig uten stat* (2020) vist at mange av de kriger vi ser i dag, i Afghanistan, Libya, Colombia, osv., har mye til felles med krigene i middelalderen. Med religiøse, politiske og profittbaserte motiver filtrert inn i hverandre, var dette kriger uten en klar begynnelse og slutt, som blusset opp med ujevne mellomrom, og med skiftende allianser som gjorde det vanskelig å skille mellom venn og fiende. For Orning og Østerud er krig slik forstått ikke en unntakstilstand, men en integrert og vedvarende del av hverdagslivet.

En slik beskrivelse passer i stor grad også på religionskrigene som preget hele Montaignes voksne liv. Etter et strandet forsøk (med traktatet *l'Édit de Janvier*) på å regulere sameksistens mellom katolikker og protestanter<sup>2</sup> brøt krigen ut i 1562, den første av en serie på åtte. Også her var religion og politikk filtrert inn i hverandre, og krigene var i realiteten en maktkamp mellom et delt (i fløyene 'les Bourbons' og 'les Valois') og svekket monarki og deres støttespillere, samt de føydale prinsene, les Guises, som eide store landområder og hadde makten i Paris. Bourbonfløyen, med protestanten Henrik av Navarra i spissen, trakk til slutt det lengste strået: Han ble dermed Henrik 4., riktignok først etter å ha konvertert til katolisismen i 1594. Fra 1598 regulerte det berømte

---

<sup>2</sup> Etter reformasjonen bredte protestantismen seg med ekspressfart geografisk og i alle samfunnslag. Tilhengere av den reformerte lære fikk tilnavnet hugenotter.



traktatet *l'Édit de Nantes* igjen sameksistensen mellom katolikker og protestanter (Nakam, 1993, s. 167–199).

Mens religionskrigene i Frankrike handlet om protestanters rettigheter i et overveiende katolsk land, aktualiserte konflikten som brøt løs i Nord-Irland mot slutten av 1960-tallet igjen den katolske befolkningens mangel på rettigheter.<sup>3</sup> Slik Anna Burns antyder i *Milkman* (s. 118), bør man egentlig gå til Irlands 800 år lange historie og konfliktfylte forhold til Storbritannia for å forstå bakgrunnen for the Troubles. Her er det imidlertid kun plass til noen korte punkter. Etter krig og borgerkrig på tidlig 1920-tall ble seks av Irlands 32 fylker («counties») i nord skilt ut i en egen provins til det som i dag er Nord-Irland. Provinsen var fortsatt del av Storbritannia, mens resten skulle bli den uavhengige republikken Irland, EIRE (1949), etter en periode som «free state» under Storbritannia. Nord-Irland hadde en form for selvstyre inntil slutten av 1960-tallet, men uten katolsk representasjon. Da opptøyer brøt ut i 1967, klarte ikke myndighetene å roe situasjonen og ba England om hjelp. Konflikten, som skulle bli kalt the Troubles, utviklet seg til en lavterskelkrig mellom hovedsakelig britiske styrker, paramilitære organisasjoner som The Loyalists (protestanter) og IRA (katolikker). Situasjonen stabiliserte seg noe utover 1980-tallet med fredsforhandlinger, før den endelige Good Friday-avtalen i 1998 markerte sluttpunktet for the Troubles.<sup>4</sup>

Selvfølgelig er det ingen direkte historisk forbindelse mellom Montaignes omtale av religionskrigene som «les troubles»<sup>5</sup> og the Troubles i Nord-Irland, og som denne korte oppsummeringen viser er konfliktene svært ulike. Men anvender vi Orning og Østeruds forståelse av krig, ser vi at de samsvarer på et sentralt punkt: I begge tilfeller dreier det seg om en type krig som, på tross av at den ikke foregår hele tiden, oppleves som en integrert og vedvarende del av hverdagslivet. Uttrykket «vedvarende usikkerhet» (McKittrick & McVea, 2001, s. 229) fanger dette sentrale aspektet ved begge konfliktene kanskje enda bedre:

<sup>3</sup> Katolikkens status som annenrangsborgere går tilbake flere århundre; etter 1690 ble det for eksempel innført lover som blant annet utelukket dem fra å inneha offentlige verv, nektet dem stemmerett og forbød ekteskap mellom katolikker og protestanter. Takk til professor Atle Wold som sjenerøst har delt sine kunnskaper og forelesningsnotater om Nord-Irlands historie.

<sup>4</sup> For en svært god innføring i konflikten i Nord-Irland mot slutten av forrige århundre, se McKittrick & McVea, 2001.

<sup>5</sup> Montaigne bruker termen 'trouble(s)' om religionskrigene i Bok I kap 24, s. 124; kap 27, s. 181 og 194; Bok II kap 6, s. 373; kap 15, s. 615; Bok III kap 8, s. 941; kap 9, s. 946 og 971; kap 12, s. 1041.

Det skaper en forbindelse mellom det man kan kalle den psykologiske dimensjonen av begrepsparet «les troubles» / «the Troubles», noe som forsvarer å sette dem sammen.

Med utgangspunkt nettopp i uttrykket «vedvarende usikkerhet», skal jeg se nærmere på noen interessante fellestrekk men også noen slående ulikheter mellom «Om utseende» og *Milkman*. Begge har som bakteppe religiøse konflikter som har blitt politiske – som katolikker i et protestantisk dominert område er både Montaigne og middle sister i en sosialt utsatt og truet posisjon – og de er begge utsatt for ryktespredning. Det er imidlertid bare middle sister som blir manipulert til å tvile på egne vurderinger og følelser, såkalt *gaslighting*.<sup>6</sup> Først sirkler jeg inn hvordan Montaigne og Burns formidler en atmosfære av vedvarende usikkerhet gjennom språklige og ikke-språklige virkemidler, for så å fokusere på hvordan slike virkemidler er med på å formulere hva som skjer når Montaigne og middle sister blir utsatt for ryktespredning og sist, men ikke minst, når de kommer opp i (farlige) situasjoner de selv ikke har kontroll over.

### Skalaritet og modalitet: indikatorer på vedvarende usikkerhet

Som lesere er vi gjerne mer opptatt av innhold enn av form; vi er opptatt av hva som skjer og hvordan historien utvikler seg, og når uttrykk for vedvarende usikkerhet gjerne er småord uten referensielt innhold er de ofte lette å overse, om de da ikke opptrer i slikt omfang at det er umulig ikke å legge merke til dem. Dette er tilfelle i Burns' roman, hvor en spesielt hyppig gjenganger er uttrykket «almost», men også andre lignende uttrykk. Vi finner et slående eksempel tidlig i romanen hvor middle sister beskriver forholdet til kjæresten sin:

This was my 'almost one year so far maybe-boyfriend' whom I met up with on Tuesday nights, **now and again** on a Thursday night, **most** Friday nights into Saturday, then all Saturday nights into Sunday. **Sometimes** this **seemed** steady dating. Other times not at all dating. (Burns, 2018, s.8, mine uthevelser)

<sup>6</sup> Begrepet *gaslighting* (også brukt som verb, å *gaslighte* noen) er hentet fra filmen *Gaslight* (1944), hvor en mann manipulerer sin kone til å tro at hun er gal i den hensikt å overta arven hennes.

Det vi er opptatt av her og som i sitatet er uthevet med fet skrift, er det lingvister kaller modale og skalære uttrykk. Kort fortalt uttrykker (epistemisk) modalitet språkbrukerens subjektive holdning til utsagnet og angir graden av sikkerhet, hvor sikkert det er. Skalære uttrykk på sin side utløser implikaturer<sup>7</sup>: «almost» utløser implikaturen «but not quite»; «now and again» «but not always»; «most» «but not all», osv. Nå skulle man tro at noen som har vært sammen i nesten ett år og som treffes alle dager i uka bortsett fra mandag og onsdag, ville kvalifisere for et fast forhold. Men kjæresten er ikke en ordentlig kjæreste, han er (bare) en «maybe-boyfriend», og de modale uttrykkene, «maybe», «seemed» – kombinert med de skalære uttrykkene – utgjør samlet såpass mange forbehold at man blir usikker på om det virkelig dreier seg om et fast forhold. Dette støttes også av at skalære uttrykk *automatisk* utløser implikaturer, det vil si implikaturer som ikke kan kanselleres i kontekst. Det synes derfor klart at vi ikke har å gjøre med et kjærestepar som er i et forpliktende forhold, et forhold med en fremtid. Til tross for dette, er det allikevel vanskelig å helt legge fra seg inntrykket av at middle sister og maybe-boyfriend er i et genuint parforhold.

Og, nyere forskning på ‘politeness’ innenfor pragmatikken åpner faktisk mot denne type tolkning. I såkalt ansiktstruende kontekster hvor det står om en persons omdømme, rokket det nå ved oppfatningen om at skalære uttrykk automatisk utløser implikaturer: Ett syn hevder at de ikke utløses i det hele tatt, et annet at de utløses, men ikke aksepteres av mottager (Mazzarella, 2015). Nå har ikke vi å gjøre med en situasjon der omdømmet står på spill; det interessante for vårt perspektiv er at uenigheten viser hvor vanskelig det er å lande en entydig tolkning. Dette gir grunnlag for å hevde at skalære uttrykk utløser vår kontrafaktuelle evne, altså vår evne til å forestille oss flere ulike verdener samtidig. Selve omfanget av disse uttrykkene tyder på at de ikke bare har en stilistisk funksjon, men er en bevisst strategi for å få oss som lesere til å forestille oss begge scenarioer: Vi skal ikke være helt sikre verken på om middle sister og maybe-boyfriend er eller ikke er i et reelt kjæresteforhold. Dette kommer tydelig fram i en av middle sisters indre monologer litt senere i romanen: «...

<sup>7</sup> Implikaturer er slutninger som hører under et utsagns implisitte innhold, det vil si som gir opphav til mening som går utover et utsagns eksplisitte innhold. Utsagn kan gi opphav både til såkalt sterke implikaturer, det vil si som forventes plukket opp av tilhører, men også til en rekke såkalt svakere implikaturer, altså slutninger som ikke nødvendigvis er intenderte (og derfor kan kanselleres). De vi befatter oss med her hører under den første typen. Se Mazzarella, 2015; se også Sperber & Wilson, 1986.), s. 193–202.

our ‘not quite on not quite off relationship’» (Burns, 2018, s. 112). Et slikt spill mellom to motsatte virkelighetsforståelser sier noe om hvor vanskelig det er å inngå et forpliktende forhold under the Troubles. Selve omfanget av de skalære uttrykkene er ikke bare en indikasjon på forholdets skjørhet; det gir også en pekepinn på hvordan det kommer til å gå med det.

En lignende sjonglering mellom to realiteter, finner vi i nest siste kapittel i Tredje bok av Montaignes *Essais*, «Om utseende». Her handler det ikke om skjøre forhold, men om tidens skjørhet som slår inn på en slik måte at det å våge å stole på seg selv, på egen dømmekraft, ikke er å anbefale. Montaigne observerer om sin tid at den disponerer for ytre pomp og prakt, for det overdrevne og utstafferte; det enkle og naturlige går hus forbi. Hadde en som Sokrates levd i dag, ville vi ikke kunnet skjelne hans indre kvaliteter under et så lite tiltalende ytre. Spørsmålet om eller i hvilken grad det er en sammenheng mellom indre disposisjoner og ytre utseende kommer opp senere i kapitlet, hvor Montaigne faktisk skal ergre seg over disharmonien mellom Sokrates’ indre kvaliteter og utseende, men her tjener den som eksempel på vår manglende evne til å oppfatte skjønneten som skjuler seg i Sokrates’ enkle og dagligdagse lære. Eneste årsak til at vi setter ham så høyt, er at hans visdom er offentlig beundret og anerkjent. Kapitlet innledes imidlertid med det skalære uttrykket «quasi»<sup>8</sup> (‘nesten’) som nyanserer dette bildet noe:

**Quasi** toutes les opinions que nous avons sont prinses par autorité et à credit. Il ny a point de mal : nous ne sçaurions pirement choisir que par nous, en un siecle si foible. (Montaigne, 1969, s. 1037, min uthevelse)

«Quasi» utløser her implikaturen «mais pas toutes» (men ikke alle), som impliserer at selv om de fleste av oss bare har oppfatninger som er allment anerkjente, gjelder ikke det alle; det finnes unntak, noen har evne til å stole på seg selv, på egen dømmekraft. Dermed åpner Montaigne allikevel for at det finnes noen på hans tid som har trygghet nok i seg selv til å ha egne oppfatninger. Imidlertid kvalifiserer «quasi» «toutes» her, og utløser derfor en skala som går fra «aucune» (ingen) til «toutes» (alle) og hvor «quasi» ligger så tett opp til «toutes» at vi inviteres til å forestille oss at dette faktisk gjelder alle oppfatninger. Montaigne kunne for eksempel sagt «quelques» (noen) eller «plu-

---

<sup>8</sup> Latinsk variant for «presque», som fortsatt var i bruk i fransk på Montaignes tid.

sieurs» (flere) snarere enn «quasi toutes», og slik sett åpnet litt mer opp for unntak enn det han gjør. Poenget er ikke å benekte at implikaturen utløses, det gjør den, men åpningen mot unntakene er så smal at også her inviteres vi til å tenke kontrafaktuelt, til å forestille oss to realiteter: En der vi kun har oppfatninger som er allment anerkjente, og en der vi stoler på oss selv, har våre egne oppfatninger. Relevant i dette perspektivet er for øvrig også at «quasi» i motsetning til «presque» i tillegg kan ha noen av de samme konnotasjonene som den norske konjunksjonen «som om». Selv om denne betydningen ikke aktiveres her, legges allikevel til en nyanse av usikkerhet (se Cave, 2022, s. 77). Som om Montaigne ville at vi som lesere skal navigere mellom begge realiteter, uten helt å lande verken på den ene eller den andre.

### Om å bli utsatt for ryktespredning

Dette var altså et par eksempler på hva som skjer med evnen til å tørre å tenke selv og til å tørre å inngå forpliktende forhold når man lever i en «skrøpelig» tid. Hva skjer så når Montaigne og middle sister, av ulike grunner selvfølgelig, blir synlige, stikker seg ut og blir gjenstand for folkesnakk og ryktespredning? Når hendelsene Montaigne referer til i dette kapitlet finner sted, har han nylig avsluttet sitt andre verv som borgermester i Bordeaux (1583-85), og som vi vet fra en hendelse omtalt i Første bok (kapittel 24) ikke har vært uten konflikter. Stikk i strid med sine kollegers oppfatning, trumfer nemlig Montaigne mot slutten av vervet gjennom avviklingen av en militærparade med kongens soldater som da var stasjonert i Bordeaux, og som skal vise seg å forhindre et mytteri. Etter vervet utfører Montaigne diplomatiske oppdrag for kongen (Henrik 3.) (se Balsamo, 2006), og utvikler et nært forhold til protestanten Henrik av Navarra, som senere skulle bli arvtager til tronen. Som katolikk i et område dominert av protestanter – flere i hans egen familie hadde konvertert – må Montaigne ha funnet balansegangen mellom de to religiøse fraksjonene vanskelig. Han blir mistenkeliggjort, uglesett både blant sine egne og blant

protestanter («au Gibelin j'etois Guelphe, au Guelphe Gibelin»<sup>9</sup>), og det oppstår ryktespredning:

La situation de ma maison et l'acointance des hommes de mon voisinage me presentoient d'un visage, ma vie et mes actions d'un autre. Il ne s'en faisoit point des accusations formées, car il n'y avoit où mordre [...] C'estoyent suspicions muettes qui couroient sous main... (Montaigne, 1969, s. 1044)

Rykter er notorisk vanskelig å forsvare seg mot, og for en som ikke vil undergrave sin samvittighet («mettre [sa] conscience en compromis») hjelper verken en spottende og ironisk tilståelse («une confession ironique et moqueuse») eller rett ut å tie («m'en tai[re] tout à plat»). Blant personer i maktposisjoner («les grands») blir Montaigne oppfattet som arrogant av noen, svak av andre, og altså ikke særlig populær blant personer han kunne fått støtte fra. Utsatt for flere ulykker på rad, søker Montaigne støtte blant sine venner, men kommer til slutt til at det sikreste er å legge seg selv og sin nød i egne hender: «Enfin je cogneuz que le plus seur estoit de me fier à moy-mesme de moy et de ma détresse». Her har vi altså en indikasjon på at Montaigne regner seg selv inn blant unntakene, de som våger å stole på seg selv, slik «quasi» i begynnelsen av kapitlet åpnet for. Men å sette sin lit bare til seg selv og egen dømmekraft er ingen lett sak, og Montaigne må innrømme at han fristes ved oppmerksomhet fra «un grand»: «l'inclination, un mot favorable d'un grand, un bon visage me tente» (1969, s. 1045).

Når ryktene begynner å gå om middle sister, har hun allerede stukket seg ut og blitt gjenstand for folkesnakk fordi hun har tatt til å lese romaner mens hun går til og fra jobb. For henne dreier det seg om å skjerme seg mot brutaliteten som preger området hennes («It was a vigilance not to be vigilant», s. 63), men omgivelsene oppfatter henne som eksentrisk og hun står i fare for å havne «beyond the pale».<sup>10</sup> Ryktene skyter imidlertid for alvor fart når en høyt-

<sup>9</sup> Montaigne refererer her til de politiske fraksjonene som rivaliserte om makten i de italienske bystatene (særlig Firenze) i middelalderen. Guelph-fraksjonen støttet paven og ble senere assosiert med katolisismen, mens Ghibelline-fraksjonen støttet keiserdømmet og ble senere assosiert med protestantismen. For en kort populærvitenskapelig innføring, se <https://brewminate.com/guelphs-vs-ghibellines-medieval-division-between-papal-and-imperial-support/>.

<sup>10</sup> Uttrykket brukes ofte i romanen og betegner handlinger som ligger utenfor det som anses som akseptabelt samt at man blir ekskludert fra gruppen man tilhører. Uttrykket referer nok også indirekte til landområdet i Irland som i tidligmoderne periode var kjent som The Pale og som den gang

stående paramilitær, en såkalt «renouncer» ved navn Milkman, fatter interesse for henne. Mot Milkmans forventning avslår middle sister invitasjonen om å få skyss hjem, noe som snarere øker enn demper interessen. Han dukker opp på de mest uventede steder og det blir snart en sannhet at hun har et forhold til ham: «Ever so confidently, ever so arrogantly, I stepped into his flashy car, it was said, for yes, many people had seen me» (s. 171). Middle sister befinner seg med andre ord i en situasjon der hun *både* må forsøke å verge seg mot folkesnakket *og* forsøke å unngå Milkman.

### Situasjoner ute av kontroll

Et eksempel på hvor vanskelig det er å håndtere en slik situasjon, hvor man blir forfulgt («stalked») av en av de mest profilerte innenfor motstandsbevegelsen, får vi når middle sister en dag tar en snarvei gjennom et øde og utbombet område («the ten minute area»). Hun kommer over et råtnende katterhode, bøyer seg ned for å plukke det opp – planen er å begrave det på et mer egnet sted –, men i det hun reiser seg kolliderer hun nesten med Milkman: «... and was all for fulfilling on my intention when I stood up and **almost** collided with the milkman» (s. 102, min uthevelse). Sjøkket kommer ikke bare av hun får ham så tett innpå og ruvende over seg (noe som understreker det ujevne maktforholdet mellom dem), men også det at han lar henne forstå at han vet alt ikke bare om henne men også om maybe-boyfriend: «He had down all maybe-boyfriend's routine, all his movements, just as he had down my routine and my movements» (s. 105). Dette setter henne helt ut av spill og hun reagerer «out of character». Istedenfor å holde munn som hun pleier, både lyver og motsier hun seg selv, men det aller mest interessante er at hun endrer på statusen til maybe-boyfriend: «Second thing was, I had turned 'maybe-boyfriend' into 'my boyfriend' the first time ever for me to do so» (s. 106).

Her stenger hun altså for første gang ute det usikkerhetsrommet som «maybe» skaper. For å beskytte maybe-boyfriend, dropper hun modaladverbet 'maybe', i et forsøk på å «stop this milkman from discerning any chink of a 'maybe' by which he could slip in between me and maybe-boyfriend...» (s.

---

lå direkte under den engelske kongens kontroll, slik Nord-Irland var styrt direkte fra London under the Troubles.

106). Men nettopp det skalære uttrykket «almost» i kollisjonseksemplet over er et signal om at hun ikke kommer til å lykkes: Det at hun kolliderer nesten-men-ikke-helt med Milkman, er et frampek (en prolepse) mot den *nesten*-relasjonen som Milkman gradvis er i ferd med å bygge opp rundt henne. Som her dukker han opp når hun minst venter det, men han møter ikke blikket hennes og rører henne ikke så hun etter hvert blir mer og mer usikker på om det hun opplever virkelig er tilfelle:

... still only that first time in the car had he even looked at me, never either, said anything lewd or mocking or of outright provocation to me. Most especially he hadn't laid a finger on me. Not one finger. Not once. (s. 171)

Milkman trekker henne altså langsomt (over to måneder) inn i et manipulativt nett hvor hun begynner å tvile på egne vurderinger og følelser. Han manipulerer (*gaslighter*) henne til å begynne og tvile på egen virkelighetsforståelse, til å bli usikker på om den hun opplever er den riktige. Akkurat som skalære og modale uttrykk, utløser *gaslighting* våre kontrafaktuelle evner, ikke for å åpne for og vurdere flere virkelighetsforståelser, men for å manipulere motparten til å akseptere en virkelighetsforståelse som strider mot den kroppslig forankrede. Usikkerheten dette skaper er det som etter hvert gjør at Milkman får slått inn en kile mellom middle sister og maybe-boyfriend, han så og si smetter inn («slips in») mellom dem.

Montaigne utsettes jo ikke for *gaslighting*, men som vi har sett er også han i en utsatt og usikker posisjon og har besluttet å bare stole på seg selv skulle det oppstå fare. De to personlige anekdotene som avslutter kapitlet – i den første overtar en bande bevæpnede menn nesten (men ikke helt) godset hans; i den andre blir han overfalt og nesten drept når han er på reise under en våpenhvile – synes å bekrefte at dette var riktig beslutning. I begge tilfeller oppgir nemlig bandelederne i ettetid at det som fikk dem til å ombestemme seg var Montaignes ansikt, hans åpenhet, likefremme og beslutsomme tale («mon visage et ma franchise», s. 1061; «mon visage, liberté et fermeté de paroles», s. 1062).

På mange måter er det ingen grunn til å tvile på bandeledernes ord, som de ikke er redde for å gjenta og som også kan verifiseres av den ene som fortsatt er i live når Montaigne skriver dette. Det hefter allikevel en liten usikkerhet ved om det var Montaignes tiltalende ytre sammen med hans kontaktskapende og diplomatiske evner (hans evne til «entregent»), eller ren flaks som var av-



gjørende. Riktignok fremstiller Montaigne seg selv i forkant av anekdotene som Sokrates' rake motstykke når det gjelder utseende; hans «port favorable» inngir tillit og har gitt mange fordeler. Sitatet i avsnittet plasserer imidlertid dette ironisk nok i fortid,<sup>11</sup> og siden vi ikke har noen pålitelige portretter av Montaigne (se Hoffmann, 2003) og derfor bare har portrettene i essayene å holde oss til, hvor nok «chauve et grissonnant» (I.26, s. 148) er det mest relevante, må vi anta at selve utseendet ikke kan ha spilt så stor rolle.

Det betyr selvfølgelig ikke at Montaigne ikke anerkjenner rollen utseende spiller; han ergres for eksempel over at Sokrates ble tildelt et så lite tiltalende ytre («Nature lui fit injustice», s. 1057). Men selv om «la beauté» ligger tett («à deux doits pres») opptil «la bonté» er det ikke aktuelt å identifisere dem, og selv om ansiktsuttrykk («la mine») må tas i betraktning på tross av dets svake garanti («une foible garantie») på (moralsk) godhet («bonté»), gir ikke Montaigne utseende for stor plass. Vi aner iallfall en viss irritasjon over at selv en overflatisk uskjønnhet allikevel har stor innflytelse, er «tres imperieuse».<sup>12</sup> Vi noterer også at særlig i den første anekdoten går Montaigne langt i å antyde at hell eller flaks har spilt en vel så stor rolle: «et l'ay trouvée [la fortune] et plus avisée et plus amie de mes affaires que je ne suis» (s. 1061). At anekdotene innledes med en setning som inneholder modaluttrykket «kanskje», «Mais ces deux experiences valent, à l'avanture, que je les recite particulièrement» (s. 1060, min uthevelse), er muligens også et hint til leserne om at vi ikke bør stole for mye på våre kommunikative evner til å komme oss ut av vanskelige situasjoner.

Tross alle disse forbeholdene er det Montaigne som, så langt i sitt liv iallfall, har klart å få ansiktet sitt til å gå god for seg, det vil si at han har klart å kommunisere med øyne og stemme sin utvetydige hensikt («la simplicité de son intention»), og dermed reddet seg ut av farlige situasjoner. Det samme er imidlertid ikke tilfelle med middle sister. Ikke bare blir hun stadig mer usikker på hvorvidt Milkman virkelig er ute etter henne:

Hard to define, this stalking, this predation, because it was piecemeal. A bit here, a bit there, maybe, maybe not, perhaps, don't

<sup>11</sup> « Quid dixi habere me? Imo habui, Chreme! Qu'ai-je dit, j'ai? C'est j'ai eu que je devais dire, Chremés. » (Térence, *Heaut.*, I, I, 42) (Montaigne, 1969, s. 1059).

<sup>12</sup> Etienne de La Boétie, Montaignes nære venn som døde ung, hadde et slikt lyte, en slik overfladisk uskjønnhet (se Montaigne, 1969, s. 1057).

know. It was constant hints, symbolisms, representations, metaphors. He could have meant what I thought he'd meant, but equally, he might not have meant anything. (s. 181)

Hun må også forsvare seg mot sine «gossipy neighbours» hvis justis og hvis «unhealthy interest in sexual matters» (s. 171) for lengst har plassert henne «beyond the pale»:

And complained my demeanor was improper ... that I was *almost*-inordinately blank, *almost*-lifeless, *almost*-sterile, *almost*-counterintuitive which was not, and couldn't ever be, they said, normal for a person on this earth ceaselessly to be. (s. 179)

Under dette krysspresset fungerer ikke lenger hennes verbale forsvar: «*I don't know*' was my three-syllable defense in response to the questions» (s. 174), ei heller når det blir understøttet av et uttrykksløst ansikt. Anstrengelsen ved å holde følelsene i sjakk, ikke vise hva hun egentlig føler, slår tilbake på henne selv og hun mister kontrollen over ansiktsuttrykket. Det setter seg fast, stivner («it got stuck», s. 176), som igjen betyr at hun mister kontakten med og kontrollen over sitt indre jeg, hun blir følelsesmessig nummen:

And now this numbance from nowhere had come so far on in its development that along with others in the area finding me inaccessible, I too, came to find me inaccessible. My inner world, it seemed, had gone away. (s. 178)

Kontrollen over hennes indre jeg (eller disposisjoner) som Montaigne tross alle forbehold klarer å kommunisere utad, er altså borte. Men verbet «seemed» er et tegn på at muligheten for å gjenvinne kontroll fortsatt er der. Hun lykkes for eksempel med å formidle til naboene at hun ikke er fullstendig lukket:

As for their use of 'almost' – almost-inordinately blank, almost-lifeless and so on – that of course, on my part had been meant. Although I'd said it was imperative to present myself as blank and empty, what I meant was almost-blank and almost-empty. (s. 179)

Igjen er det dette litt unnselige «almost» som skal inngi et lite håp, fordi det nettopp viser at middle sister ikke er helt ugjennomtrengelig («inscrutable»); hun har ikke helt mistet kontakten med sitt indre selv, men har en viss

kontroll over det, nok iallfall til å forvirre omgivelsene som ikke helt klarer å lese henne. Om det verger henne til en viss grad mot ryktemakerne, er det først mange år senere hun forstår hvor lite hun hadde å stille opp med mot Milkman, hvor uunngåelig det var at hun kom til å gi etter for ham: «I can see now, of course, that no matter what I would have done or could have done, those gossips wouldn't have stopped ... not until the man himself had gone away after having me and had done with me» (s. 177). Det er imidlertid ikke Milkman, men maybe-boyfriend som er den utløsende faktor. Etter uforvarende å ha kommet over ham i en i en kompromitterende situasjon med bestevennen Chef, raser han ned på boyfriend-skalaen (hvor han uansett aldri hadde vært på topp), fra maybe-boyfriend til ex-maybe-boyfriend. På vei hjem setter hun seg inn i bilen til Milkman og går med på å møte ham om kvelden. Fortuna, som man ville sagt på Montaignes tid, er imidlertid på hennes side, for akkurat i tidsrommet fra hun forlater Milkman og til hun skal møte ham om kvelden, blir han tatt av dage av «the state forces». I Anna Burns *Milkman* er det altså helt utvetydig at det er tilfeldighetene som redder middle sister ut av situasjonen, mens dette er mer tvetydig i Montaignes «Om utseende». Uansett gir begge tekster ekstremt interessante beretninger om nyansene og, ikke minst, kraften i både språklig og ikke-språklig kommunikasjon.

## Konklusjon

Har vi så noe å lære av denne sammenligningen mellom disse to tekstene når det gjelder tid og historie? Hva angår type konflikt er de svært forskjellige, men med Orning og Østeruds definisjon av krig som utgangspunkt, sammenfaller de som vi har sett på et sentralt punkt, nemlig at denne type lavterskel krig, som blusser opp med ujevne og uforutsette mellomrom, oppleves som en vedvarende og integrert del av hverdagslivet.<sup>13</sup> Montaigne og middle sister lever begge i en tilstand av vedvarende usikkerhet og de håndterer ubehagelige og farlige situasjoner noenlunde på samme vis. Det kanskje mest interessante fellestrekket for disse to tekstene, er imidlertid hvordan de språklig formidler denne formen for vedvarende usikkerhet. Som vi har sett, utnytter Montaigne

<sup>13</sup> Jf. også Nakam, 1993, s. 167: «Les épisodes militaires sont discontinus, brefs, parfois, de quelques heures, et séparés par des saisons entières ou par des années, mais le conflit est toujours ouvert et rend permanent le fait de la guerre.»

og Burns modale og skalære uttrykk som midler til å utløse vår kontrafaktuelle evne, vår evne til å sjonglere mellom flere virkeligheter, og slik sett få en anelse om noe av den usikkerheten Montaigne og middle sister opplever. Om denne sentrale delen av menneskets forestillingsevne er det som skiller oss fra dyrene, er den også slik vi har sett, og slik Montaigne understreker, en dyrekjøpt fordel.<sup>14</sup>

Både Burns og Montaigne vet å utnytte denne fordelen, og gir oss muligheten til å sammenstille Montaigne med middle sister og dermed vise oss en *annen* Montaigne enn den historisk distanserte figuren, det være seg filosofen eller essayisten: Han kommer nær, blir en person av kjøtt og blod. Riktignok er *Milkman* en fiksjon, men Anna Burns vokste opp i Belfast på 1970-tallet og det er ingen grunn til å tvile på at det middle sister opplever tilsvarer noe som kunne ha skjedd under the Troubles. For å sitere den tyske forfatteren Jenny Erpenbeck som vokste opp i Øst-Berlin før murens fall, er det vel uansett slik at «den såkalt 'store' historien viser seg bare i enkeltmenneskenes liv. Om den ikke slo inn i et menneskes biografi, ville det ikke vært noen historie» (Teistung, 2022) – det være seg om dette mennesket opptrer i en roman eller i en essaytekst; i begge tilfeller fremtrer det for oss gjennom forfatterens erfaringer.

### Litteraturliste

- Allardice, L. (2018, 17. oktober). 'It's nice to feel I'm solvent. That's a huge gift': Anna Burns on her life-changing Booker win. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/books/2018/oct/17/anna-burns-booker-prize-winner-life-changing-interview>
- Balsamo, J. (2023). Un gentilhomme et ses patrons: remarques sur la biographie politique de Montaigne. I P. Desan (Red.), *Montaigne politique* (s. 223–242). Classiques Garnier (Réimpression de l'édition de 2006).
- Burns, A. (2018). *Milkman*. Faber & Faber Limited.
- Cave, T. (2022). *Live artefacts. Literature in a cognitive environment*. Oxford University Press.
- Hoffmann, G. (2003). Montaigne's face? The Chantilly portrait revisited. I K.

<sup>14</sup> «... et s'il est ainsi que luy [l'homme] seul, de tous les animaux, ait cette liberté de l'imagination et ce derèglement de pensées, luy representant ce qui est, ce qui n'est pas, et ce qu'il veut, le faux et le veritable, c'est un avantage qui luy est bien cher vendu» (II.12, s. 459–460).

- Cameron & L. Willett (Red.), *Le Visage Changeant de Montaigne. The Changing Face of Montaigne* (s. 15–32). Champion.
- Mazzarella, D. (2015). Politeness, relevance and scalar inferences. *Journal of Pragmatics*, 79, 93–106. <https://doi.org/10.1016/j.pragma.2015.01.016>
- McKittrick, D. & McVea, D. (2001). *Making sense of the troubles: the story of the conflict in Northern Ireland*. Penguin Books Ltd.
- Montaigne, M. de. (1969) [1580-1595]. *Les Essais*. P. Villey (Red.). Presses Universitaires de France.
- Nakam, G. (1993). *Montaigne et son temps. Les événements et les Essais*. Gallimard.
- Orning, H. J. & Østerud, Ø. (2020). *Krig uten stat. Hva har de nye krigene og middelalderkrigene til felles?* Dreyer.
- Sperber, D. and Wilson, D. (1986). *Relevance. Communication and Cognition*, 2<sup>nd</sup> edition (1995), Blackwell.
- Teistung, E. (2022, 4. juni). Murer og minner. *Klassekampen*. <https://klassekampen.no/utgave/2022-06-04/murer-og-minner>





## Michel Houellebecq og Joseph de Maistre – eller om en motsigelsesfull og en absolutt modernitetskritikk

Per Buvik, Universitetet i Bergen

Den langt fra rasjonelle hovedpersonen i Michel Houellebecqs hittil siste roman, *Anéantir (Tilintetgjøre)* (2022), har det ironiske navnet Paul Raison og en betrodd stilling i Finansdepartementet. Hans far, Édouard Raison, er for lengst pensjonert fra en ledende posisjon i det franske Direktoratet for nasjonal sikkerhet, DGSI. Mot slutten av romanen oppdager Paul at faren har vært en ivrig leser av den erkekonserverative monarkisten og fundamentalistiske katolikken Joseph de Maistre (1753-1821), og han begynner selv å lese de Maistre (Houellebecq, 2022, s. 695).

Slik Paul forstår ham, er en av hans hovedidéer at Den franske revolusjon var inspirert av selveste Satan. Ifølge de Maistre hadde også opplysningsfilosofene, som bidro til det idémessige grunnlaget for Revolusjonen, mottatt sine inspirasjoner fra Mørkets Fyrste. Ifølge Paul ønsker de Maistre å bli tatt helt bokstavelig, uten at det reduserer hans interesse for hans skrifter, der en rød tråd er kritikken av den fremvoksende individualismen. De Maistre er en gjennomført antimoderne tenker. Også Michel Houellebecq kritiserer individualismen. Men i motsetning til den konsekvente de Maistre oppviser han en tve-tydig holdning både til den og til moderniteten generelt. Et hovedpoeng i denne artikkelen er å vise at Houellebecqs ambivalente modernitets- og individualismekritikk er forankret i den samme moderniteten som han tar avstand fra, og at det i realiteten er et gap mellom hans og de Maistres tenkning.

## De Maistre og Houellebecq

Houellebecq diskuterer i liten grad de Maistres religiøse tenkning, men flere idéer går igjen hos dem begge. Særlig deler de den oppfatningen at kristendommen historisk sett, på tross av religionskriger og teologiske stridigheter, har vært en helt unik europeisk fellesverdi. Det må da presiseres at de begge setter likhetstegn mellom kristendommen og katolisismen. De Maistre aviser resolutt Luther og hans protestantisme med dens vekt på den individuelle tro (de Maistre, 1884).

Houellebecq er for sin del lite opptatt av forholdet mellom lutherdom og pavetro. Han kan heller ikke på noen måte betraktes som en katolsk forfatter som i avgjørende grad er påvirket av de Maistre, slik som for eksempel Georges Bernanos (Durieux, 2022). I romanen *Plateforme (Plattform)* (2001) fremstår han endog som en sterk tilhenger av Auguste Comtes verdslige religion. Ikke desto mindre er det tydelig både i flere intervjuer og artikler og i romaner som *Soumission (Underkastelse)* (2015) og *Sérotonine (Serotonin)* (2019), samt i *Anéantir*, at kristendommen også er en vesentlig del av Houellebecqs tanke-messige horisont, noe flere forskere i den senere tid har understreket (Julliot og Novak-Lechevalier, 2022).

Allerede i romanen *Les Particules élémentaires (De grunnleggende bestanddeler)* (1998) fremstiller han det moderne og postmoderne Europas mennesker som en slags frittsvevende «elementærpartikler», fordi de ikke har noen fellesverdier - da verken New Age-filosofi eller vitenskapstro er tilstrekkelig, slik det fremgår. Uten troen på Gud smuldrer fellesskapet opp, hevder både de Maistre og Houellebecq. Da tar Individet Guds plass. De Maistres dom over den moderne individualismen er på ingen måte Houellebecq fremmed, og han kommer med følgende kraftsats: «Den logiske konsekvensen av individualismen er drap, og ulykke» (Houellebecq, 1998a, s. 47).<sup>1</sup> De Maistre kunne også nesten ha signert et annet Houellebecq-utsagn:

Guds død i Vesten var preludiet til en voldsom metafysisk føljetong som har fortsatt like til våre dager. [...] la oss for å sammenfatte si at kristendommen lyktes i det mesterstykket å kombinere ufravikelig tro på individet [...] med løftet om evig delaktighet i den absolutte

---

<sup>1</sup> Alle sitater fra Houellebecq som ikke er hentet fra romanene hans er gjengitt i min oversettelse. Det gjelder også sitater fra de Maistre, Baudelaire og Compagnon.



Væren. Med en gang [denne] drømmen svant hen, ble det gjort ulike forsøk på å love individet et minimum av væren [...]. Alle forsøk til nå har strandet, og ulykken har fortsatt å bre om seg. (Houellebecq, 1998c, s. 75–76)

Like fullt lar det seg vanskelig hevde at Houellebecq fremstår som en kristen forfatter på linje med de Maistre. De Maistre ville sikkert også ha stilt seg kritisk til Houellebecqs pessimistiske syn på Europas fremtid. Den antirevolusjonære tenkeren var nok full av fortvilelse, men troen hjalp ham med å overvinne alle tilløp til pessimisme. Det religiøse fellesskapet han tilhørte, gjorde det også lettere for ham enn for Houellebecq å stå imot individualismen. I den grad det er mulig, på grunnlag av hans romaner og andre tekster, å kalle Houellebecq en troende, dreier det seg om en tro som bare er i emning, og om en individuell tro som slett ikke bringer ham nærmere det verdifellesskapet han lengter etter. Modernitetens innebygde individualisme og grunnleggende tvil på alle eksistensielle og religiøse løsninger synes uovervinnelig i Houellebecqs univers, som derfor er mer moderne enn antimoderne.

I *Underkastelse* setter han denne problematikken på spissen, ettersom han lar hovedpersonen François mislykkes som troende katolikk under et besøk i Notre-Dame-kirken i Rocamadour, for til slutt vaklende å overveie om han i stedet skal omvende seg til islam, etter at Frankrike har fått sin første muslimske president. På mange måter innebærer islam et antimoderne fellesskap. Men når François lar det være et moment at han som muslim vil få rett til fire koner på samme tid og dermed ubegrenset tilgang til sex, viser Houellebecq tydelig, og ironisk, at han stadig er forankret i den samme moderniteten som han tar avstand fra.

Det må ellers sies at de Maistres og Houellebecqs respektive historiske virkeligheter er svært ulike, ettersom de Maistre gjennom hele sin yrkeskarriere tjente en konge, og ettersom det Frankrike han forholdt seg til, først var Europas mektigste keiserdømme og deretter et gjenopprettet monarki, mens Houellebecqs Frankrike definitivt ble en gjennomført sekulær republikk i 1905. Denne historiske forskjellen bevirker også at de setter høyst forskjellige fenomener i fokus. Men det forhindrer altså ikke at de likeens har noen grunnleggende idéer felles.

## De Maistre ingen glemte tenker

I Norge er de Maistre nesten ukjent - selv om han blant annet er representert i Torbjørn Røe Isaksens og Henrik Syses antologi *Konservatisme* (Isaksen & Syse, 2011, s. 102–106), og selv om vi i *Gyldendals Konversasjonsleksikon* fra 1933 kan lese at «[h]ans tallrike skrifter representerer den mest talentfulle og gjennomførte hevdelse av restaurasjonstidens konservative prinsipper». Også i tidligere og senere leksika er det oppslag om de Maistre. Det er dessuten verdt å merke seg at Georg Brandes skriver 22 innsiktsfulle sider om de Maistre i den delen av *Hovedstrømninger* som heter *Reaktionen i Frankrig* (Brandes, 1900, s. 80–102). I *Dag og Tid* 4. mars 2022 trakk også Kaj Skagen frem de Maistre i sin anmeldelse av *Anéantir*.

Baudelaire går for sin del så langt som til å hevde at «de Maistre og Edgar Poe har lært meg å tenke» (Baudelaire, 1975, s. 669). I sitt essay om *Latterens vesen* omtaler Baudelaire de Maistre som «denne Den hellige ånds besjelede soldat» (Baudelaire, 1962a, s. 243), og i et brev til Alphonse Toussenel 21. januar 1856 karakteriserer han de Maistre som intet mindre enn «vår tids store geni», og endog som «synsk» (Baudelaire, 1973, s. 337). Alt tyder på at Baudelaires voldsomme insistering på dogmet om arvesynden ikke minst skyldtes påvirkning fra Joseph de Maistre. Interessant nok refererer Baudelaire-eksperten Antoine Compagnon til den antimoderne tenkeren allerede i tittelen på sin bok *Les Antimodernes*. Den fulle tittelen er nemlig *Les Antimodernes, de Joseph de Maistre à Roland Barthes* (Compagnon, 2005). Gjennom hele Compagnons bok er de Maistre en hovedreferanse.

## Litt biografi og to viktige begreper

Joseph de Maistre var ikke fransk, men hans hovedspråk var fransk, og han regnes som fransk forfatter. Gustave Lanson vier ham to sider i sin meget innflytelsesrike *Histoire de la littérature française* fra 1895 og rubriserer ham sammen med blant andre Proudhon under overskriften «Polémistes» (Lanson, 1898, s. 896–898). De Maistre ble født i fyrstedømmet Savoia og døde i Torino. Savoia lå den gangen under kongen av Sardinia, og da han ble ambassadør i Sankt Petersburg i 1802, representerte han det sardinske kongedømmet. Men kommunikasjonsspråket hans var fransk, slik det likeledes var i den russiske eliten. Hans far var magistrat og fikk tittelen greve. Joseph gikk på jesuit-

tisk skole og studerte jus ved Universitetet i Torino. Også han hadde grevetittel og ble magistrat som sin far, og deretter senator i Chambéry 35 år gammel. Som ambassadør ble han værende i Russland helt til 1817. Et av hans mest kjente verk, *Les Soirées de Saint-Petersbourg*, utgitt i 1821, ble skrevet under hans langvarige opphold i den daværende russiske hovedstaden.

Undertittelen på dette verket er interessant, for så vidt som den inneholder hans andre kristne hovedbegrep ved siden av *arvesynden*, nemlig *forsynet*. Hovedtittelen suppleres nemlig med *ou sur le gouvernement temporel de la Providence* («eller om Forsynets jordiske styring»). Det er umulig å forstå de Maistres tankeverden uavhengig av hans kristne forankring, og her er både begrepet om *arvesynd* og begrepet om Guds *forsyn* grunnleggende.

Arvesynsbegrepet skriver seg fra Augustin og synes å ha en lite fremtredende plass i vår tids kristne tenkning – selv om dåpen, som jo forutsetter arvesynden som en realitet, stadig er et viktig sakrament. I den dominerende protestantiske teologien i dagens Norge kan det virke som om arvesynsbegrepet er et fremmedelement. Troen på at ethvert menneske, ja, hele menneskeheten, er fundamentalt *syndig* fordi Adam og Eva forbrøt seg mot Guds forbud og åt av Kunnskapens tre i Edens hage, strider mot den moderne protestantismens rasjonelle humanisme. Adam og Eva trodde de skulle få samme kunnskap som Gud og bli Hans like. Deres ulydighet beseglet tvert om den fundamentale forskjellen mellom menneskene og himmelens og jordens skaper og hersker. Adam og Eva ble fordrevet fra Paradiset, og ikke bare de, men også deres etterkommere i alle slektledd ble dømt til for evig å være splittet mellom Det gode og Det onde, aldri i stand til å frigjøre seg helt fra Djevelens makt.

*Arvesynden*, den nedarvede synden, kunne bare Jesus sone, han som på samme tid var Guds sønn og selv menneske, og det gjorde han på hele menneskehetens vegne. Gjennom sin soning på korset gjorde han Guds tilgivelse og frelse mulig. Dette innebar imidlertid ikke at Djevelen og hans fristelser ble avskaffet en gang for alle. Ifølge kristendommen *var, forble og er* menneskets grunnvilkår Synden, eller syndigheten - den iboende fristelsen til å vende seg bort fra Gud og handle mot Hans vilje.

Denne fremstillingen av arvesynsdogmet tar imidlertid ikke i betraktning de Maistres spesielle oppfatning, som går ut på at Jesu soning på korset ikke er et tilstrekkelig vilkår for syndsforlatelse og frelse. I tillegg kreves det at rettferdige og uskyldige mennesker fortsetter å følge Jesu eksempel og godta egen lidelse, straff og død. Bare slik kan også vi andre, og endog de verste syndere blant oss, reddes fra fortapelsen. At noen utvalgte blir ofret, og selv ofrer seg,

for å gjøre det mulig for hele menneskeheten å forsones med Gud, er i samsvar med det de Maistre kaller *la réversibilité*. I hans vokabular betyr dette begrepet stedfortredende soning (for en utdyping, se Froidefont, 2010, s. 393-410).

I Bibelen finner vi imidlertid også troen på Guds *forsyn*, tanken om at Gud er naturens, alt livs og alle menneskers skaper og herre og sørger for at alt som skjer, har en høyere mening og er rettferdig. Gud er menneskenes hyrde, sier David i Salmenes bok, 23. Guds forsyn er knyttet til Hans faderlige omsorg, og troen på det guddommelige forsyn innebærer en overbevisning om at ingenting skjer uavhengig av Hans vilje (Matt., 6, 25-34). Men idéen om Guds allmakt og forsyn rommer likeledes noen teologiske problemer. For hvis alt som skjer, er i samsvar med Guds vilje, må ikke da, logisk sett, også Det onde avhenge av den guddommelige vilje? Slik ser det ut. De Maistre presiserer imidlertid at mennesket også er utstyrt med en egen fri vilje, som enten kan tjene Det onde eller Det gode.

I dag er det sikkert underlig for de fleste at begrepene om arvesynden og Guds forsyn spiller en sentral rolle i de Maistres tenkning om samfunn og historie, men det gjør de både i hans *Considérations sur la France* (1897) og for eksempel i *Étude sur la souveraineté* (1794), *De l'état de nature, ou Examen d'un écrit de Jean-Jacques Rousseau* (1795), *Du Pape* (1819), *Examen de la philosophie de Bacon* (posthumt utgitt i 1836), og altså i *Les Soirées de Saint-Petersbourg* (1821).

## De Maistres syn på Den franske revolusjon

Å begrense seg til å si, som Houellebecqs Paul Raison, at de Maistre betraktet Den franske revolusjon som Satans verk, er en forenkling. I *Considérations sur la France* hevder de Maistre ganske riktig at Revolusjonen hadde «en *satanisk* karakter» som skilte den fra alt annet man til da hadde sett (de Maistre, 1980, s. 109). Men dette utsagnet må presiseres i samsvar med hans eget resonnement. Hans premiss var nemlig at alle europeiske institusjoner fundamentalt sett var forankret i kristendommen - det gjaldt i særlig grad kongemakten, rettsvesenet og undervisningssystemet. Noe av det revolusjonære ved Revolusjonen var derfor at katolisismen ble forsøkt brakt til taushet. I stedet ville de revolusjonære sette et profant evangelium, som toppet seg i dyrkingen av *L'Être suprême*, introdusert allerede i Menneskerettserklæringen av 1789. Begrepet om *Det høyeste vesen* hadde mange ulike forutsetninger, også kristne. Men ut-

gangspunktet var erkjennelsen av at hele folket måtte ha noe felles å tro på og dyrke, for at motsetninger og splittelse skulle overvinnes.

Robespierres krav om at også menneskenes tanke- og trosliv måtte underlegges Statens styring, var uhyrlig for Joseph de Maistre. Han hevdet med styrke at det var Gud som hadde skapt jorden og alt levende, og at Han kontinuerlig var virksom både i nasjonens og i det enkelte menneskes liv. Gud var garanten for all orden i verden, som dermed var guddommelig. Å ville forstyrre og avskaffe denne orden - personifisert først og fremst i den eveldige konge og i paven - var i de Maistres øyne å tjene Satans sak, hvor menneskevennlig og demokratisk formålet enn ble hevdet å være. For de Maistre var Republikken en gudløs styreform, som med sine motstridende partier og sine politiske valg åpnet opp for vilkårlighet, rivalisering, ustabilitet og kaos. Hans syn var at en republikk i realiteten var *mindre* demokratisk enn et arvelig kongedømme, for folket som helhet kunne ikke i noe fall styre. Mens Kongen i kraft av sitt ideelt sett faderlige overblikk kunne samle befolkningen og skape harmoni og kontinuitet, innebar selve det republikanske prinsipp uunngåelig konkurranse og splid mellom ulike interessegrupper.

De Maistres ideologiske hovedfiender var tilhengerne av det han kalte «filosofismen» (de Maistre, 1980, s. 114), viljen til konsekvent å sette fornufeten, tvilen og undergravingen av allment aksepterte sannheter over troen og den etablerte orden. Blant opplysningsfilosofene angrep han særlig Rousseau og Condorcet - Rousseau særlig på grunn av hans idé om menneskenes naturgitte godhet og hans kritikk av ulikheten i samfunnet, Condorcet på grunn av hans scientistiske rasjonalisme. Han minner i denne sammenhengen om at Newton var *både* troende *og* en genial vitenskapsmann (1980, s. 115).

Den franske revolusjon var altså ifølge Joseph de Maistre ikke bare av verdenshistorisk betydning, men også grunnleggende ugudelig - med vilkårlig nedslaktning av millioner av uskyldige mennesker og bestialsk tøylesløshet under Terrorveldet i 1794. Samtidig mente de Maistre at Gud er Herre over alt som skjer, slik at alle hendelser på jorden utspiller seg i henhold til Hans vilje og plan. Hvordan skal dette forstås? Her kommer idéen om Guds forsyn inn. Så stor omsorg har nemlig Gud for menneskene, hevder de Maistre, at Han også tukter dem for at de skal forbedre seg og akseptere Ham som sin sanne Herre. I de Maistres øyne var Frankrike et utvalgt land og franskmennene et utvalgt folk. Men de hadde fart vill og sviattet sin misjon. Derfor hadde Gud overlatt dem i Satans vold for en periode - for å straffe dem på det frykteligste og for brutalt å rettlede dem.

I dette perspektivet var altså Revolusjonen Guds middel til å få Frankrike på rett kjøll igjen som Europas ledende katolske land. Både ideologisk og politisk hadde de Maistre like liten tro på Keiserdømmet som på Republikken, da Napoleon iallfall formelt lot seg *velge* av folket, nesten som en republikansk president. Riktignok ble han signet av pave Pius VII i Notre-Dame 2. desember 1804, men han motsatte seg at paven satte kronen på hans hode, og kronet egenrådlig både seg selv og sin gemalinne Joséphine. Fem år senere ble Napoleon ekskommunisert av den samme pave Pius.

For øvrig fikk de Maistre rett i at både Republikken (opprettet i 1792) og Keiserdømmet (innledet i 1804) var ustabile styreformers. Allerede i 1814 ble Ludvig XVIII, av huset Bourbon, innsatt som konge, for å bli etterfulgt av sin bror Karl X i 1824. Denne restaurasjonen av kongemakten var i samsvar med Joseph de Maistres ønske og håp. Noe måtte likevel skurre for den konservative monarkisten, for både Ludvig XVIII og Karl X var underlagt konstitusjonelle begrensninger tatt inn i den franske Grunnloven i 1814. De var derfor ikke eneveldige konger av Guds nåde som sine forgjengere før Revolusjonen. Og selv om de Maistre var overbevist om at kongedømmet var den eneste levedyktige styringsformen i Frankrike, ligger det ikke desto mindre logisk innebygd i hans analyse at landet var fortapt - tross tegnene i motsatt retning. I og med at han døde i 1821, slapp han imidlertid å oppleve kongedømmets endelige fall i 1848, den endelige innføringen av republikk i 1870 og opphevingen av Konkordatet, enheten mellom kirke og stat, i 1905.

Historien bekreftet altså ikke de Maistres tilsynelatende delvis optimistiske syn på Revolusjonen som Guds korrigerende avstraffelse av et ulydig folk. I *Considérations sur la France*, som nevnt utgitt i 1897, under Direktoriet, er han uansett ikke til å misforstå: Han insisterer konsekvent på at Revolusjonen må forstås som et fryktinngytende uttrykk for Guds forsøn. For øvrig var det ikke de revolusjonære lederne som ledet Revolusjonen, hevder han, men Revolusjonen som ledet dem - i kraft av en fatal, ukontrollerbar og ubønnhørlig indre logikk. Aldri før hadde Gud, ifølge de Maistre, vist seg på en så tydelig måte. I hans katolske perspektiv var guiljotineringen av Ludvig XVI 21. januar 1793 på samme tid en kriminell, diabolsk handling og en manifestasjon av Guds allmakt og forsøn.

## Antiindividualisme og antihumanisme

Joseph de Maistres tenkning står i resolutt motsetning til alle forsøk på å gjøre individet til sentrum i den menneskelige tilværelse. Og den bryter slik ikke bare med all individualisme, men også med humanismen, hvis vi legger til grunn definisjonen i *Store norske leksikon*, der Einar Duenger Bøhn skriver:

Humanisme er en generell holdning og tankeretning som setter mennesket i fokus som selvstendig aktør, ser på mennesket som selv ansvarlig for å skaffe seg kunnskap på best mulig måte ved hjelp av sin kritiske fornuft og praksis, og tilskriver enkeltmennesket en ukrenkelig egenverdi og verdighet. (<https://snl.no/humanisme>)

Dette er selvsagt ikke en fyllestgjørende definisjon av humanismen, som ikke minst har en universalistisk dimensjon. Samtidig er nettopp respekt for individet en del av verdigrunnlaget for den humanistiske universalisme.

Man skulle kanskje anta at Joseph de Maistre var tilhenger av en motrevolusjon som ikke skydde noen midler, og som eventuelt i siste instans tok form av en borgerkrig. Men hans tro og håp var at gjeninnsettelsen av kongen ville skje fredelig og som en følge av at Revolusjonen hadde degenerert og demonstrert at kaos, bestialitet, blodbad og vilkårlige massakrer, også innenfor de revolusjonæres egne rekker, er alle revolusjoners, og likeledes alle motrevolusjoners, lov. De Maistre var fortvilet på menneskehetens vegne – men som kristen hadde han samtidig håp.

Gjennom sine uhyrligheter bidro Den franske revolusjon både til å avkle og avvikle seg selv - og dermed til å berede grunnen for fortsatt kongedømme i Frankrike. Slik var de Maistres tanke. Ved hjelp av Napoleon og hans begreidelige skjebne, med forvisningen til Sankt Helena etter det definitive nederlaget i slaget ved Waterloo i 1815 fikk de Maistre - i og med Restaurasjonen - rett i dette. Napoleon og de Maistre døde for øvrig begge i 1821. Men de Maistre fikk bare midlertidig rett. På sikt tok han grundig feil: Det er lite som tyder på at den nåværende greven av Paris, Jean d'Orléans (f. 1965), etterkommer i rett linje av Frankrikes siste konge, Ludvig Filip av Orléans (med regjeringsstid fra 1830 til 1848), noen gang vil bestige tronen – selv om han sitter klar.



## Den antimoderne Houellebecq

I sin bok *Les Antimodernes* skiller Antoine Compagnon mellom reaksjonære og antimoderne. De reaksjonære er prinsipielt imot alt nytt og er lite interessert i å forstå de historiske endringene som til enhver tid skjer. De antimoderne på sin side avviser det nye nettopp fordi de skjønner, eller mener å skjønne, hva det innebærer. Det er i så måte Compagnon kan definere de Maistre som antimoderne og jeg selv plassere Houellebecq i samme kategori. Men samtidig er det, som tidligere nevnt, store forskjeller mellom de to. De Maistre var en fundamentalistisk katolikk som trodde fullt og fast på Bibelens ord og pavekirkenes utlegninger. Denne posisjonen er Houellebecq fremmed. Han bekrefter tydeligere enn de Maistre Compagnons påstand om at den antimoderne holdningen er en integrert dimensjon ved selve moderniteten (Compagnon, 2005, s. 7–9; 16–19). Således veksler Houellebecq, akkurat som i sin tid Baudelaire, mellom å ta avstand fra og gi sin tilslutning til moderniteten, ved å vektlegge ulike aspekter ved den.

Derfor kan han ofte beskrive dagens Frankrike med mye humor - og med stor grad av forståelse og innlevelse. Ingen kan for eksempel betvile at han i realiteten gleder seg over opphevelsen av seksuelle tabuer som har stått sterkt i tradisjonen, samtidig som han fremholder de negative konsekvensene av den samme opphevelsen. Visse sider ved forbrukersamfunnet synes heller ikke å være ham imot. Compagnon skriver at adjektivet «antimoderne» ikke bare indikerer «en reaksjon, en motstand [...] mot den moderne verden», men også «tvil, ambivalens og nostalgi snarere enn ganske enkelt en avvisning» (Compagnon, 2005, s. 9). Dette gjelder i høyeste grad Houellebecq.

Grunnleggende er han pessimistisk, som alle antimoderne ifølge Compagnon, selv om de Maistre for sin del overvant den pessimistiske fristelse. Så lenge det var historisk mulig, noe det ikke lenger er, var de antimodernes pessimisme forankret i arvesyndsdogmet, slik vi ser det for eksempel hos Baudelaire. Han og de andre antimoderne på 17- og 1800-tallet var avvisende til opplysningsfilosofene og deres videreførere, som trodde på fremtiden og kontinuerlig fremskritt (Compagnon, 2005, s. 17). Selv om Houellebecq funderer sin pessimisme i Schopenhauers filosofi snarere enn i Bibelen og katolsk teologi (Houellebecq, 2017), betyr det, som jeg har understreket, på ingen måte at kristendommen er ham fremmed. Det var den for øvrig heller ikke for Schopenhauer.

Det både Joseph de Maistre og Houellebecq beklager mest i moderniteten,



er, som allerede fremhevet, den dyrkingen av enkeltindividet som henger sammen med den mer og mer omfattende sekulariseringsprosessen. Houellebecqs syn er at individkultusen i vår postmoderne epoke truer selve idéen om et samfunnsmessig fellesskap. I *Les Particules élémentaires* lar han sin forteller si at en stadig økende «oppløsning og forvitring i hovedsak [er] det som kjennetegner menneskehetens historie fra det 15. til det 20. århundre» (Houellebecq, 1998d, s. 325). I det 21. århundre makter verken kristendommen eller noen annen religion eller kollektiv ideologi å motarbeide denne utviklingen. Ikke desto mindre er Houellebecqs motstand ubøyeelig - tross all hans pessimisme.

I romanen *Sérotonine* anlegger han et uttalt kristent perspektiv på kjærligheten, idet han beskriver den som en gave gitt oss av Gud, og som et eksemplarisk bevis på Guds nærvær på jorden. Han lar sin hovedperson Florent Claude fortørnes over at så mange i den moderne verden er blinde både for Guds permanente tilstedeværelse og for kjærlighetens store betydning. Dypt ulykkelig, på selvmordets rand, vil han derfor vekke oss, slik det fremgår av slutten på romanen:

Gud passer på oss, i virkeligheten, han tenker på oss hvert øyeblikk som går, og han gir oss retningslinjer som iblant er helt presise. Disse blaff av kjærlighet som blusser opp i vårt bryst så vi mister pusten av det, disse visjonene, disse ekstasene, uforståelige i betraktning av vår biologiske natur, vår status som enkle primater, de er tegn som er ekstremt tydelige.

Og jeg forstår i dag hva Kristus mente, hans gjentatte oppgitthet over menneskenes forherdede hjerter: De har sett alle tegnene, og de akter ikke på dem. Må jeg virkelig i tillegg gi mitt liv for disse stakkars menneskene? Er jeg virkelig nødt til å være så til de grader klar og tydelig?

Ja, det kan se sånn ut. (Houellebecq, 2019, s. 256)

Det kristne perspektivet som her kommer til uttrykk, og som Margery Vibe og Kaj Skagen har analysert i en interessant artikkel (Skagen & Skagen, 2022, s. 135–163)<sup>2</sup>, er likevel nokså ulikt det vi møter i Joseph de Maistres

---

<sup>2</sup> I den boken der denne artikkelen er publisert (Julliot og Novak-Lechevalier, 2022), vil jeg også trekke frem to andre bidrag: Christos Grosdanis, « Houellebecq et la critique de l'individualisme » (s. 73–93) og Yann Raison du Cleuziou, « Une impossible conversion ? Michel Houellebecq, la sacramentalité des femmes et l'obsolescence du catholicisme » (s. 165–191).

*Considérations sur la France*. Tross all hans kritikk av individualismen, er Houellebecqs kristendomsforståelse mye mer individorientert enn de Maistres, som forankrer sin historiske analyse i katolisismens begreper om *arvesynd* og *forsyn*, slik vi har sett. Houellebecq argumenterer heller ikke, som de Maistre, for nødvendigheten av et tett bånd mellom Kirke og Stat, og mer spesielt mellom Pave og Konge. Han har ikke desto mindre fremstilt Republikken med sine periodevise og av og til parodiske politiske valg i et satirisk lys. I *Soumission* lar han for eksempel det republikanske Frankrike få sin første muslimske president av rent realpolitiske grunner - fordi (den fiktive) lederen av partiet Muslimsk brorskap, Mohammed Ben Abbas, i andre valgomgang blir foretrukket fremfor Marine Le Pen, (den virkelige) lederen av det ytterliggående partiet Nasjonal front, i dag Nasjonal samling (Rassemblement national). Det spørsmålet velgerne og de andre politiske partiene står overfor, er altså pest eller kolera. I Houellebecqs fremstilling velger de i praksis islamisering av hele samfunnet fremfor å få en kvinnelig høyreekstrem president (Houellebecq, 2015, s. 132–139).

Det er imidlertid viktig å understreke at Houellebecqs genre er romanen og hans språk i stor grad ikke bare satirens, men også ironiens og humorens - helt forskjellig fra de Maistres myndige og krystallklare essayistiske prosa. Ironi finner vi blant annet i Houellebecqs fremstilling av islamiseringen av Sorbonne, som i 540 år - fra grunnleggelsen i 1253 til 1793, år II i revolusjonsskalenderen - var en hovedinstitusjon for studiet av katolsk teologi. I Houellebecqs tenkte scenario blir Sorbonne - etter å ha vært et tilnærmet sekulært universitet i omtrent 230 år - på nytt et religiøst lærested, men denne gangen er religionen islam. Et annet eksempel på Houellebecqs ironi er det når en av Frankrikes store eksperter på *La Chanson de Roland*, gir etter for presset om å omvende seg til islam for å beholde sitt professorat på Sorbonne. *Rolandskvadet*, som er et viktig verk i Frankrikes litterære kanon, handler jo blant annet om de kristne frankernes kamp for å stanse de muslimske sarrasinernes invasjon (med vekt på en episode av krigen som skal ha funnet sted i Pyrenéene i år 778).

## Konklusjon

Det er til syvende og sist en avgrunn mellom Houellebecq og Joseph de Maistre, som aldri tvilte på at det arvelige monarkiet er den best tenkelige av alle styreformer, og på at katolisismen gir det sanne svaret på tilværelsens store

spørsmål. Houellebecq er nok, i likhet med sin hovedperson Paul i *Anéantir*, fascinert av den konsekvente og rakryggede antimoderne tenkeren. Men han er altfor moderne og altfor litterær til å gjøre de Maistre til sin mestertenker. Det var fremdeles historisk mulig for Baudelaire. Det er historisk umulig for Houellebecq, som ikke kan forstås uavhengig av den samtidsvirkeligheten han kritiserer for en individualisme også han selv på godt og vondt er preget av.

### Litteraturliste

- Baudelaire, C. (1962a.) De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques [1855]. I H. Lemaitre (Red.), *Curiosités esthétiques, L'Art romantique et autres Œuvres critiques*. Garnier.
- Baudelaire, C. (1962b). Le Peintre de la vie moderne [1863]. I H. Lemaitre (Red.), *Curiosités esthétiques, L'Art romantique et autres Œuvres critiques*. Garnier.
- Baudelaire, C. (1973). *Correspondance*, I (januar 1832-februar 1860). C. Pichois & J. Ziegler (Red.). Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- Baudelaire, C. (1975). *Journaux intimes*. I C. Pichois (Red.), *Œuvres complètes*, I. Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- Brandes, G. (1900). *Samlede Skrifter*, V. Gyldendal.
- Compagnon, A. (2005). *Les Antimodernes, de Joseph de Maistre à Roland Barthes*. Gallimard.
- Durieux, L. (2022). *L'Héritage théologique de Joseph de Maistre dans les œuvres fictionnelles de Jules Barbey d'Aurevilly, Léon Bloy et Georges Bernanos*. Classiques Garnier.
- Froidefont, M. (2010). *Théologie de Joseph de Maistre*. Classiques Garnier.
- Gyldendals Konversationsleksikon* (1933) (hovedredaktør Edgar B. Schieldrup). Art. om Maistre, Joseph de.
- Houellebecq, M. (1998a). Entretien avec Jean-Yves Jouannais et Christophe Duchatelet. [*Art Press*, nr. 199, februar 1995]. Opptrykt i *Interventions*. Flammarion.
- Houellebecq, M. (1998b). Entretien avec Valère Staraselski. [*L'Humanité*, 5. juli 1996]. Opptrykt i *Interventions*. Flammarion.
- Houellebecq, M. (1998c). Approches du désarroi. [*Dix, Les Inrockuptibles*, 1997]. Opptrykt i *Interventions*. Flammarion.
- Houellebecq, M. (1998d). *De grunnleggende bestanddeler (Les Particules élémentaires)* (1998) oversatt av Per E. Fosser). Cappelen.

- Houellebecq, M. (2011). *Kartet og terrenget (La Carte et le territoire (2010))* oversatt av Thomas Lundbo. Cappelen Damm.
- Houellebecq, M. (2015). *Underkastelse (Soumission (2015))* oversatt av Tom Lotherington). Cappelen Damm.
- Houellebecq, M. (2017). *En présence de Schopenhauer*. Éd. de L'Herne.
- Houellebecq, M. (2019). *Serotonin (Sérotinine (2019))* oversatt av Tom Lotherington). Cappelen Damm.
- Houellebecq, M. (2022). *Tilintetgjøre (Anéantir (2022))* oversatt av Tom Lotherington). Cappelen Damm.
- Isaksen, T. R. & Syse, H. (2011). *Konservatisme* (utdraget fra de Maistres *Considérations sur la France (1797)* er oversatt av Erik Thorstensen). Universitetsforlaget.
- Julliot, C. & Novak-Lechevalier, A. (Red.). (2022). *Misère de l'homme sans Dieu. Michel Houellebecq et la question de la foi*. Flammarion, coll. Champs essais.
- Lanson, G. (1898) [1895]. *Histoire de la littérature française*. Hachette.
- Maistre, J. de. (1980) [1897]. *Considérations sur la France*, utgave ved Jean-Louis Darcel. Slatkine.
- Maistre, J. de. (1884) [1798]. *Réflexions sur le protestantisme dans ses rapports avec la souveraineté*. I *Œuvres complètes*, t. 8. Librairie générale catholique et classique Vitte et Perrussel.
- Skagen, K. (2022, 4. mars). Det vonde i historia (melding av Michel Houellebecqs *Tilintetgjøre*). *Dag og Tid*.
- Skagen, M. V. & Skagen, K. (2022). 'L'Amant malheureux' de la religion : une lecture de *Sérotinine*. I C. Julliot & A. Novak-Lechevalier (Red.), *Misère de l'homme sans Dieu. Michel Houellebecq et la question de la foi*. Flammarion, coll. Champs essais.



# Minner, erindring og historie: om tid, palimpsest og usynlig blekk i Patrick Modianos *Encre sympathique*

Geir Uvsløkk, Universitetet i Oslo

I *Livret de famille* (Familiehefte), en samling mer eller mindre selvbiografiske tekster utgitt i 1977, skrev Patrick Modiano at han som 20-åring kunne *huske* hendelser som hadde inntruffet før hans egen fødsel: «[J]eg hadde minner fra tiden før min fødsel. Jeg var for eksempel sikker på at jeg hadde levd i okkupasjonstidens Paris ettersom jeg husket enkelte personer fra denne tiden, samt ørsmå og foruroligende detaljer som man ikke finner i noen historiebok» (1977, s. 96).<sup>1</sup> Denne formen for det som Marianne Hirsch 15 år senere skulle kalle «post-memory» (1992–93, s. 3), eller «etterminne» (Langås, 2023, s. 20), var allestedsnærværende i Modianos tre første romaner – *La Place de l'Etoile* (Stjerneplassen, 1968), *La Ronde de nuit* (Nattevakten, 1969) og *Les Boulevards de ceinture* (De ytre boulevarder, 1972) – der han, som en av de aller første franske forfatterne, inngående skildret en rekke sider ved kollaborasjonen i Frankrike under andre verdenskrig.<sup>2</sup> Litteraturforskeren Bruno Blanckeman fremhever eksplisitt disse tre romanenes spesielle plass i forfatterskapet ved å omtale dem som «Okkupasjonstrilogien» (2009, s. 52).<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Hvis ikke annet er oppgitt, er oversettelser fra fransk og engelsk mine egne.

<sup>2</sup> Se for eksempel Morris (1985, s. 177–224) og Rouso (1987, s. 152) for Modianos rolle som forløper for en gryende litterær og kulturell interesse i Frankrike for okkupasjonstiden generelt og kollaborasjonen spesielt.

<sup>3</sup> For inngående studier av okkupasjonstiden i Modianos romaner, se for eksempel Morris (1996, s. 13–62) og Roux (1999), som viser at forfatteren i stor grad baserer seg på historiske personer og hendelser i sine romaner. Modiano selv har imidlertid ved flere anledninger uttalt at hans besettelse for okkupasjonstiden først og fremst er knyttet til hans familiehistorie: Hans foreldre møttes i Paris i 1942, hans far unnlot å registrere seg som jøde, levde følgelig i skjul mesteparten av krigen, og liv-

Fra og med *Villa triste* (1975) ble hovedhandlingen i de fleste av Modianos romaner lagt til fortellerens (og forfatterens) ungdomstid på 1960-tallet. Henvisninger og allusjoner til andre verdenskrig forsvant likevel ikke fra verket, men fikk en annen plass og dermed også en annen funksjon, som et dunkelt bakteppe til fortellingene om hendelsene fra 1960-tallet. Omtrent et dusin av romanene skrevet etter *Villa triste* har mer eller mindre samme hovedhandling: En mann, som ofte er fortelleren og ofte heter Jean (Modianos andre fornavn<sup>4</sup>), tenker tilbake på en kort periode av sitt liv som ung, ennå ikke myndig mann på 1960-tallet, da han møtte en kvinne som hadde en ganske tvilsom omgangskrets, ofte bestående av lyssky individer med en obskur forbindelse til noe som skjedde i Frankrike under andre verdenskrig. Som oftest forsvinner denne kvinnen etter kort tid, og fortelleren forsøker å finne ut av, og iblant også huske, hva som skjedde med henne. Fortellingen veksler dermed mellom fortellertiden, 1960-tallet, andre verdenskrig, og ofte også andre tidsperioder, i en kompleks sammensetning av det Gérard Genette kalte «narrativ anakroni», altså «forskjellige former for uoverensstemmelser mellom historiens orden og fortellingens orden» (1972, s. 79). Slik representerer disse romanene en selsom blanding av fortellerens egne minner fra da han var ung og minner fra en tid han ikke selv har opplevd. Og for hver av disse formene for minne finner vi en blanding av selvbiografiske eller historiske elementer på den ene siden, og fiksjon eller forestilling på den andre.

Både hvordan man husker og hvordan man fremstiller egne og andres minner er sentrale temaer i nyere forskning innenfor kulturelle minnestudier. Jeg har allerede nevnt Hirschs konsept «etterminne», som hun i utgangspunktet knyttet til det Helen Epstein hadde kalt «andre-generasjonsforfattere» (1979): barn av Holocaust-overlevende, født etter krigen. I etterkant har imidlertid Hirsch utvidet dette begrepet til å gjelde senere generasjoner generelt: «Etterminne beskriver hvordan generasjonen etter de som opplevde kulturelle eller kollektive traumer, forholder seg til [den foregående generasjonens] erfaringer» (2008, s. 106). Ifølge Hirsch har fortellingene, bildene og væremåten til de

---

nærte seg gjennom lyssky forretninger, muligens med tyskerne. I et intervju fra 1979 insisterer Modiano på at hans skildringer av denne perioden ikke er «representasjoner», men «innbilt minner»: «Det er ikke den historiske okkupasjonstiden jeg har skildret i mine tre første romaner, det er min familiehistories blafrende lys.» (Ézine, 1981, s. 21 & 22) Se for eksempel VanderWolk (1997, s. 103–127) for interessante refleksjoner rundt denne blandingen av historie og fiksjon.

<sup>4</sup> For studier av selvbiografiske eller «selvfiktive» fremstillinger i Modianos verk, se Laurent (1997) og Cooke (2005).

eldre generasjonene noen ganger gjort så dypt inntrykk, og erfaringene deres blitt formidlet med så mye sinnsbevegelse, at det for de yngre generasjonene vil «virke som om» det dreier seg om deres egne minner (2008, s. 107), selv om det egentlig er snakk om «en billedrik [...] skapelsesprosess» (1997, s. 22). Også når det gjelder egne erfaringer, er det et uklart skille mellom hva man faktisk husker og hva man forestiller seg. Astrid Erll har insistert på denne dobbeltheten ved å karakterisere litterære verk om fortiden som både «minneproduserende og minne-reflekterende» (2011, s. 151), mens Jens Brockmeier forkaster ideen om at man bare kan hente frem minner fra et slags arkiv, og beskriver både erindring og glemsel som «pågående, åpne og kreative prosesser som har like mye å gjøre med nåtiden og fremtiden, som med fortiden» (2015, s. viii).

I lys av disse innsiktene skal jeg i denne teksten undersøke flere aspekter ved Modianos blanding av forskjellige typer minner og fremstillingsformer i en av hans nyeste romaner, *Encre sympathique* fra 2019.<sup>5</sup> Jeg begynner med å ta for meg erindringsprosessen i to deler: først ved å reflektere rundt hvordan tiden som går, på flere måter påvirker forståelsen av minnene; dernest ved å studere hvordan fortelleren blant annet bruker usynlig blekk som en metafor på hvordan han får minnene til å tre frem. Til slutt ser jeg nærmere på hvordan minnene *fremstilles* i Modianos roman, med eksempler på det den britiske litteraturforskeren Max Silverman har kalt «palimpsestic memory» (2013), som jeg her oversetter med «palimpsest-minner».

Jeg bruker begrepene «minner» og «erindring» i to forskjellige betydninger: «minner» i betydningen «*det* man husker»; «erindring» i betydningen «*hvordan* man husker». Vi har også på norsk verbformen «å minnes», men jeg foretrekker her å bruke erindring fordi det å erindre noe fremstår som en mer aktiv prosess enn det å minnes noe, og erindringsprosessen i Modianos roman er en på mange måter fremkalt eller fremprovosert prosess. Særlig fordi den både eksplisitt og implisitt er uløselig knyttet til historien.

---

<sup>5</sup> Jeg kommer i all hovedsak til å sitere fra Tom Lotheringtons oversettelse, *Usynlig blekk*, men oppgir også sidetall fra originalen. Jeg refererer til oversettelsen med forkortelsen UB, og til originalen med forkortelsen ES.

## Minnenes tid

Handlingen i *Encre sympathique* ligner på den typiske Modiano-fortellingen beskrevet ovenfor: En forteller ved navn Jean Eyben tenker tilbake på en kort periode av sitt liv som ung mann på 1960-tallet, da han arbeidet for et slags detektivbyrå og fikk i oppdrag å finne en kvinne ved navn Noëlle Lefebvre, som en viss Georges Brainos hadde meldt savnet. Fortelleren røper at han var «sterkt involvert» i denne saken og antyder at han muligens allerede hadde møtt denne kvinnen (UB, s. 40–41, 66; ES, s. 46, 71). Han sier videre at ved å lete etter henne forsøker han også på et vis å «forstå [s]eg selv bedre» (UB, s. 85; ES, s. 91), noe som signaliserer en forbindelse mellom de to. Han går ikke nærmere inn på denne forbindelsen, og man kan få inntrykk av at han ikke husker så mye fra dette mulige første møtet. Som mange av Modianos fortellere, er imidlertid også Eyben, som vi snart skal se, ikke alltid helt pålitelig, og leserne får etter hvert inntrykk av at han vet mer om denne kvinnen enn han forteller. Eyben klarte ikke å finne Noëlle Lefebvre på 1960-tallet, men fra han fikk oppdraget om å finne henne og frem til fortellertiden, samler han på forskjellige indisier som kan si noe om hva som skjedde med henne og hvem hun kan ha vært for ham. I siste del av romanen entrer en slags *deus ex machina* scenen – antakelig Noëlle Lefebvre selv – og nøster opp noen av de løse trådene fra Eybens undersøkelser, selv om mye av historien forblir i skyggen.

Det er som nevnt et typisk trekk ved Modianos romaner at det veksles mellom forskjellige tidsepoker, ofte med relativt vage indikasjoner og allusjoner. I *Encre sympathique* er den første tidsangivelsen vi får, knyttet til fortellertiden: «I dag, en mannsalder senere ...» (UB, s. 10; ES, s. 14). Denne informasjonen hjelper oss imidlertid verken med å forstå når historien fortelles eller med å tidfeste når historien begynte: Det deiktiske tidsadverbet «i dag» kan vise til en hvilken som helst dato før utgivelsen av romanen, og nøyaktig hvor lenge en «mannsalder» varer, er ikke godt å si.<sup>6</sup> Et stykke lenger ut i boka forteller Eyben om hvordan han en gang fant en skuespillerkatalog med et bilde av Gérard Mourade, en person han møtte da han først begynte etterforskningen sin, og da oppgis en serie med tidsangivelser som leserne kan koble sammen for å prøve å forstå hva som skjedde når. «Jeg vil anslå [...] at det hadde gått

<sup>6</sup> I originalversjonen står det «Aujourd'hui, un siècle plus tard...» (ES, s. 14) Direkte oversatt blir dette: «I dag, et århundre [som også har betydningen *en evighet*] senere.» Oversetteren har altså gjort Modiano vag på en annen måte enn han er det i originalen.



ti år» (UB, s. 43; ES, s. 48), sier fortelleren først, og så: «Katalogen hadde mørkebrunt omslag med årstallet for utgivelsen på: 1970» (UB, s. 44; ES, s. 49). Dermed kan man, ved å trekke ti år fra 1970, tro at historien begynte i 1960. Men det blir etter hvert klart at det ikke stemmer: Katalogen ble nemlig gitt ut flere år før fortelleren fant den, og en ekstra tidsangivelse gir oss tilsynelatende mer korrekt informasjon: «på dette bildet som var tatt fem år senere» (UB, s. 46; ES, s. 51). Bildet i katalogen er altså tatt fem år etter at fortelleren begynte å lete etter Noëlle Lefebvre, og ettersom katalogen er fra 1970, er det antakelig rundt 1965 at historien begynner og omtrent i 1975 at fortelleren finner denne katalogen. Fordi denne serien av tidsangivelser består av en blanding av ganske unøyaktig informasjon og relativt presis informasjon – på den ene siden, et anslag («jeg vil anslå»); på den andre siden, et spesifikt årstall («1970») og et nokså spesifikt tidsspenn («fem år») – henger det likevel igjen en tvil om når historien fant sted.

Slik er det ofte i Modianos romaner: Tidsangivelsene er gjennomgående vage og flytende, og det er vanskelig å vite hva som skjedde når. For tilsynelatende å bøte på dette kommer Eyben et stykke ut i boka med en konkret bemerkning om hvordan han mener at han, som forteller, burde forholde seg til tiden for å kunne huske hva som skjedde: «Heretter må jeg, i den grad det er mulig, holde meg til den kronologiske rekkefølgen, ellers går jeg meg bort i det området der glemsel og erindring vaser seg i hverandre» (UB, s. 59; ES, s. 65). Slik foregir han å ville gi en mest mulig kronologisk fremstilling av hele historien. Allerede på de neste tre-fire sidene slår dette prosjektet sprekker, med først nok en diffus tidsangivelse – «Jeg tror det var knapt to år etter at jeg hadde sluttet i byrået» (UB, s. 61; ES, s. 66) – og så nok et tilbakeblikk på tiden da han begynte etterforskningen: «To år tidligere, den gangen jeg forsøkte å finne ut noe mer [...]» (UB, s. 63; ES, s. 68). Igjen lar fortelleren tankene vandre fra det ene tidspunktet til det andre, uten å følge en kronologisk orden.

Eyben gir altså raskt opp forsøket på å fremstille undersøkelsene sine kronologisk, og sier det etter hvert rett ut: «Jeg har aldri brydd meg om kronologisk orden. For meg finnes det ingen kronologi. Nåtid og fortid blander seg i hverandre i en slags gjennomsiktighet, og hvert øyeblikk jeg opplevde i min ungdom, står for meg i en evig samtidighet, løsrevet fra alt» (UB, s. 99; ES, s. 105). Tanken om at fortid og nåtid glir i hverandre har vært implisitt til stede i Modianos romaner siden debuten i 1968 og har vært et eksplisitt gjen-

nomgangstema siden 1984.<sup>7</sup> Ideen om «en evig samtidighet» («un présent éternel») kan eksplisitt spores tilbake til *Vestiaire de l'enfance* (Barndommens garderobe, 1989, s. 42) og har en sentral plass i de nyere romanene *L'Horizon* (Horisonten, 2010, s. 11) og *L'Herbe des nuits* (Nettenes gress), der den veves sammen med følelsen av at fortiden fremstår som et «tidløst, drømt liv» (2012, s. 56).

Fortolkningene av en slik tidsforståelse kan variere fra roman til roman, men for *Encre sympathique*, leser jeg denne sammenblandingen av fortid og nåtid, denne evige samtidigheten, som *minnenes tid*. Den amerikanske litteraturforskeren Susan Rubin Suleiman bygger på Paul Ricœurs definisjon av historie som «det som en gang var» (2000, s. 367) for å definere minner som «det som er igjen av historien i nåtiden» (2006, s. 3). Den stadige vekslingen i Modianos verk mellom forskjellige perioder, og ideen om at ungdomstiden er «løsrevet fra alt», er slik jeg leser ham ikke et forsøk på å viske ut historiske holdepunkt, men en gjengivelse av hvordan minnene fremstår for fortelleren når han forteller historien.

## Usynlig blekk

Jean Eyben snakker ofte om hvordan han arbeider med erindringsprosessen. Blant annet gir han leserne følgende konkrete oppskrift på hvordan han går frem:

[M]innene kommer mens skriften blir til. De må ikke presses frem, [...] det gjelder å skrive fortløpende og mest mulig unngå overstrykninger. I den uavbrutte strømmen av ord og setninger vil detaljer du har glemt eller av en eller annen grunn har begravd i erindringens dyp, komme opp igjen til overflaten. (UB, s. 71; ES, s. 76)

Her kan man få inntrykk av at erindringsarbeidet er passivt, fordi det er min-

<sup>7</sup> Det er fortelleren i romanen *Quartier perdu* (Forsvunnet strøk) fra 1984 som første gang i Modianos forfatterskap eksplisitt gir uttrykk for denne ideen: «Og hva om fortid og nåtid blandet seg i hverandre? Hvorfor skulle det ikke i et livs tilsynelatende forskjellige vendepunkter finnes en hemmelig enhet [...]?» (1984, s. 86). Fra dette litt vage utgangspunktet presiserer ideen seg, og fortelleren i *Voyage de nocés* (Bryllupsreise) sier rett ut at «fortid og nåtid blander seg i mitt sinn som en dobbelteksposering» (1990, s. 26) og at det for ham ikke lenger «finnes noen grense [...] mellom fortid og nåtid» (1990, s. 124).

nene som skal komme til den som skriver. Det er imidlertid viktig å insistere på at minnene ikke bare strømmer på av seg selv. Selv om de ikke «presses frem», kan vi si at de *manes frem* av skrivearbeidet: Det er gjennom skrivningen at enkelte spesifikke detaljer gradvis kommer til syne, og disse detaljene kan ha en avgjørende betydning, fordi de påkaller andre detaljer, og bildet av fortiden blir slik gradvis mer og mer tydelig.

Blant alle de indisiene og tegnene fortelleren finner når han prøver å få klarhet i hva som skjedde med Noëlle Lefebvre, er det imidlertid også mange falske spor. «Kan man stole på vitner?» (UB, s. 69; ES, s. 75) spør Eyben. Noen sider senere forteller han oss at han «flere tiår» senere (UB, s. 86; ES, s. 92) fikk vite at et av vitnene han snakket med rundt 1965, Gérard Mourade (han som det var bilde av i skuespillerkatalogen), var «en uberegnelig type ... en skrønemaker» (UB, s. 91; ES, s. 97). Han gir deretter et entydig svar på spørsmålet han stilte seg selv noen sider tidligere: «Man må aldri feste lit til vitner» (UB, s. 93; ES, s. 99). Og så legger han til at man ikke engang kan stole på seg selv: «Og vet man egentlig bedre beskjed om seg selv, når jeg tar i betraktning mine egne løgner og utelatelser, samt all ufrivillig glemsel?» (UB, s. 93; ES, s. 99).<sup>8</sup> Som nevnt innledningsvis er Modianos fortellere ofte upålitelige, noe Eyben insisterer på her, gjennom denne overgangen fra et tredjepersonsperspektiv («seg selv») til et førstepersonsperspektiv («jeg», «mine»), som gjør det tydelig at han ikke snakker i generelle termer, men om seg selv. At fortelleren selv kan villede leserne, med «løgner og utelatelser» – og informerer dem om det – forsterker inntrykket av vaghet og usikkerhet som kjennetegner Modianos tekster.

Blant disse forskjellige falske og ekte sporene finnes det likevel, ifølge Eyben, enkelte avgjørende detaljer som kan få minnene på gli. Han foreslår to metaforer på hvordan disse detaljene kan mane frem et mer helhetlig inntrykk av hendelser fra fortiden. Den første metaforen er analog bildefremkalling i et mørkerom (UB, s. 57; ES, s. 63), der spesifikke kjemikalier gjør at fotografiene

<sup>8</sup> Jeg har endret oversettelsen noe, da Modiano endrer perspektiv, og går fra «soi-même» til «je» og «moi», mens oversetteren beholder tredjepersonsperspektivet, med «seg selv [...] man [...] sine». Uttrykket «oubli involontaires» (ufrivillig glemsel) er en allusjon til en av de franske forfatterne som har hatt mest innflytelse på Modianos refleksjoner om tid, historie, minner og drømmer: Marcel Proust og hans berømte «ufrivillige erindring» (2017, s. 7). Arven etter Proust er åpenbar også i refleksjonene om forholdet mellom fortid og nåtid, i måten Modiano alluderer til historiske personer og hendelser på, og i måtene han søker å mane frem minner på (se Mañes (2012) og Morris (2015) for mer om Prousts innflytelse på Modiano).

man har tatt, kan fremkalles og gradvis blir mer og mer tydelige. Som i mørkerommet, må man, når man forsøker å mane frem minner fra fortiden, altså finne det riktige «stoffet», det som gjør at minnene *gradvis* kommer til syne. Fortelleren ser denne formen for minnefremkalling som en motsats til vår moderne tids internett, og er lettet over at han ikke finner noen informasjon om personene han husker fra denne tiden på nettet, for da måtte han ha nøyd seg med «å kopiere de setningene som dukket opp på skjermen, uten noen som helst innsats fra fantasien» (UB, s. 57; ES, s. 63). Minnefremkallingen er hos Modiano også en skapelsesprosess – hans romaner er også «minne-produserende», for å bruke Astrid Erlls uttrykk (2011, s. 151) – og minnene ikke bare noe som hentes frem fra et fortidsarkiv, men noe som lever videre og som kan åpenbare seg for oss takket være noe som skjer i nåtiden.

Den andre metaforen er den som signaliseres i romanens tittel: usynlig blekk, eller sympatetisk blekk, som er den mer tekniske termen på norsk. «Etter hvert som jeg forsøker å komme videre i etterforskningen min», sier fortelleren, «kjenner jeg en svært merkelig følelse. Det er som om alt på forhånd var skrevet med sympatetisk blekk» (UB, s. 85; ES, s. 91). Her gjelder det også å finne det avgjørende stoffet – «une substance déterminée» (ES, s. 91) i originalen; «visse substanser» (UB, s. 85) i oversettelsen – for å gjøre skriften tydelig igjen: Man må finne *det* minnet, *den* detaljen som kan få fortiden til å tre frem for oss. Grunnen til at fortelleren tenkte på denne metaforen, var at han hadde inntrykk av at en tekst han ikke tidligere hadde sett, plutselig dukket opp i Noëlle Lefebvres gamle almanakk (som han hadde funnet i leiligheten hennes da han begynte å lete etter henne). Denne ideen understreker også det gradvise i måtene minnene kommer til oss på: ikke alt på en gang, men litt etter litt.

I tillegg er det her, gjennom det sympatetiske, en forbindelse til magiske, okkulte og esoteriske tenkemåter: Såkalt sympatetisk magi skal gjøre at man gjennom objekter kan være i korrespondanse med levende vesener. Dette er også et gjennomgangstema i Modianos forfatterskap: Hovedpersonene i flere romaner støter på gurer som forkynner forskjellige esoteriske livssyn (se for eksempel Modiano, 2007, 2010, 2017), og ideen om at bygninger og steder bærer merke av menneskene som har oppholdt seg der, er sentral i nesten alt han har skrevet (se for eksempel Zehrfuss (2012), som blant annet beskriver Modiano som et «medium» (s. 46)).

Felles for både analog bildefremkalling og usynlig blekk er at det er skjøre, usikre og flyktige størrelser, nettopp slik minnet også er det i Modianos tekster. Og mens noen detaljer kan vekke minnene til live igjen, nærmest som ved et

trylleslag, er det andre som risikerer å blokkere tilgangen til dem. For Modiano er den gradvise tilsynekomsten av fortidens negativer svært viktig. Hvis man presser på for mye, prøver for hardt å huske alt, vil man oppnå motsatt effekt: «Det var fare for at den altfor voldsomme tilstrømmingen av minner ville dekke over andre, mer hemmelighetsfulle, og slette sporene etter dem fullstendig,» sier Eyben (UB, s. 79; ES, s. 84). For Noëlle Lefebvre er det det tilfeldige gjen-synet av et ansikt i profil (UB, s. 132; ES, s. 137) som virkelig får henne til å huske ungdomstiden og de tre månedene hun oppholdt seg i Paris på midten av 60-tallet, mens navnet Georges Brainos – han som meldte henne savnet – gjør et så voldsomt inntrykk at det blander henne og hun ikke klarer å huske stort om ham (UB, s. 123; ES, s. 128).

### Palimpsest-minner

Frem til nå har vi sett hvordan Jean Eyben sier at han erindrer fortiden. Og han snakker en god del om det. Han – og andre fortellere i Modianos verk – er imidlertid langt mindre snakkesalig(e) om hvordan minner fra fortiden *frem-stilles* i romanen(e). En av måtene det gjøres på, ligner på det Max Silverman (2013) kaller «palimpsest-minner». Nevnte Georges Brainos er, som vi snart skal se, et interessant eksempel på dette.

For å forklare hva han mener med «palimpsest-minner», viser Silverman blant annet til den franske forfatteren Didier Daenincks' debutroman *Meurtre pour mémoire* (Drap for ettermælet, 1983), der Daenincks gjennom en romanfigur som minner mye om den virkelige politisjefen og politikeren Maurice Papon, kobler Algeriekrigen sammen med folkemordet på jødene under andre verdenskrig. Denne romanfiguren er nemlig ansvarlig både for massakren på fredelig protesterende algeriere i Paris' gater 17. oktober 1961 og for utlevering av jøder til nazistene i Sør-Frankrike under andre verdenskrig. For å definere «palimpsest-minner» sier Silverman at det dreier seg om tilfeller der «forholdet mellom nåtid og fortid [...] tar form av en dobbelteksponeering og en sam-virkning av forskjellige temporale spor som danner en slags kompositt struktur, som en palimpsest, slik at ett lag av spor kan skimtes gjennom, og forandres av, et annet [spor]» (Silverman, 2013, s. 3).

For en Modiano-forsker er det interessant at Silverman i sin definisjon bruker det fototekniske uttrykket «dobbelteksponeering» («superimposition»), ettersom det er et begrep som i sin franske variant, «surimpression», går igjen

i flere av Modianos romaner for å gjengi forholdet mellom forskjellige tidsperioder (se for eksempel 1989, s. 150; 1990, s. 26; 1993, s. 17; 2012, s. 87). Hos Modiano er det eldste temporale sporet som oftest andre verdenskrig, en konflikt og en periode som var eksplisitt til stede i hans første romaner, og som kommer til syne på forskjellig vis i romanene fra 1975 og frem til i dag, selv om det er en tid Modiano ikke selv har opplevd.

Én måte Modiano skaper denne dobbelteksposeringen på, er ved allusjoner til personer eller hendelser fra denne perioden. Ett eksempel i *Encre sympathique* er beskrivelsen av et bilde fra en rettssak, der det er snakk om en forbryter, som ikke nevnes ved navn, men som ble dømt fordi funnet av ofrenes koffert i hans hjem ble ansett som bevis for at han hadde tatt livet av dem (UB, 45–46; ES, 51). Dette er en allusjon til et kjent fotografi fra rettssaken mot Marcel Petiot, en masse-morder som under andre verdenskrig fikk en rekke motstandskjempere og jøder til å tro at han kunne hjelpe dem ut av Frankrike, men som myrdet dem så snart de kom hjem til ham.<sup>9</sup> I Modianos fortelling kommer tanken om dette bildet av Petiot til Eyben rett etter at han har oppdaget bildet av Mourade i skuespillerkatalogen, og sammenstillingen av de to bildene, av Mourade og av Petiot, gir en tydelig indikasjon på at Mourade både er upålitelig og farlig – Eyben får senere vite at han muligens hadde drept et menneske (UB, s. 91; ES, s. 97).

En annen måte Modiano lar andre verdenskrig skimtes gjennom historier fra 1960-tallet på, er ved å navngi romanpersoner etter mer eller mindre kjente aktører fra denne perioden, ofte kollaboratører eller forbrytere, men også motstandsmenn og iblant ofre for forbrytere som Petiot, eller deres medsammen-svorne. I *Encre sympathique* oppgis for eksempel navnene på fire personer som Georges Brainos hadde arbeidet med (UB, s. 54; ES, s. 59). Fortelleren sier at han kjenner til to av navnene, som er blitt nevnt ved andre anledninger tidligere i romanen, og det er ganske sikkert at Modiano kjenner til de to resterende: En av dem, Anselme Escautier, var i virkelighetens verden en (relativt ukjent) kollaboratør som blant annet samarbeidet med Mandel Szkolnikoff, en av de viktigste svartebørshaiene i Frankrike under andre verdenskrig (Abramovici, 2014, s. 59, 209), mens den andre, Othon de Bogaerde, var en diplomat, opprinnelig fra Belgia, men som representerte Liberia i Frankrike, og som angivelig skal ha reddet flere jøder i Paris ved å gi dem liberiske pass (Paldiel, 2007, s. 202–203).

---

<sup>9</sup> Se Quétel (2014) om Petiot.

Modiano har selv skrevet at han ofte velger enkelte navn bare fordi han liker resonansen deres, hvordan de lyder (2013, s. 10), men i et intervju sier han også at disse navnene er «virkelighetstransplantasjoner» som han «blåser inn i et imaginært stoff» (Bourmeau, 2010). Dette er altså Georges Brainos et godt eksempel på. Denne romanfiguren, som tidlig i romanen omtales som «en nokså tvilsom type» (UB, s. 40; ES, s. 45), spiller en svært interessant rolle i Modianos roman. Han er et eksempel på det jeg et annet sted har kalt en «personnage périphérique» – en perifer romanfigur (Uvsløkk, 2015): Han er aldri faktisk til stede i romanen, men han nevnes med jevne mellomrom; man finner spor etter ham, for eksempel et brev han har sendt (UB, s. 37–38; ES, s. 42–43), og ofte når han omtales, skaper hans nærværende fravær en utrygg og dyster stemning.

Jeg kaller ham en perifer romanfigur fordi han finnes i periferien, i marginen, helt i den ytterste utkanten av romanen, som grenser mot virkeligheten. Som så mange av disse perifere romanfigurene i Modianos fiktive univers, er Georges Brainos en person som har eksistert i den virkelige verden. Og virkelighetens Georges Brainos var også «en tvilsom type»: Han tjente seg styrtrik på svartebørshandel under krigen, samarbeidet etter all sannsynlighet med nazistene, hovedsakelig økonomisk, ved å selge dem store mengder skrapjern. Det kan også hende at han var innblandet i angiveri, ettersom han var en person som motstandsbevegelsen forsøkte å få tak i ved slutten av krigen (Cosnard, 2020).

Man vet ikke hva som skjedde med Brainos etter andre verdenskrig. Han flyktet antakelig til Sør-Amerika, via Spania, mot slutten av krigen (Cosnard, 2020), men i Modianos roman kom han tilbake til Frankrike, der en ung kvinne på midten av 1960-tallet anså ham for å være så truende at hun flyktet fra Paris (og han meldte henne savnet). Mens andre kollaboratører og svartebørshaier fra krigens dager ble både beryktede og berømte, som nevnte Mandel Szkolnikoff, og ikke minst Joseph Joanovici, som også ofte opptrer i skyggelandskapet i Modianos romaner, finnes det svært få spor etter virkelighetens Brainos. Noe av det Modiano gjør når han trekker denne lyssky typen frem fra skyggene, er dermed atter en gang å si noe om hvor utbredt kollaborasjon var i Frankrike under andre verdenskrig, og i tillegg sette søkelyset på hvor mange av kollaboratørene som faktisk kom seg unna. Noe annet han gjør, er knyttet til fortellerens allerede omtalte ønske om å forstå seg selv og sin egen historie gjennom undersøkelsene, for Brainos kan også leses som et bilde på

Modianos egen far, som i likhet med Brainos og mange andre franskmenn var innblandet i svartebørshandel under krigen (jf. Modiano, 2005, s. 7–30).<sup>10</sup>

Palimpsest-effekten her er altså den «virkelighetstransplantasjonen» som navnet Georges Brainos utgjør i denne historien, gjemt bak en fiktiv skikkelse som oppleves som en trussel i Jean Eybens fortelling fra 1960-tallet. Det er også av betydning at Brainos er koblet til en forsvinnings sak, et *topos* i Modianos litteratur som knyttes både til det at Modiano og mange av fortellerne hans i ungdomsårene flere ganger rømte hjemmefra og til deportasjonen av jøder under andre verdenskrig (se særlig Modiano, 1990 og 1997). Samtidig er det også her snakk om minner som forsvinner og dukker opp igjen, som usynlig blekk, som eldre temporale spor i en palimpsest.

## Konklusjon

Uansett hvordan man tolker det nærværende fraværet til Georges Brainos, er han del av et ekko fra andre verdenskrig som stadig kan høres i Modianos romaner. Slik forfatteren i nobeltalen sin omtalte byers topografi som et middel til å «erindre hele ditt liv, lag for lag, som om du kunne tyde skrivelagene i en palimpsest» (Modiano, 2014, s. 26), slik er det også med romanfigurene hans, som noen ganger bringer med seg en sval bris, andre ganger, som med Georges Brainos, et gufs fra fortiden.

Minnes tid, i et stadig spill mellom fortid og nåtid; skrift og hendelser som svinner hen og blir synlige igjen; lag på lag med historie, selvbiografi og fiksjon ... Sympatetisk blekk og palimpsest kan sees som to forskjellige metaforer for minnearbeidet, ettersom det første er noe usynlig som kan bli synlig, mens det andre er noe synlig som blir skjult, for så muligens å bli synlig igjen. De møtes imidlertid i det flyktige, i usikkerheten, i spillet mellom synlig og skjult, mellom erindring og glemsel. Ved å bruke begge disse metaforene skaper Patrick Modiano et komplekst, flytende og drømmeaktig romanunivers der det viktigste kanskje ikke er svarene man finner, men snarere undersøkelsene man gjennomfører og spørsmålene man stiller. Eller for å spørre med Jean Eyben, slik han formulerer det på fransk: «Faut-il vraiment trouver une réponse ?» (ES, s. 101) – må man virkelig finne et svar?

<sup>10</sup> For mer om farsfiguren i Modianos romaner, se Cima (1999).



## Litteraturliste

- Abramovici, P. (2014). *Szkolnikoff, le plus grand trafiquant de l'Occupation*. Nouveau Monde.
- Blanckeman, B. (2009). *Lire Patrick Modiano*. Armand Colin.
- Bourmeau, S. (2010). Patrick Modiano passe au futur antérieur [Video]. Mediapart. <http://www.mediapart.fr/journal/culture-idees/060310/patrick-modiano-passe-au-futur-anterieur>
- Brockmeier, J. (2015). *Beyond the Archive. Memory, Narrative, and the Autobiographical Process*. Oxford UP.
- Cima, D. (1999). *Les Images paternelles dans l'œuvre de Patrick Modiano*. Presses du Septentrion.
- Cooke, D. (2005). *Present Pasts: Patrick Modiano's (Auto)Biographical Fictions*. Rodopi.
- Cosnard, D. (2020, 29. mars). Sur les traces de Brainos, « un homme assez douteux ». *Le Réseau Modiano*. <http://lereseaumodiano.blogspot.com/2020/03/sur-les-traces-de-brainos-un-homme.html>
- Erl, A. (2011). *Memory in Culture* (S.B. Young, Overs.). Palgrave Macmillan. (Opprinnelig utgitt 2005).
- Ezine, J-L. (1981). *Les Écrivains sur la sellette*. Seuil.
- Genette, G. (1972). *Figures III*. Seuil.
- Hirsch, M. (1992–1993). Family Pictures: Maus, Mourning, and Post-Memory. *Discourse*, 15(2), 3–29.
- Hirsch, M. (1997). *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory*. Harvard UP.
- Hirsch, M. (2008). The Generation of Postmemory. *Poetics Today*, 29(1), 103–128.
- Langås, U. (2023). *Krigsminner i samtidslitteraturen*. Fagbokforlaget.
- Laurent, T. (1997). *L'Œuvre de Patrick Modiano : une autofiction*. Presses universitaires de Lyon.
- Mañes, M.S. (2012). Les sentiers de la mémoire ou comment découvrir la silhouette de Proust dans l'œuvre de Modiano. *Revue romane*, 47(2), 305–319.
- Modiano, P. (1977). *Livret de famille*. Gallimard.
- Modiano, P. (1984). *Quartier perdu*. Gallimard.
- Modiano, P. (1989). *Vestiaire de l'enfance*. Gallimard.
- Modiano, P. (1990). *Voyage de noces*. Gallimard.

- Modiano, P. (1993). *Chien de printemps*. Seuil.
- Modiano, P. (1997). *Dora Bruder*. Gallimard.
- Modiano, P. (2005). *Un pedigree*. Gallimard.
- Modiano, P. (2007). *Dans le café de la jeunesse perdue*. Gallimard.
- Modiano, P. (2010). *L'Horizon*. Gallimard.
- Modiano, P. (2012). *L'Herbe des nuits*. Gallimard.
- Modiano, P. (2017). *Souvenirs dormants*. Gallimard.
- Modiano, P. (2019). *Encre sympathique*. Gallimard.
- Modiano, P. (2021). *Usynlig blekk* (T. Lotherington, Overs.). Cappelen Damm. (Opprinnelig utgitt 2019).
- Morris, A. (1985). *The German Occupation in Recent French Fiction: An Analysis of the Literary 'mode retro'*. [Doktorgradsavhandling]. University of St Andrews.
- Morris, A. (1996). *Patrick Modiano*. Berg.
- Morris, A. (2015). Patrick Modiano: 'A Marcel Proust of Our Time'? *French studies bulletin*, 36(134), 1–3.
- Paldiel, M. (2007). *Diplomat Heroes of the Holocaust*. KTAV Publishing House.
- Proust, M. (2017). *Den gjenfunne tid* (A.-L. Amadou, Overs. Revidert av K. Gundersen). Gyldendal. (Opprinnelig utgitt 1927).
- Quétel, C. (2014). *L'Effrayant docteur Petiot*. Perrin.
- Ricœur, P. (2000). *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*. Seuil.
- Rouso, H. (1987). *Le syndrome de Vichy (1944–198...)*. Seuil.
- Roux, B. (1999). *Figures de l'Occupation dans l'œuvre de Patrick Modiano*. L'Harmattan.
- Silverman, M. (2013). *Palimpsestic Memory. The Holocaust and Colonialism in French and Francophone Fiction and Film*. Berghahn.
- Suleiman, S.R. (2006). *Crises of Memory and the Second World War*. Harvard UP.
- Uvsløkk, G. (2015). La menace à la lisière de la fiction : trois personnages périphériques dans l'œuvre de Patrick Modiano. I S. Van Wesemael & S. van der Poll (Red.), *The Return of the Narrative: the Call for the Novel / Le Retour à la narration : le désir du roman* (s. 187–198). Peter Lang.
- VanderWolk, W. (1997). *Rewriting the Past: Memory, History and Narration in the Novels of Patrick Modiano*. Rodopi.
- Zehrfuss, D. (2012). PM. I M. Heck & R. Guidée (Red.), *Patrick Modiano* (s. 46). Éditions de l'Herne.



## Kropp og historie i en gulvest-roman

Kjerstin Aukrust, Universitetet i Oslo

Vi husker dem godt. Høsten 2018 dukket de opp i hopetall på franske motorveier, rundkjøringer, bompengestasjoner, på Champs-Élysées, på TV-skjermene våre, i nettavisene, overalt. De hadde på seg neongule vester, for de ville synes. Hundretusenvis av kropper hadde nok en gang tatt til franske gater, slik franskmenn har gjort så mange ganger før opp gjennom historien. Det var sinte kropper, frustrerte kropper, slitne kropper. Noen av dem ble også skadede kropper, blødende kropper, lemlestedde kropper. Disse kroppene ville skrive seg inn i historien, og det gjorde de. Men de skrev seg ikke bare inn i historie-bøkene, sammen med andre, store folkelige opprør i fransk historie. De skrev seg også inn i litteraturen.

Denne artikkelen handler om en strømning i fransk samtidslitteratur jeg har valgt å kalle *les romans Gilets jaunes* – «gulvest-romaner». Jeg bruker begrepet som en benevnelse for en rekke skjønnlitterære utgivelser som alle ble utgitt i tidsrommet 2019–2021, og tar for seg opprøret til de gule vestene. Etter å ha presentert spennet i og noen kjennetegn ved disse utgivelsene, skal jeg se nærmere på én av romanene, *La Fièvre* (Feberen) av Aude Lancelin. Denne gulvest-romanen er spesielt interessant fordi den kobler opprøret til de gule vestene helt eksplisitt til tidligere opprør i fransk historie, og fordi den bruker beskrivelser av den syke, skadede og lemlestedde kroppen, både metaforisk og bokstavelig, som et sterkt og effektivt virkemiddel for å si noe om tilstanden til det franske demokratiet i dag.

### Hva var *le mouvement des Gilets jaunes* ?

Før jeg kommer til *romanene* om de gule vestene, skal jeg oppsummere i korte trekk hva dette opprøret faktisk dreide seg om. *Le mouvement des Gilets jaunes*

er navnet på en sosial bevegelse som oppsto i Frankrike i november 2018, og som i utgangspunktet var et opprør mot regjeringens planlagte økning av drivstoffavgifter. Etter en massemobilisering på sosiale medier og flere nettbaserte underskriftkampanjer mot nevnte avgiftsøkning, utviklet bevegelsen seg raskt til å være mye mer enn det: Det ble en protest som samlet flere hundre tusen i gatene og på rundkjøringer rundt om i landet lørdag etter lørdag i månedsvis (Algan et al., 2019). Den voldsomme mobiliseringen og lengden på opprøret, gjør at de gule vestene har blitt omtalt som den største sosiale bevegelsen i Frankrike siden mai 1968 (Nassiter, 2019). Den neongule vesten, som alle franske bilister er pålagt å ha i bilen, ble et tydelig symbol på deler av befolkningens krav om å bli sett og hørt, etter at de gjennom flere tiår hadde følt seg som dem Republikken glemte (Mediapart, 2019).

De viktigste kravene til de gule vestene var økt minstelønn og kjøpekraft, mer politisk innflytelse og president Macrons avgang, og de fikk sistnevnte til å skjelve i buksene og til å gå i dialog med det franske folket for å vise seg fra en mer lydhør og mindre arrogant side (Chamorel, 2019, s. 55). Bilder av demonstranter i gule vester på Champs-Élysées gikk verden rundt, og i starten var den folkelige støtten svært høy: Så mange som 73 % av den franske befolkningen støttet bevegelsen i november 2018 (Bulant, 2018). Bilder av en nedtagget Triumfbue og knuste butikkvinduer gjorde at de gule vestene etter hvert mistet en god del av den massive folkelige støtten. Såkalte *Black blocs*, gjengangere i franske demonstrasjoner som gjerne tyr til voldelige virkemidler, bidro også sterkt til å delvis diskreditere opprøret (Chamorel, 2019, s. 55). I tillegg førte mediernes massive og tidvis disproporsjonale dekning av enkelte demonstranthers voldsbruk til at mange etter hvert tok avstand fra bevegelsen (Baisnée et al., 2021).

Til tross for at det tok lang tid før fransk presse rettet søkelyset mot politivolden som fant sted under de gule vestenes demonstrasjoner (Baisnée et al., 2021, s. 37), ble stadig flere etter hvert klar over at styresmaktene, ledet an av daværende innenriksminister Christophe Castaner, ikke skydde noen midler for å slå ned opprøret. Etter angrepet mot Triumfbuen var ordren fra øverste hold å være nådeløs mot demonstrantene, og politiet tok i bruk mer kraftige våpen enn det som vanligvis benyttes i lignende demonstrasjoner (Chamorel, 2019, s. 55). De fikk blant annet beskjed om å bruke en sjokkgranat av typen GLI-F4 som inneholder TNT. Den er kvalifisert som krigsvåpen og benyttes ikke i noe annet europeisk land i en ren «ro og orden»-kontekst som dette. I tillegg benytter det franske politiet seg av en type forsvarsvåpen som heter LBD

– *lanceur de balles de défense*. Med disse kan man avfyre små gummikuler som kan gjøre stor skade dersom de treffer en kropp på kort avstand (Poupin, 2019, s. 182). Ifølge Amnesty ble 2500 demonstranter skadd under de gule vestenes demonstrasjoner, mot 1800 polititjenestemenn. Det er et særdeles høyt tall, også i fransk sammenheng (*Gilets jaunes en France : un bilan inquiétant*, 2019). Blant demonstrantene ble mange svært alvorlig skadet: 353 fikk en hodeskade, og 30 av disse mistet et øye (Guedj, 2021). I tillegg mistet fem personer en hånd etter å ha kommet i kontakt med en av politiets sjokkgranater (Portoles, 2022).

### *Les romans Gilets jaunes*

Dette er det politiske bakteppet når jeg nå skal se nærmere på det jeg altså har valgt å kalle *les romans Gilets jaunes* – gulvest-romaner. Som nevnt innledningsvis, bruker jeg denne betegnelsen om en serie med skjønnlitterære utgivelser som ble utgitt i Frankrike i tidsrommet 2019–2021 og som alle omhandler de gule vestene. Jeg har latt meg inspirere av begrepet *Occupy novels*, som har blitt tatt i bruk om romaner som omhandler Occupy-bevegelsen i USA, en protestbevegelse som startet i 2011 og som hadde mange likhetstrekk med de gule vestene (Smith et al., 2016, s. 818–819). Forskjellen på *Occupy novels* og gulvest-romanene, er at mens førstnevnte defineres som romaner «written about or inspired by Occupy Wall Street» og som «long-form fictional accounts featuring scenes inspired by Occupy Wall Street» (Walls, 2020, s. 2), så nøyer ikke de franske tekstene seg med å la protestene til de gule vestene være et *bakteppe* i en historie der kun et par scener er *inspirert* av bevegelsen: Disse samtidssverkene gjør det gule opprøret til sitt *hovedplott*.

Det er snakk om såpass mange utgivelser – etter mine beregninger er det noen og tjue – at jeg rett og slett vil kalle det en strømning i fransk samtidslitteratur. Ved første øyekast kan det se ut som de har en god del fellestrekk, i alle fall når det gjelder omslag og tittel: De fleste av dem har enten bilde av en gul vest, eller i det minste fargen gul som mer eller mindre dominerende på omslaget, og ordet *jaune* er en gjenganger i de fleste boktitlene. Til tross for disse fellesnevnerne, representerer utgivelsene et stort spenn av undersjangre. Et lite flertall av dem har fått merkelappen *romans d'actualité*, som *Gilets jaunes*, *samedis noirs* av Algo de Carlenca og *Péage Sud* av Sébastien Navarro, eller *roman citoyen*, som det står på omslaget til *Bonnets jaunes et gilets rouges* av

Michel Hutt. Noen forfattere har sågar funnet opp sin egen sjangerbetegnelse, som Hugo La Haye, som kaller sin roman *Jaunisse* for «en dystopisk og uklassifiserbar ukroni». Flere av gulvest-romanene er krimlitteratur eller faller inn under forlagenes *noir*-utgivelser: Det gjelder blant annet *Et puis mourir* av Jean-Luc Bizien og *Les écorchés. Mort d'un gilet jaune* av Gérard Delteil. En av utgivelsene, *Le pouvoir des braves*, omtales som en *roman d'entreprise* fordi den interesserer seg spesielt for hverdagen til gule vester på deres arbeidsplass i en bedrift. Bevegelsen har også inspirert et par grafiske romaner, for eksempel Sandrine Kerions *Mon rond-point dans ta gueule*, og til og med en *feel-good*-roman (*Clara et les gilets jaunes* av Lily Mary) og en kjærlighetsroman (*Un jour viendra couleur d'orange* av Grégoire Delacourt).

De fleste gulvest-romanene er skrevet av lite kjente forfattere, noen er sågar litterære debutanter som ofte har en fortid, eller til og med en nåtid, som aktivister. Dette kan delvis forklare den mangelen på medieoppmerksomhet som flertallet av disse bøkene har fått. Likevel finnes det unntak. Det første unntaket, *Cinq mains coupées*, kan vel knapt kalles en roman: Det er nemlig en montasjetekst som består utelukkende av setninger hentet fra intervjuer forfatter Sophie Divry gjorde med de fem gule vestene som mistet hånden etter å ha tatt på eller blitt truffet av en av politiets sjokkgranater under en demonstrasjon. Divry har en fortid som journalist, i likhet med David Dufresne, en fransk-kanadier som er særlig kjent for sin deltagelse i opprettelsen av den uavhengige nyhetsnettsiden *Mediapart*. I 2020 kom han med dokumentarfilmen *Un pays qui se tient sage*, som tar for seg sammenstøtene mellom gule vester og politiet. Dette temaet dominerer også hans gulvest-roman, *Dernière sommation*.

Nok en journalist, Aude Lancelin, publiserte sitt første skjønnlitterære verk i september 2020, en roman om de gule vestene med tittelen *La Fièvre*. Romanen følger fire hovedpersoner – journalisten Eliel, aktivisten Yoann, professoren Laurent og politimesteren Michel – gjennom de første månedene av de gule opptøyene. Ifølge Lancelin er hun blant annet inspirert av Gustave Flaubert (sitert i Boucaud-Victoire, 2020), som var vitne til opprørene i 1848. I Lancelins roman er det «her og nå»'ets historie som står i sentrum, slik at den blir en representant for en ny undersjanger i samtidslitteraturen, nærmere bestemt det Alexander Manshel kaller «the recent historical novel», altså romaner som fiksjoniserer kriser i vår tid (Manshel, 2017, s. 5). Det som ofte har blitt omtalt som *la crise des Gilets jaunes*, må sies å være nettopp en slik krise (Algan et al., 2019). Det er denne romanen som vil være hovedfokus i det følgende.

## Den politiske og den sosiale kroppen

Tittelen på Lancelins gulvest-roman er altså *La Fièvre* – feberen. Allerede her er vi midt i det kroppslige og det sykelige, og valget av tittel synes passende. For denne romanen handler om et land som ikke er friskt, der den *politiske* kroppen ikke alltid fungerer etter demokratiske prinsipper, noe den *sosiale* kroppen lider under. Den «politiske kroppen» er et begrep som har dype historiske røtter: Opprinnelsen til denne analogien som beskriver staten som en kropp, går helt tilbake til antikkens Hellas (Hale, 1971, s. 18). I middelalderen var det vanlig å omtale kongeriket som én politisk kropp, der kongen var hodet og undersåttene utgjorde de øvrige kroppsdelene, hvis hovedoppgave var å tjene og beskytte hodet (Kantorowicz, 1957/2000, s. 253–274). Begrepet «den sosiale kroppen» har blitt tatt i bruk av blant annet Michel Foucault i storverket *Surveiller et punir* (1975), der det nevnes et trettitalls ganger, som oftest som en kroppslig benevnelse av samfunnet, et samfunn som består av kroppar som makthaverne prøver å kontrollere – ikke ulikt det samfunnet som skildres i *La Fièvre*.

Det Frankrike vi møter i denne romanen, er altså et sykt land på flere nivåer, der opptøyene til de gule vestene skildres som et *symptom* snarere enn selve *sykdommen* nasjonen lider under. Lancelin beskriver månedene da de gule vestenes aktivitet nådde sitt klimaks som en periode der folket hadde feber: « quand le peuple avait la fièvre » (Lancelin, 2020, s. 254).<sup>1</sup> Ifølge Le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, har ordet *fièvre* en rekke betydninger utover det rent bokstavelige, altså en forhøyet kroppstemperatur: Det kan både bety en «emosjonell tilstand av bekymring og engstelig spenning» (état émotif d'inquiétude et de tension anxieuse) og en «stemning eller kollektiv tilstand av agitasjon og/eller overspenning» (atmosphère, état collectif d'agitation et/ou de surexcitation) (<https://www.cnrtl.fr/definition/fevre>). Begge deler synes å passe godt som beskrivelse og diagnose av det Frankrike gikk gjennom i slutten av 2018 og begynnelsen av 2019.

Lancelin bruker ordet *fièvre* kun et par ganger i romanen. Den første gangen hun gjør det, er det i forbindelse med en refleksjon omkring hva som gjør en gitt periode eller hendelse *historisk*: «Ingenting er noen gang historisk på bakkenivå, når handlingen raser, selv for hovedpersonene der og da. Historien

<sup>1</sup> Alle oversettelser av Lancelins tekst er mine egne.



begynner på liket av hendelsene, når feberen har sunket».<sup>2</sup> Det er først når feberen har gått ned, når hendelsene ligger igjen som et lik, at man kan si om en begivenhet er historisk eller ikke, sies det her. Det er jo i og for seg sant, men det betyr ikke at ikke de gule vestene hadde et svært bevisst forhold til sin potensielle historiske betydning allerede mens de holdt på «som verst». Slik historiker Ludivine Bantigny har påpekt, spilte referansene til fortiden en viktig rolle for de gule vestene, også på et strukturelt plan (Bantigny et al., 2019, s. 15). Som en av dem sier i Lancelins roman: «Vi har hatt Henrik IV, vi har hatt general de Gaulle, og så en dag kommer en eller annen idiot til makten. Men i mellomtiden vil vi ha vært der, de gule vestene. Snart er vi i historiebøkene».<sup>3</sup>

I disse historiebøkene som de gule vestene vil skrive seg inn i, er det først og fremst i rekken av revolusjoner og store, folkelige opprør at de ønsker å stå (Zancarini-Fournel, 2019). Spørsmålet er bare, slik det formuleres i Lancelins roman: «Er de på nivå med fortidens opprør?».<sup>4</sup>

### De gule vestene i lys av historien

Som kjent er det ikke få revolusjoner og opprør i fransk historie. Den kjente historikeren Michel Winock velger å bruke begrepet *la fièvre hexagonale* i tittelen på sin bok om de store, franske politiske krisene fra 1871 til 1968, og gir med det Lancelin rett i sin diagnose: Frankrike er et land med stadig tilbakevendende feber. Winock, som altså begynner i 1871 med Pariserkommunen, kunne selvsagt ha startet langt tidligere og tatt oss gjennom fransk opprørshistorie fra middelalderens bondeopprør, de såkalte *jacqueries*, via de store revolusjonene i 1789, 1830 og 1848, til de mange streikene og arbeideropprørene som har preget landet siden den industrielle revolusjonen. Listen over mulige historiske referanser er lang, men det er særlig to av disse som de gule vestene selv identifiserte seg med, noe journalisten Eliel oppdager mens han deltar i en av deres ukentlige demonstrasjoner: «Da han nærmet seg en gruppe som

<sup>2</sup> «Rien n'est jamais historique au ras du bitume, dans le bruit et l'action, même pour les protagonistes du moment. L'Histoire commence sur le cadavre des évènements, une fois la fièvre retombée.» (s. 65)

<sup>3</sup> «Il y a eu Henri IV, il y a eu le général de Gaulle, et puis un jour viendra au pouvoir je ne sais quel imbécile. Mais, au milieu, il y aura eu nous, les Gilets jaunes. Bientôt, nous serons dans les livres d'histoire [...]» (s. 111)

<sup>4</sup> «Tiennent-ils leur rang des insurrections du passé?» (s. 254)



virket svært så livlig, la han merke til en høy mann med [...] en inskripsjon på ryggen. Man kunne tydelig lese tre årstall: '1789 / 1968 / 2018'.<sup>5</sup>

Her beskriver Lancelin et utbredt fenomen blant de gule vestene: istedenfor å bruke tradisjonelle bannere og skilt man ofte ser i demonstrasjoner, brukte de gjerne ryggen på den gule vesten til å skrive ulike slagord (Boidy, 2021, s. 170–171). De tre årstallene som nevnes i sitatet ovenfor er svært symboltunge: først, selve Revolusjonen med stor R fra 1789, så studentopprøret i 1968, og til slutt opprøret til de gule vestene, med årstallet 2018. Det denne gule vesten gjør her, er ikke unikt: Slik blant annet Christopher Prendergast har vist, er det vanlig i Frankrike å forsøke å skape en kontinuitet mellom ulike historiske opprør, som for eksempel stormingen av Bastille og jultirevolusjonen i 1830 (1992, s. 104).

1789 var den hyppigste historiske referansen blant gulvestene selv, og flere la gjerne til svært eksplisitte vink, myntet særlig på president Macron, som nå og da ble portrettert sammen med en giljotin (Bristow, 2019, s. 70). Ikke sjelden ble han sammenlignet med en konge og slagord som «Macron tu te prends pour un roi» var ofte å se i demonstrasjonene (Bantigny, 2020, s. 106). Ifølge historikeren Gérard Noiriel, bidro Macron selv til å styrke parallellen mellom de gule vestene og Revolusjonen. Noiriel peker på at Macrons skattepolitikk, som av mange ble oppfattet som svært fordelaktig for de aller rikeste, reaktiverte en lang historisk tradisjon som er sterkere i Frankrike enn i noe annet land: å protestere mot ulikhet. Mens Revolusjonen hadde som mål å *fferne* privilegiene til adelen og de geistlige, da særlig de økonomiske, satt mange med følelsen av at de rikes privilegier ble *gjeninnført* under Macron (Noiriel, 2019, s. 27). Flere har også pekt på at bevegelsens krav, retorikk og symbolbruk i stor grad viser til Revolusjonen, for eksempel gjennom en utstrakt bruk av frygiske luer og nettbaserte *cahiers de doléances*, med henvisning til de offisielle klagebrevene som folket ble oppfordret til å sende inn i forkant av Revolusjonen (Bristow, 2019, s. 70). Sistnevnte begrep ble sågar tatt i bruk av styresmaktene selv, da presidenten etter hvert bestemte seg for å gå i dialog med folket gjennom *Le grand débat national*.

I romanen til Lancelin synes denne tilknytningen til Den franske revolusjon å være den viktigste for de gule vestene, noe som er i tråd med funnene

<sup>5</sup> «En abordant un groupe apparemment très animé, il remarqua un homme de haute taille dont le dos portait [...] une inscription [...]. On y distinguait nettement trois dates : '1789 / 1968 / 2018'.» (s. 178)

til historikerne Sophie Wahnich (2019) og Guillaume Mazeau (2019), som har vist at referanser til Revolusjonen, enten i form av bilder, symboler eller aktører, var de dominerende både på sosiale medier, rundkjøringer, og i demonstrasjoner. Samtidig kobles det gule opprøret i *La Fièvre* gjerne til andre historiske referanser også, slik det har vært tilfelle i både medieomtalen og forskningslitteraturen på feltet. Sosiologen Pierre Merle (2018) mente de gule vestene kunne minne om de tidligere nevnte bondeopprørene, *les jacqueries* fra *l'ancien régime*, en parallell som historikeren Pierre Vermeren (2019) viet hele sin bok *La France qui déclassé. Les Gilets jaunes, une jacquerie au XX<sup>e</sup> siècle* til.

Andre forskere mente derimot at den sammenligningen ikke holdt vann, og pekte på det de mente var mer relevante paralleller. Filologen Denis Saint-Amand (2021) anså de gule vestene for å være arvtagere etter *les communards*, de røde opprørerne fra Pariserkommunen i 1871, spesielt på et diskursivt nivå, en parallell statsviter Laurent Jeanpierre (2021) også mente var treffende, da særlig når det gjaldt de såkalte *assemblées des assemblées*, som var de gule vestenes forsøk på å skape nye arenaer for demokratisk idéutveksling og deltagelse, idet bevegelsens momentum i gatene var på hell. Historiker Samuel Hayat (2019) hørte på sin side et slående ekko av den klubb-kulturen som oppsto i forbindelse med februarrevolusjonen i 1848 i de gule vestene. Til tross for at enkelte historikere hevder at *les Gilets jaunes* er så unike at ingen historisk sammenligning egentlig er gyldig (Fayolle & Riot-Sarcey, 2019), synes det å være relativt bred enighet om at fransk opprørshistorie skriver seg inn på flere måter i protestbevegelsen anno 2018.

Disse mangefasetterte historiske referansene illustreres i *La Fièvre* i blant annet dette sitatet:

Den lørdagen skulle de gule vestene møtes i Versailles, byen som representerte det absolutte eneveldet, samtidig som den var en tidligere bastion for bødlene fra Pariserkommunen. Et mektig symbol for denne bevegelsen som stadig oftere, ikke uten en viss naivitet, sammenlignet seg selv med sanskulottene fra 1789.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> «Les Gilets jaunes devaient ce samedi-là se retrouver à Versailles, la ville de la monarchie absolue, en même temps que l'ancien bastion des bourreaux de la Commune. Un puissant symbole pour ce mouvement qui se revendiquait de plus en plus souvent, non sans naïveté, des sans-culottes de 1789.» (s. 141–142)

Versailles blir valgt som åsted for en av demonstrasjonene, nettopp på grunn av stedets mange historiske konnotasjoner – det absolutte eneveldet, Pariserkommunen, og, igjen, Den franske revolusjon. Versailles, som er en av disse nasjonsbyggende minnstedene – *lieux de mémoire* – som omtales i det monumentale verket redigert av Pierre Nora (Himelfarb, 1986), har en så viktig rolle i det franske folkets *imaginaire*, at det nærmest går over i det metahistoriske (Leroux, 2020). Ved å velge Versailles som møtested, er det denne nærmest mytiske dimensjonen de gule vestene implisitt forsøker å knytte til seg.

De gule vestene, heter det i sitatet ovenfor, kjenner seg igjen i de såkalte sanskulottene, som utgjorde den voldsomste og mest radikale gruppen under Revolusjonen. Mens Revolusjonens hovedaktører gjerne kom fra borgerskapet, utgjorde sanskulottene en bevegelse av fattige arbeidere, håndverkere og kjøpmenn (Scurr, 2011) – ikke ulikt den sosio-økonomiske bakgrunnen til brorparten av de gule vestene (Algan et al., 2019). Som Geir Uvsløkk (2019) minner oss på, hadde sanskulottene flere ting til felles med de gule opprørerne: De delte et sterkt hat mot de rike, en sterk tro på likhetsprinsippet, og krevde begge mer direkte demokrati. Også statsviteren Gérard Grunberg (2019) mener den historiske parallellen mellom sanskulottene og de gule vestene er den mest relevante, fordi de begge kritiserer representasjonsprinsippet og pretenderer å legemliggjøre *folket*. Han ser også i de gule vestenes hat mot presidenten et ekko av sanskulottenes antimonarkistiske holdninger.

Interessant nok er det ikke bare de gule vestene som omtaler seg selv i revolusjonære termer i Lancelins roman. Også politimesteren i Paris, som har en viktig rolle i boka, bruker Revolusjonens terminologi og karakterer når han i en samtale med journalisten Eliel spør bevegelsens endelikt: «Snart går vi inn i de gule vestenes Thermidor. Om under fjorten dager vil alt være slutt. De har ingen Robespierre, så vi vil ikke avfyre noen pistolskudd, vi sender ingen ledere til skafottet [...]».<sup>7</sup> *Thermidor* er et uttrykk som brukes for å vise til den 9. thermidor i år II i den franske revolusjonskalenderen, nærmere bestemt 27. juli 1794. Det er datoen da Robespierre, mannen som ledet *La Terreur*, skrekkeveldet, ble styrtet (Brunel, 1989). Når politimesteren påstår at «[d]e har ingen Robespierre», viser han til at de gule vestene aldri pekte på noen lederskikkelse, til tross for at de hadde et par selvutnevnte talspersoner som gjerne stilte opp

<sup>7</sup> «Bientôt, nous entrerons dans le Thermidor des Gilets jaunes. Dans moins de quinze jours désormais, tout sera achevé. Ils n'ont pas de Robespierre, donc nous ne tirerons aucun coup de pistolet, nous n'enverrons aucun meneur à l'échafaud [...]» (s. 252)

i mediene (Collectif d'enquête sur les gilets jaunes, 2019, s. 871). Dermed var det, som politimesteren også antyder, ingen leder å sende til «skafottet».

Politimesteren – eller *politiprefekten*, som man sier på fransk – drar ikke bare parallellen til Revolusjonen, men også til studentopprøret i mai 68, slik vi har sett at de gule vestene tidvis også gjorde. Men politimesteren peker på det han mener er viktige *forskjeller* mellom disse: «Det er ikke de samme opprørerne, vet du, fortsatte politimesteren. I 68 ville vi omskape verden. Disse her ønsker å ødelegge den.»<sup>8</sup> I dette sitatet oppretter politimesteren et ganske så eksplisitt hierarki over historiske opprør i Frankrike, der de gule vestene plasseres nederst: De kan ikke måle seg med dem som for lengst har fått sin plass i historien, som studentopprørerne i 68 – som politimesteren *selv* gjør seg til en del av, med bruken av tredje person entall. Dette *vi*'et er et sannsynlig *vi*, ettersom mange av 68'erne paradoksalt nok var blant de mest høylytte kritikerne av de gule vestene, blant dem deres mest markante lederskikkelse, Daniel Cohn-Bendit (Noiriël, 2019, s. 43–44).

### Lemlestedde kropper

Utsagnet til politimesteren om mai 68 kommer i en samtale med journalisten Eliel, som sier seg enig med ham – om enn av litt andre årsaker: «Det stemmer, opprørerne i 1968 var *ikke* de samme som i 2018. [...] Man slapp ikke en flokk med bikkjer løs på dem, man blåste ikke hendene av dem med sjokkgranater, man dømte dem ikke til krenkende fengselsstraffer [...]».<sup>9</sup> Her er Eliel inne på noe helt sentralt, nemlig hvordan opprøret til de gule vestene ble håndtert av styresmaktene. For mens politimesteren i Paris i mai 68, Maurice Grimaud, ble hyllet for å ha gått i dialog med de opprørske studentene og hindret blodbad (Nivet, 2015), var ikke tilnærmingen til de to politimesterne Michel Delpuech og Didier Lallement, som avløste hverandre under gulvestprotestene, den samme. Til tross for at politiet i begynnelsen fikk ordre om å unngå direkte konfrontasjoner med demonstrantene (Noiriël, 2019, s. 101),

<sup>8</sup> «Ce ne sont pas les mêmes émeutiers, vous savez, poursuivit le préfet. En 68, nous voulions refaire le monde. Ceux-ci veulent le détruire.» (s. 81)

<sup>9</sup> «En effet, les émeutiers de 1968 n'étaient *pas* ceux de 2018. [...] On ne lâchait pas la meute contre eux, on ne leur arrachait pas les mains à coup de grenade explosive, on ne les condamnait pas à des peines de prison infamantes [...]» (s. 84)

endret det seg raskt. Som tidligere nevnt benyttet det franske politiet seg av svært kraftig skyts mot demonstrantene, etter ordre fra øverste hold, daværende innenriksminister Castaner fra president Macrons parti, La République en Marche. Det førte til at flere lørdager, som var de gule vestenes faste demonstrasjonsdag, ble rene gateslag: Mens det de gule vestene selv kalte *acte I*, lørdag 17. november 2018, var relativt rolig, bød de påfølgende aktene på langt mer voldelige sammenstøt mellom demonstranter og politiet.

Av alle lørdagene der de gule vestene var i aksjon, er det nok 8. desember 2018 som står igjen som den mørkeste av dem alle (Mucchielli, 2018). Etter å ha blitt ydmyket av folkemengdens angrep på Triumfbuen lørdagen før, hadde styresmaktene nå satt alle kluter til for å etablere ro og orden igjen. Eliels oppsummering av dagen er forstemmende:

Det var [...] flere krigsskader [...]. Knuste hodeskaller, øyne trykket ut av øynehulen, innslåtte kjever [...]. Minst fire demonstranter mistet et øye den lørdagen – var det nødvendig å si det så grusomt, slik at man ble kvalm inn til marginen? Ja, det var nødvendig, de mistet et øye, det var ingen annen måte å si det på, [...] som en dom fra middelalderen. Disse «start-up nation»-folka [...] trodde faktisk at de var berettiget til å merke motstandernes kropp og hevne seg på folket på denne umenneskelige måten, slik Frankrikes verste konger gjorde. Selv den siste av Capet-slekten, Ludvig XVI, hadde ikke våget å la skyte mot mengden før i siste instans [...].<sup>10</sup>

I dette sitatet er det virkelig slik at kropp møter historie i det jeg vil kalle en hyperrealistisk, ja nærmest *makaber* beskrivelse av resultatet etter sammenstøtene mellom demonstranter og politi.<sup>11</sup> For det er den lemlestede kroppen som står i sentrum her, en kropp hvis skader fremstår enda mer sjokkerende på oss som lesere fordi den blir sammenlignet med en torturert kropp fra middelalderen.<sup>12</sup>

<sup>10</sup> «On dénombrat [...] de multiples blessures de guerre [...]. Crânes fracassés, yeux désorbités, mâchoires enfoncées [...]. Au moins quatre manifestants avaient été éborgnés ce samedi – fallait-il prononcer ce mot, en soi atroce qui vous écœurerait jusqu'à la moëlle ? Mais oui, il le fallait, éborgnés, c'était bien le mot, [...] comme une sentence venue du Moyen Âge [...]. Ainsi, ces gens de la start-up nation, [...] se croyaient désormais suffisamment légitimes pour marquer les corps de leurs opposants et se venger du peuple de la manière inhumaine dont le firent les pires rois de France. Même le dernier des Capet, Louis XVI, n'avait pas osé faire tirer sur la foule avant la dernière extrémité [...]» (s. 100–101)

<sup>11</sup> For en detaljert definisjon og diskusjon av det makabre, se Aukrust (2008).

<sup>12</sup> Se Harang (2017) for flere detaljer.

Ifølge Mona Lilja har lidende og sinte kroppar som yter motstand i det offentlige rom, en sterk destabiliserende effekt på myndighetene, som vil oppfatte dem som truende (2017, s. 347–348). Dette synes å være tilfelle her: Slik det beskrives i sitatet ovenfor, opplever myndighetene trusselen fra de gule vestene som såpass stor at de ser seg nødt til å «merke» kroppene deres. I tillegg blir Macrons menn, som altså er de som har gitt direkte ordre om voldsbruken, sidestilt med «Frankrikes *verste* konger». Uten at disse verstingene navngis, kan det være nærliggende å tro at det her siktes for eksempel til Ludvig XI (1423–1483), som har blitt portrettert som et emblem på tyranni og barbari, et demonisk geni og et symbol på middelalderens obskurantisme (Durand-Le Guern, 2004, s. 31).

Slik det kommer tydelig frem i denne romanen, er ikke det Eliel beskriver i det forrige sitatet noen engangshendelse. De makabre, krigslignende scenene gjentar seg hver lørdag: «Hver lørdag kveld [...] telte vi sårede, ja til og med lemlestedede.»<sup>13</sup> Det Lancelin beskriver i sin roman, er dessverre ingen overdrivelse. Som jeg har vært inne på, ble hundrevis av demonstranter alvorlig skadet og merket for livet etter å ha deltatt i lovlige demonstrasjoner i de gule vestenes regi: Noen havnet i koma og fikk hjerneblødning etter å ha blitt truffet av politiets prosjektiler, noen mistet et øye av samme grunn, og noen fikk sprengt av hånden etter å ha tatt på en sjokkgranat. Styresmaktenes brutale håndtering av disse demonstrasjonene minner om en statlig maktstrategi som Foucault (1975, s. 105) kaller «politisk anatomi»: Den gjør kroppen til angrepspunkt og er ute etter å dressere ulydige kroppar, gjennom å kontrollere og straffe det den oppfatter som kriminell oppførsel. Denne politiske strategien får store konsekvenser ikke bare for den sosiale kroppen, men også for hver enkelt kropp som rammes. Slik Sophie Divry har skildret i sin gulvest-roman *Cinq mains coupées*, ble livet aldri det samme for de fem håndløse: De mistet ikke bare hånden, noen mistet jobben, livsgrunnlaget, og med det selvtilliten – ja, hele sin identitet.

### Et kollektivt sår

Møtet med skjebner som disse får Eliel, som i utgangspunktet var en slags alliert av politimesteren, til å reagere. Under et intervju med sistnevnte, mister han besinnelsen:

<sup>13</sup> «Chaque samedi soir, [...] on comptait les blessés, et même les mutilés désormais.» (s. 128)

«Hva annet har dere tenkt å gjøre? spurte Eliel [...] Hva kan dere gjøre bedre eller verre etter å ha stukket ut øyne og kuttet av hender? En massakre?»<sup>14</sup> Selv om han her går over i det hyperbolske – ingen forventer en regelrett massakre – så sier denne crescendoen noe viktig om tilstanden til det franske demokratiet i dag: Det har blitt direkte *livsfarlig* å demonstrere i Frankrike. Statsviter Vanessa Codaccioni (2019, 2022) har pekt på at statens forsøk på slå ned på ulike former for protester i Frankrike har økt de siste tjue årene, og mener at en konsekvens av det er at stadig flere rammes: Det er ikke lenger slik at det kun er militante organisasjoner som er målgruppen, men alle som ønsker å delta i eller observere demonstrasjoner, enten de er skoleelever, journalister eller forskere, kan risikere å bli skadet.

Så kan man spørre seg – hvorfor velger franske styresmakter å håndtere opptøyer på denne måten? Romanen gir oss én mulig tolkning: «Etter å ha lemlestet for å statuere et eksempel, knuste denne grådige og døve makten nå livet til noen få stakkarer for å skremme et helt folk.»<sup>15</sup> Praksisen med å statuere et eksempel gjennom fysisk avstraffelse har lange tradisjoner i Frankrike, helt fra man i middelalderen kuttet av hender, nese, tunge eller øre, eller på andre måter lemlestet rebelske slaver for å hindre at andre slaver fikk samme impuls, som historiker Pierre Bonnassie har vist (1985, s. 319). Den mulige «pedagogiske» motivasjonen til styresmaktene blir stadig trukket frem som en forklaring på voldsbruken i romanen:

Fantes det, på et bortgjemt sted i hodet til disse besteborgerne, [...] også den tanken at folkets luner uansett ikke kunne reguleres uten å tappe litt blod fra tid til annen? Og at julingen hver lørdag, de forslåtte kroppene, de avrevne lemmene, alt dette var i det store og det hele ganske så pedagogisk på lang sikt?<sup>16</sup>

Dette sitatet illustrerer også hvordan Lancelin ikke bare skildrer de *individuelle* kroppene som er ofre for myndighetenes vold, men også hvordan hun bruker

<sup>14</sup> «Qu'est-ce que vous allez faire encore? demanda Eliel [...]. Après avoir crevé des yeux, arraché des mains, que peut-on faire de mieux, ou de pire? Un massacre?» (s. 253)

<sup>15</sup> «Après avoir mutilé pour l'exemple, ce pouvoir avide et sourd broyait désormais les vies de quelques pauvres types pour intimider tout un peuple.» (s. 205)

<sup>16</sup> «Y avait-il aussi, quelque part dans un recoin de la tête de ces grands bourgeois, [...] l'idée que les humeurs du peuple ne pouvaient de toute façon se régler que par quelques saignées occasionnelles? Et que donc les raclées du samedi, les corps matraqués, les membres arrachés, tout cela était somme toute une saine pédagogie sur le long terme?» (s. 125)

kroppen og sykdom metaforisk: Her refererer hun implisitt til humoralpatologi, altså den antikke medisinske læren som gikk ut på at kroppens væsker skulle være i likevekt. Denne læren stammer fra Hippokrates' tid, da man trodde at man kunne helbrede sykdom ved å tappe kroppen for en av kroppsvæskene for å gjenopprette balansen, blant annet gjennom årelating – en praksis som ble opprettholdt i over 2000 år, til tross for at behandlingen nesten alltid var skadelig og ofte dødelig (Wootton, 2007, s. 29–41). I metaforen ovenfor er det «besteborgerne», altså president Macron og hans *entourage*, som spiller rollen som hippokratisk lege, mens de gule vestene utgjør en kollektiv kropp i ubalanse som myndighetene har behov for å årelate nå og da, for å gjenopprette balansen. Men slik årelating viste seg å være en svært feilslått behandlingsmåte, er også de franske styresmaktens metode feil medisin. I stedet for å skape harmoni, står den sosiale kroppen igjen, forslått og tappet for blod: «Gårsdagen vil stå igjen som et kollektivt sår for nasjonen.»<sup>17</sup>

## Konklusjon

Romanen *La Fièvre* kan tolkes, i likhet med diktet *Les Tragiques* av Agrippa d'Aubigné, skrevet under de franske religionskrigene (1562–1598), som en tekst som er båret frem av og bærer bud om politisk hat og kollektiv lidelse («un texte de haine politique et de souffrance collective» (Aukrust, 2008, s. 121)). Som jeg har vist i denne artikkelen, er de historiske parallellene til de gule vestenes opprør mange, til tross for at ikke alle er like relevante. Parallellen til religionskrigene, som var en regelrett borgerkrig mellom katolikker og hugenotter, er også mulig å trekke: Flere av de gule vestenes talspersoner uttrykte i pressen at landet rett og slett var på randen av en ny borgerkrig (siteret i Grunberg, 2019, s. 99). Om ikke dét ble en realitet, er skadene både på den politiske og den sosiale kroppen fortsatt synlige. Som filosofen Michel Onfray (2019) formulerer det, så har de gule vestene blitt oppstrimlet, flådd, hakket opp, kuttet opp, knust, utbeinet, banket, slått, tråkket på av statsapparatet.<sup>18</sup> Før det går i glemmeboken, er det viktig at romaner som *La Fièvre* viser frem

<sup>17</sup> «La journée d'hier restera pour la nation une blessure collective.» (s. 69)

<sup>18</sup> Det er vanskelig å oversette hele Onfrays harang til norsk: «ils ont été déchiquetés, dépecés, hachés menu, coupés, laminés, aplatis, écrasés, éborgnés, énucléés, tapés, cognés, tailladés, broyés, foulés, puis mangés par l'appareil d'Etat».



disse kroppene og dermed bidrar til det Gro Bjørnerud Mo selv har beskrevet i sin forskning, nemlig at «[m]innet om viktige steder, hendelser og skjebner i fransk historie fortsetter å spille en rolle i skjønnlitteraturen» (2009, s. 10).

### Litteraturliste

- Algan, Y., Beasley, E., Cohen, D., Foucault, M. & Péron, M. (2019). Qui sont les Gilets jaunes et leurs soutiens ? *Observatoire du Bien-être du CEPRE-MAP et CEVIPOF*, n°2019-03. <https://www.cepremap.fr/2019/02/note-de-observatoire-du-bien-etre-n2019-03-qui-sont-les-gilets-jaunes-et-leurs-soutiens/>
- Aukrust, K. (2008). *Violences du corps. Une étude du macabre chez Ronsard, Aubigné et Chassignet*. Unipub.
- Baisnée, O., Cavé, A., Gousset, C. & Nollet, J. (2021). La « violence » des Gilets jaunes : quand la fait-diversification fait diversion. *Sur le journalisme*, 10(1), 28–43. <https://revue.surlejournalisme.com/slj/article/view/452/427>
- Bantigny, L., Hayat, S. & Gaudillière, J. P. (2019). Les Gilets jaunes une histoire de classe?. *Mouvements*, 100(4), 12–23. <https://doi.org/10.3917/mouv.100.0012>
- Bantigny, L. (2020). « C'est celui qui le dit qui l'est... ». « Casseurs » : Le stigmate retourné. *Raison présente*, 216(4), 98–108. <https://doi.org/10.3917/rpre.216.0098>
- Boidy, M. (2021). Textures vestimentaires et politiques du gilet jaune. *Parlement[s]*, *Revue d'histoire politique* 34, 166–173. <https://doi.org/10.3917/parl2.034.0166>
- Bonnassie, P. (1985). Survie et extinction du régime esclavagiste dans l'Occident du haut moyen âge (IV<sup>e</sup>-XI<sup>e</sup> s.). *Cahiers de civilisation médiévale*, 28(112), 307–343. <https://doi.org/10.3406/ccmed.1985.2302>
- Boucaud-Victoire, K. (2020, 24. oktober). «La fièvre» : Aude Lancelin, les «gilets jaunes» et la gauche. *Marianne*. <https://www.marianne.net/culture/litterature/la-fievre-aude-lancelin-les-gilets-jaunes-et-la-gauche>
- Bristow, G. (2019). Yellow fever: populist pangs in France: reflections on the gilets jaunes movement and the nature of its populism. *Soundings: A journal of politics and culture* 72, 65–78. <https://muse.jhu.edu/article/730849>
- Brunel, F. (1989). *Thermidor. La chute de Robespierre*. Éditions Complexe.
- Bulant, J. (2018, 14. november). Sondage BFMTV: 73% des Français souti-

- ennent la mobilisation des Gilets jaunes. *BFMTV*.  
[https://www.bfmtv.com/politique/sondage-bfmtv-73-des-francais-soutiennent-la-mobilisation-des-gilets-jaunes\\_AN-201811140074.html](https://www.bfmtv.com/politique/sondage-bfmtv-73-des-francais-soutiennent-la-mobilisation-des-gilets-jaunes_AN-201811140074.html)
- Chamorel, P. (2019). Macron Versus the Yellow Vests. *Journal of Democracy*, 30(4), 48–62. doi:10.1353/jod.2019.0068
- Codaccioni, V. (2019). *Répression : L'État face aux contestations politiques*. Textuel.
- Codaccioni, V. (2022). Travailler sur la justice et la police dans un contexte de répression accrue. I P. Aldrin, P. Fournier, V. Geisser, & Y. Mirman (Red.), *L'enquête en danger : Vers un nouveau régime de surveillance dans les sciences sociales* (s. 55–76). Armand Colin.
- Collectif d'enquête sur les gilets jaunes. (2019). Enquêter *in situ* par questionnaire sur une mobilisation. Une étude sur les gilets jaunes. *Revue française de science politique*, 69(5–6), 869–892. <https://doi.org/10.3917/rfsp.695.0869>
- Divry, S. (2020). *Cinq mains coupées*. Seuil.
- Durand-Le Guern, I. (2004). Louis XI entre mythe et histoire. *Cahiers de recherches médiévales*, 11, 31–45. <https://doi.org/10.4000/crm.1703>
- Fayolle, C. & Riot-Sarcey, M. (2019). Une historienne au cœur de l'actualité. *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique*, 144, 65–79. <https://doi.org/10.4000/chrhc.13610>
- Foucault, M. (1975). *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Gallimard.
- Gilets jaunes en France : un bilan inquiétant. (2019, 19. november). *Amnesty International*. <https://www.amnesty.fr/liberte-d-expression/actualites/gilets-jaunes-un-bilan-inquietant>
- Grunberg, G. (2019). Les « gilets jaunes » et la crise de la démocratie représentative. *Le Débat* 204, 95–103. <https://doi.org/10.3917/deba.204.0095>
- Guedj, L. (2021, 29. april). Deux ans après, que sont devenus les 'gilets jaunes' mutilés en manifestation ? *France Inter*. <https://www.radiofrance.fr/franceinter/deux-ans-apres-que-sont-devenus-les-gilets-jaunes-mutiles-en-manifestation-2727108>
- Hale, D.G. (1971). *The Body Politic. A Political Metaphor in Renaissance English Literature*. Mouton.
- Harang, F. (2017). *La torture au Moyen Âge : XIV<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles*. PUF.
- Hayat, S. (2019, 20. februar). Les mouvements d'émancipation doivent s'adapter aux circonstances. *Ballast*. <https://www.revue-ballast.fr/samuel-hayat-les-mouvements-demancipation/>

- Himelfarb, H. (1986). Versailles, fonctions et légendes. I P. Nora (Red.), *Les lieux de mémoire*, t. II : *La nation*, vol. 2, (s.235–292). Gallimard.
- Jeanpierre, L. (2021). Commune de Paris et Commune des ronds-points. *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique* 148, 109–122. <https://doi.org/10.4000/chrhc.15828>
- Kantorowicz, E. (2000). *Les Deux Corps du roi. Essai sur la théologie politique au Moyen Âge*. (J.-P- og N- Genet, Overs.) Gallimard. (Opprinnelig utgitt 1957).
- La rédaction de Mediapart. (2019, 11. mai). Notre dossier: gilets jaunes, six mois de révolte des oubliés. *Mediapart*. <https://www.mediapart.fr/journal/france/dossier/notre-dossier-gilets-jaunes-six-mois-de-revolte-des-oublies>
- Lancelin, A. (2020). *La Fièvre*. Les liens qui libèrent.
- Leroux, F. (2020, 16. oktober). Les historiens et le mythe de Versailles en Europe, des années 1960 à nos jours. *Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles*. <https://doi.org/10.4000/crcv.18247>
- Lilja, M. (2017). Dangerous bodies, matter and emotions: public assemblies and embodied resistance. *Journal of Political Power*, 10(3), 342–352. <https://doi.org/10.1080/2158379X.2017.1382176>
- Manshel, A. (2019, 29. september). The Rise of the Recent Historical Novel. *Post45*, 29.
- Martin, M. & Islar, M. (2021). The ‘end of the world’ vs. the ‘end of the month’: understanding social resistance to sustainability transition agendas, a lesson from the Yellow Vests in France. *Sustainability Science* 16, 601–614. <https://doi.org/10.1007/s11625-020-00877-9>
- Mazeau, G. Les “Gilets jaunes” et la Révolution française : quand le peuple reprend l’histoire. I J. Confavreux (Red.), *Le Fond de l’air est jaune*, (s. 107–112). Seuil.
- Merle, P. (2020, 20. november). « Gilets jaunes » : « Le mouvement rappelle les jacqueries des périodes révolutionnaires ». *Le Monde*. [https://www.lemonde.fr/decryptages/article/2018/11/20/gilets-jaunes-la-france-d-en-bas-contre-les-premiers-de-cordee\\_5385793\\_1668393.html](https://www.lemonde.fr/decryptages/article/2018/11/20/gilets-jaunes-la-france-d-en-bas-contre-les-premiers-de-cordee_5385793_1668393.html)
- Mo, G. M. (2009). *Et nesten historisk preg. Essays om fransk litteratur*. Unipub.
- Mucchielli, L. (2018, 17. desember). Le mouvement des «gilets jaunes» est-il vraiment terminé? *The Conversation*. <https://theconversation.com/le-mouvement-des-gilets-jaunes-est-il-vraiment-termine-108930>
- Nivet, P. (2015). Maurice Grimaud et Mai 1968. *Histoire@ Politique*, 27(3), 18–32. DOI 10.3917/hp.027.0018

- Noiriel, G. (2019). *Les Gilets jaunes à la lumière de l'histoire. Dialogue avec Nicolas Truong*. Éditions de l'Aube.
- Nossiter, A. (2018, 23. desember). The Question for France: Where Do the Yellow Vests Go From Here? *New York Times*. <https://www.nytimes.com/2018/12/23/world/europe/france-yellow-vests-future.html>
- Onfray, M. (2019). Le naufrage des gilets jaunes. MichelOnfray.com. <https://michelonfray.com/interventions-hebdomadaires/le-naufrage-des-gilets-jaunes/>
- Prendergast, C. (1992). *Paris and the Nineteenth Century*. Blackwell.
- Portoles, A. (2022, 18. november). Gilets jaunes: les « invisibles » réclament justice. *L'Humanité*. <https://www.humanite.fr/politique/gilets-jaunes/gilets-jaunes-les-invisibles-reclament-justice-771559>
- Poupin, P. (2019). « On est plus chaud ! Plus chaud ! Plus chaud qu'le lacrymo! » : l'expérience des violences policières dans le mouvement des Gilets jaunes. *Sociologie et sociétés*, 51(1-2), 177–200. <https://doi.org/10.7202/1074734a>
- Saint-Amand, D. (2021). 1871 raisons d'y croire: logiques et imaginaire des Gilets jaunes. *Nineteenth-Century French Studies*, 49(3), 374–395. <https://doi.org/10.1353/nfc.2021.0015>
- Scurr, R. (2011). Who were the sans-culottes? *Modern Intellectual History*, 8(2), 447–455. doi:10.1017/S1479244311000266
- Smith, L. G., Gavin, J. & Sharp, E. (2015). Social identity formation during the emergence of the Occupy movement. *European Journal of Social Psychology*, 45(7), 818–832.
- Uvsløkk, G. (2019, 2. januar). Gule vester og de bukseløse. *Klassekampen*. <https://klassekampen.no/utgave/2019-01-02/debatt-gule-vester-og-de-bukselose>
- Vermeren, P. (2019). *La France qui déclasse. Les Gilets jaunes, une jacquerie au XX<sup>e</sup> siècle*. Tallandier.
- Wahnich, S. (2019). Sans culottes et Gilets jaunes. I J. Confavreux (Red.), *Le Fond de l'air est jaune*, (s. 29–43). Seuil.
- Watts, S. (2020). An Eerie Cacophony: Forms of the Collective in Occupy Novels. *C21 Literature: Journal of 21st-Century Writings*, 8(1), 1–28. <https://doi.org/10.16995/c21.1438>
- Winock, M. (2009). *La fièvre hexagonale. Les grandes crises politiques 1871-1968*. Éditions du Seuil.

KROPP OG HISTORIE I EN GULVEST-ROMAN

- Wootton, D. (2007). *Bad medicine. Doctors doing harm since Hippocrates*. Oxford University Press.
- Zancarini-Fournel, M. (2019). On est en train de faire l'Histoire. I J. Confaveux (Red.), *Le Fond de l'air est jaune*, (s. 57–67). Seuil.