

Bibliotekarstudentens nettleksikon om litteratur og medier

Av Helge Ridderstrøm (førsteamanuensis ved OsloMet – storbyuniversitetet)

Sist oppdatert 14.08.20

Dette dokumentets nettadresse (URL) er:

<https://www.litteraturogmedieleksikon.no/cm4all/uproc.php/0/nyrealismen.pdf>

Nyrealismen

(_kunstretning) En litterær retning i Norge fra ca. 1905/1907 til ca. 1925 (noen mener at perioden varte fram til 2. verdenskrig). Også kalt den etiske realismen.

I 1907 debuterte blant andre Sigrid Undset (med ekteskapsromanen *Fru Marta Oulie*) og Olav Duun (med novellesamlingen *Løglege skruvar og anna folk*), andre fikk sitt litterære gjennombrudd omkring 1905 (blant andre Johan Falkberget med *Svarte fjelde* i 1907).

Etter unionsoppløsningen i 1905 var Norge en ung, “selvbevisst” nasjon og et land med forholdsvis rask industriell og teknologisk utvikling. Det var fortsatt et klassesamfunn med store forskjeller mellom befolkningsgrupper, men med en økende middelklasse som var relativt velstående.

“Årene fra 1910 til 1930 er de brede, episke skildringer og romanseries tid i norsk diktning. Kristofer Uppdal skriver sine 10 bind om *Dansen gjennom skuggeheimen*, Olav Duun om *Juvikfolke* og begynner på trilogien *Medmenneske – Ragnhild – Siste leveåre*, Sigrid Undset kommer med 3 bind om Kristin Lavransdatter og 2 om Olav Audunsson, og Falkberget tar til med trilogien *Christianus Sextus*. – Dette er et felleseuropeisk trekk; de norske navnene kan sammenliknes med europeiske fortellere som Thomas Mann, John Galsworthy, Roger Martin du Gard, Selma Lagerlöf, Henrik Pontoppidan og Martin Andersen Nexø.” (Dahl 1975 s. 173) Mange av romanene er historiske romaner.

Viktige temaer i den nyrealistiske litteraturen er forholdet mellom individ og samfunn, om “kraften” i folket (f.eks. anleggs- og industriarbeidere), økonomiske og etiske konflikter i klassesamfunnet, andre samfunnsmotsetninger og sosiale kamper, og fortidens/tradisjonenes innflytelse på menneskenes liv. Enkeltmennesket representerer vanligvis noe allment. Hovedtema kan sies å være enkeltmenneskets kamp for å komme i harmoni med samfunnet samtidig som det finner sin egen vei. Det oppstod en ny tillit til menneskets indre ressurser og et nytt etisk engasjement.

De kvinnelige forfatterne framhever verdien av omsorg og plikter, og det enkelte mennesket blir ansett som et fritt og ansvarlig individ. Det har blitt hevdet at de kvinnelige nyrealistenes romaner legger “avgjørende vekt på hvordan kvinners forventninger og følelser og drømmer og håp i forhold til mann og ekteskap brutalt konfronteres med hverdagens krav” (Janneken Øverland sitert fra Solheim 2002 s. 15). Romanene viser ofte “den dype kulturkløften i kvinnens og mannens kjærlighetssyn” (Solheim 2002 s. 15).

Undsets gjennombrudd med *Jenny* (1911) ble fulgt opp av utgivelsene *Fattige skjæbner* (1912), *Vaaren* (1914), *Splinten av trolldspeilet* (1917) og *De kloge jomfruer* (1918) – alle verk fra “nåtiden” som skildrer kvinner i konflikt mellom plikt og tilbøyelighet.

Olav Duuns romanserie *Juvikfolke* (1918-23, i 6 bind) handler om Juvik-slekta og mennesker i kamp mot angst og andre farlige indre krefter (“mørkemakter”) som misunnelse og hat. Odin Setran er hovedpersonen i siste del, og fra å vokse opp borte fra sin far og mor ender han som ordfører i bygda. Men han har en innbitt fiende i sambygdingen Lauris. Odin vokser som menneske, men har vanskelig for å takle Lauris’ hat. I romanen *I stormen* (1923) er Odin og Lauris i samme båt når den forliser og bare én av dem kan berge livet. Odin går frivillig i døden for at hans verste fiende skal redde livet – en moralsk seier som viser hans høyreste etikk. Romanseriens første bind kom ut samme år som 1. verdenskrigs nedslakting tok slutt, en krig som var et åndelig og moralsk jordskjelv som fikk mennesker til å spørre seg om det finnes noe som tross alt står fast. Krigen feide bort arbeideres solidaritet på tvers av landegrensener og annen nasjonal forbrødring. Etter krigen søkte folk en forankring, et ankerfeste. Viljen til det gode og evnen kjærlighet blir hos Duun stående som fyrårn for en truet menneskehet.

Duun-forskeren Grethe Fatima Syéd har skrevet om tematikker i hans forfatterskap: “Et varig og virkelig fellesskap er vanskelig å oppnå, men ønsket om det er likevel en beveggrunn for menneskets handlinger. Gudrun i *Gud smiler* er blant dem som i kjærligheten erfarer “kor umenneskelig det er å vera så glad i eit menneske” (11: 255). [...] Min hovedtese er tredelt: For det første at Duuns holdning ligner *kjærlighet* mer enn den ligner etikk, for det andre at verken den eller hans etikk kan løsrives fra *det estetiske*, for det tredje at *overskridelse* er et stikkord i hans prosjekt. Kjærligheten er én slik form for overskridelse. Kjærlighetsbegrepet gir også leseren anledning til å inkorporere det ubehagelige og vonde som stritter imot i mer harmoniserende tolkinger. Duun skriver også mye *om* kjærlighet. Hans kjærlighet er frisluppet fra hensynet til hva man liker eller misliker i den andre, og fra etiske vurderinger om rett og galt. Her elsker man ikke dem man elsker fordi de er gode mennesker. Man kan *like*, *beundre* eller *respekttere* dem for det, men ikke elske. Tvert imot kan det en person *ikke* liker hos en annen, forsterke kjærligheten. I *Straumen og evja* har Ingeborg det slik: “Det var mangt ho ikkje likte hoss Trygve; det gjorde ingen ting. Ja ho trudde mest det var derfor ho var så glad i han” (8: 121-122). [...] Fordi det etiske viser til et fellesskap mennesker imellom, til

grunnvilkår som gjelder for alle, oppfatter jeg bare det å peke på kjensgjerningene, dikte om dem, dikte *om på* dem, løfte dem opp på et nivå over de hverdagslige trivialitetene, som inneholdende et etisk potensial. Det sier: Du er ikke alene, og det representerer en protest, en vilje til handling, umulig handling ofte, men dog.” (http://bora.uib.no/bitstream/handle/1956/6227/Dr.thesis_Grethe%20F%20Syed.pdf; lesedato 04.02.16)

“Odin klarer, etter hvert som han modnes, skriver Birkeland, å gjøre *om på* aggresjonen, kanalisere over i konstruktiv handling, i “aktiv og samfunnsbyggjande gjerning” (s.st.). Han kommer altså et skritt *lenger* enn den dyriske spontaniteten. Men det er “ein barbar, ein varg i Odin med, ei rå kraft han kan misse styringa på, knytt til den primitive grunnhåttene i han” (80-81). Også Eide streifer innom en slik konflikt, og kommer til at “[d]et er ikke den *blinde farten* til gamle juvikingar som trengs” (1968: 67, forf.s uth). Derimot fremhever han at det er et *arbeid* som må gjøres: “Striden for å overleve og komme videre kan bli umåtelig tung og langvarig, men er ikke håpløs” (67-68). [...] Men han [Duun] overlater *til leseren* å dømme; han stoler på at leseren er i stand til å utføre det arbeidet lesingen er. Tekstene hans er lite “intellektuelle” i den forstand at det foregår lite tenking innad i dem. Men fordi tankearbeidet ikke alt er gjort, stiller de kanskje desto større krav til leseren. Duun forkynner ikke, og viser ikke eksempel på forbilder, men skaper situasjoner der leseren må trekke konklusjonene. [...] Gjennom de ekstreme situasjonene ((selv)mord, (selv)tortur, forlis osv.) gjør Duun det vanskelig å dømme. Leseren oppdager at den etablerte moralen er utilstrekkelig, eller i verste fall feil. Men overføringsverdien fra den tradisjonelle moralen til det leseren får servert i den nye situasjonen er minimal (de færreste har erfaringer med mord, og hendelsene beskrives *nært*, detaljert, som av en som selv har deltatt). Gjenkjennelsesfaktoren er mindre jo mer ekstrem hendelsen er, den gamle moralen stemmer ikke med den nye situasjonen. Dermed blir leseren satt i ubalanse (og novellene er ofte de mest ekstreme, kanskje nettopp fordi de ofte finner sted i en tid og en verden som er forsvunnet nå).” (Grethe Fatima Syéd i http://bora.uib.no/bitstream/handle/1956/6227/Dr.thesis_Grethe%20F%20Syed.pdf; lesedato 04.02.16)

Syéd ga i 2015 ut boka *Olav Duun: Kunsten, døden og kjærlighetens dikter* (2015). “Søken mot grensene finnes på flere plan hos Duun: personene lengter mot det umulige, de søker seg ut av seg selv gjennom identifikasjon, både i kjærligheten, i religionen og i kunstmotivet. Samtidig målbærer Duun en særlig kjærlighet til de ulykksalige outsiderne; flere av hans hovedpersoner, som tyven i novellen “Ei lita jente og tyvjen hennes” og Ragnhild i *Medmenneske* (1929), begår mord. Ved å vektlegge både overskridelse og medfølelse, viser Syéd hvordan Duuns etikk er innbakt i hans estetikk. Særlig hennes lesning av selvmordsmotivet er interessant i så måte: hun legger vekt på Duuns skildringer av selvmorderens etterlatte sko, et bilde som opptrer i flere romaner. Skoene som blir igjen etter den som har valgt å forlate verden, leser hun som et estetisk øyeblikk som samtidig fordrer en etikk: “Hvis ondet er Olas sorg og smerte, er remediet at det lykkes som kunst. [...] Måten bildet av skoene tas inn på, sanselig, fører til medlidenhet, og er estetikk og

etikk i en form der det ene ikke kan skilles fra det andre”. Det ligger en etikk i den “nådeløse omsorgen” Syéd finner i verkene, men det handler om noe annet enn den kategoriske utpekingen av godt og ondt. I stedet for en rettesnor for livet, kan vi gjennom lesningen erfare – og kanskje lære oss å akseptere – hele spekteret av menneskelige følelser heller enn å sette oss til doms over andre menneskers livsvalg. Motstanden Duuns mennesker møter, kan vi lære av, understreker Syéd.” (*Morgenbladet* 4.–10. september 2015 s. 56)

Da litteraturprofessor Otto Hageberg “prøvde å videreføre sin store opplevelse av Olav Duun til studentene lyktes han ikke. Og ingen snakker om Duun. Det forteller meg at noe må ha skjedd, sier Dag Solstad, og understreker at han ikke ville ha gått ut mot Duun hvis han trodde at han var alene om å finne Duun uinteressant og utdatert. Og det han mener har skjedd er at vi som lesere er forandret. Vi er tatt av modernismen. Oppbruddet fra fortida. Farvel til tro. Frigjøring fra autoriteter og oppløsning av de tradisjonelle formene. Der ble Olav Duun hengende igjen.” (Solstad i *Trønder-avisa* 14. november 2015 s. 14)

Johan Bojers roman *Den siste viking* (1921) handler om arbeids- og livsformer blant fattige fiskerbønder fra Trøndelag, med deres årlige ferd til Lofotfisket. “Per Amdam skriver i Norges litteraturhistorie Bind 4: “Bojers mesterverk er romanene fra 1920-årene, ‘Den siste viking’ (1921), ‘Vor egen stamme’ (1924) og ‘Folk ved sjøen’ (1929). De kan betraktes som et samlet folkelig epos om hverdagens helter – på Lofothavet, på Amerikas prærier og på mager jord ved Trondheimsfjorden. Samtidig er det et verdifullt kulturhistorisk verk. (...) Han skriver typisk nok bedre om utvandrere enn om innvandrere. Hans ‘trilogi’ er en hyllest til det frie, uavhengige menneske.” ” (*Klassekampen* 11. november s. 13)

Johan Falkbergets roman *An-Magritt* (1940) inngår i den historiske romanserien *Nattens brød* (1940-59), som “griper över Norges väg till frihet från främmande makt och den nya tid när Norge “steg opp av middelalderens mörke”. [...] Falkberget bygger huvudkaraktären An-Magritt på stor arbeidskapacitet och god yrkeskompetens [...] An-Magritt är en av de riktigt starka kvinnogestalterna i norsk litteratur, och hon går lätt att läsa med genusförtecken. “I henne våknet – gjennom nedarving – den norske bondeadels stolthet og frihetsdrøm”, som Falkberget uttryckte det 1958. Sedermera visar hon sig ha stor fallenhet också för kärlek, av såväl eros som agape-typ, och att hon excellerar i arbeidskapacitet är snarast grunden för att hon kan utveckla kärlek och andlighet, i denna protestantiskt evangeliska roman som hyllar arbetet som en väg till andlighet.” (Anna Forssberg i https://gupea.ub.gu.se/bitstream/2077/49665/1/gupea_2077_49665_1.pdf; lesedato 24.03.20)

“I *An-Magritt*, den första delen i vad man anser vara Falkbergets mästerverk, *Nattens brød*, skildras hur man på 1600-talet i Rørosområdet överger jordbruket och börjar leverera kopparmalm och kol till kopparframstillingen. I den andra delen, *Plogjernet*, 1946, betonas An-Magritts återupptagna jordbruk, som är en

läkande gest i en trakt där kopparbrytningen dels förorenat naturen och förstört mycket omkring smälthyttan, dels har gjort att människorna övergivit åkrarna till förmån för att köra malm och kol till smälthyttan. Den tredje delen, *Johannes*, 1952, är ett än mera religiöst inriktat verk, och där gifter sig slutligen Johannes konstknekt och An-Magritt, och serien avslutas därefter med *Kjærlighets veier*, 1959. [...] I andra delen av serien, *Plogjernet*, tar An-Magritt upp det försummade jordbruket, och där är främst den första kategorin av arbete tillämpbar: bruksvärde återskapas och förhållandet mellan den arbetande och produkten kännetecknas av identifikation, men i den första romanen är det den allomfattande kopparbrytningen och -framställningen som skildras, och den utgör ett distinkt brott med den första arbetsformen. Det finns en glorifierande inställning till arbetet hos Falkberget” (Anna Forssberg i https://gupea.ub.gu.se/bitstream/2077/49665/1/gupea_2077_49665_1.pdf; lesedato 24.03.20).

“Fokus i *Nattens brød* är dels en fikionalisering av hur det gick till när kopparbrytningen i Rørosområdet anlades. Men det är framförallt en skildring av hur en ung flicka med de förment sämsta förutsättningarna mot alla odds utvecklar en själ, rakt igenom det hårda arbetet, trots arbetet, nästan tack vare arbetet [...] Arbetet och arbetskapaciteten är en viktig byggsten på den vägen, och det budskapet går inte ihop med arbetarlitteratur som klasskamp. Alltmera under romanseriens gång framtonar de religiösa frågorna. Kristen socialist kallade sig Falkberget, och arbetarlitteratur är en för snäv beteckning också för denna roman som behandlar den förkapitalistiska perioden. Berättarinstansens och Falkbergets förhållningssätt till arbetarna – såväl till An-Magritt som Jürgen och framförallt Johannes – gestaltas i en rörelse inifrån arbetet och ut i mer existentiella värden, ut i kärlek och religiositet, och det finns en starkt påtaglig identifikation i den retoriska positionen gentemot arbetarna. Deras arbete skildras inkännande och hyllas också som ett egenvärde. Den religiösa problematiken är påtaglig, men grunden för allt är ett ständigt, hårt arbete, som man i läsningen känner i den egna kroppen, liksom författaren gjort det i gruvorna i Rørosområdet. [...] Hos Falkberget är det fråga om en själs tillblivelse genom en tung, upplevd arbetsverklighet. Arbetet upphör aldrig att omsluta An-Magritt och arbetstillvaron upphör heller aldrig att omsluta henne – hon förblir där.” (Anna Forssberg i https://gupea.ub.gu.se/bitstream/2077/49665/1/gupea_2077_49665_1.pdf; lesedato 24.03.20)

Jenny

Sigrid Undsets roman *Jenny* (1911) er både en psykologisk roman og en kunstnerroman. Romanen foregår i en sterk brytningstid der gamle og nye normer for kvinners liv er på kollisjonskurs (Solheim 2002 s. 51). Romanen dreier seg om selvrealisering, om virkeliggjøring av et eget livsprosjekt, men den viser hvor vanskelig og fatalt forsøket på å realisere sine drømmer kan bli. Personene sitter fast i sin fortid og deres sjanser er begrensete. Jennys sjel er som et rikt, men lukket og låst smykkeskrin som ingen har nøkkel til, heller ikke Jenny selv – hun bare aner hvor nøkkelen kan være.

Jenny er en ung kunstner uten anerkjennelse og som mangler et utvilsomt talent. Men hun har svært sterke – farlig sterke – prinsipper som skiller henne fra de andre: hennes idealisme og kompromissløshet. Hun vil leve ut sine idealer. Dessuten har hun noen likheter med Jane Austens heltinner: Hun er en ung kvinne som “venter” på livet, det sanne og egentlige som skal realiseres gjennom et forhold. I kapittel 8 i første del står dette om Jennys følelse av å være annerledes og hva/hvem hun venter på, hennes eksistensielle kjærlighetsideal: “Hun selv var annerledes. Hennes blod var nok både rødt og varmt. Den lykke hun lengtes etter, den skulle være het og fortærende – men den skulle være ren og plettfri – hun selv ville være god og lojal og trofast mot den hun gav seg til – der måtte komme en som kunne ta henne helt, så ingen evne i henne ble liggende ubrukt og råtnet etsteds langt inne og forgiftet –. Nei – hun torde ikke – ville ikke være lettsindig. Ikke hun –.” Med denne intense kjærlighetsdrømmen, som virker nesten uopnåelig, kan en spørre seg om Jenny er statisk, uten evne til endring. Jenny kan oppfattes som et offer for sine høye idealer eller en tragisk skjebne som selv sviktet de gode idealene.

Ytre sett blir Jenny beskrevet som høy og lys med et litt gutteaktig utseende. Hun framstår som behersket, vennlig, omsorgsfull, men hun skjuler sine følelser og drifter. Hun virker sterk overfor de svake (Cesca, Helge). Hennes moral går ut på aldri å gjøre noe hun må skamme seg over og å bevare sin selvbeherskelse. Hennes kjærlighets- og mannsideal innebærer å vente på den mannen hun *må* elske, en mann må kunne forløse alle evnene hennes og fungere som en herre og dommer i livet i hans. Denne personen skal være en Forløser som gir henne eksistensiell fylde, samtidig som hennes praktiske situasjon skal forbedres. Hun lengter etter et hjem, barn, familie. Det ligger en latent konflikt mellom Jennys høyspente moral og verdinormer på den ene siden og hennes lengsel etter varme, barn og et vanlig familieliv på den andre siden.

Det legges i romanen stor vekt på Jennys oppvekst, særlig at hun som lite barn mistet sin biologiske far og senere lever med en stefar som hun beundrer og respekterer. Den avdøde farens normer er Jennys målestokk for rett og galt – han er en høyt idealisert farsfigur (“Han [faren] hadde vært midtpunktet i alle hennes forestillinger om Gud”, “det måtte de gjøre og det måtte de ikke gjøre for far”). Jenny er oppkalt etter denne faren (Jens Winge; samme initialer som Jenny Winge). Det tidlige farstapet blir grunnlaget for en uløst konflikt i Jennys sosialisering; hun stenger inne følelsene sine og får en slags tante-funksjon i familien. Hun får ikke nære venninner som barn, blir ertet og føler seg annerledes. Jenny opplever de jevnaldrende barna som en fare. Hennes svar er å holde seg utenfor og prøve å gjøre seg selv uangripelig. Selvbeherskelse blir dermed et sentralt mål for den unge Jenny, og hun føler seg dypt alene. Men stefaren Berner har gitt Jenny trygghet, og han blir hennes beste og kanskje eneste nære venn. Berner blir et konkret bilde på hennes mannsideal (jamfør beskrivelsene av jaktturen og Jennys drømmer). Jenny venter som voksen på en mann som kan ha samme funksjon som de døde fedrene.

Hun er som barn halvt bevisst sin forelskelse i stefaren og får et ambivalent forhold til moren. Forholdet mellom henne og moren kan oppfattes som en slags rivalisering om den samme mannen.

Berner er en god stefar, en myndig person som stimulerer hennes livsglede, sanselighet og kunstneriske evner. Han blir for henne Mannen som bidrar til å utvikle hennes personlighet. Da stefaren forulykker, mobiliserer Jenny sin beherskelse og selvkontroll. Hun prøver å fylle hans rolle i familien, og mister dermed mye av sin barnlighet. Og ensomheten overfor omverdenen varer ved i år etter år. Hun utformer det hun kaller sin “egen, lille moral” som går ut på sannferdighet og beherskelse – ikke egenskaper som gjør det lett for noen å gli inn i et sosialt fellesskap. Når hun er kunstner i Roma 28 år gammel i begynnelsen av romanen, er hun fremdeles ukysset. Hun føler at det “egentlige” og gode livet passerer forbi henne uten at hun er med.

“Hos Jenny vises det at begjæret ikke bare er seksuelt betinget. Det er like mye et begjær etter å bli sett og bekreftet, som menneske og kvinne. Jennys erotikk ligner samtidens Ellen Key’ske variant; med både åndelig og kroppslig forening i kjærlighet og sympati” (Solheim 2002 s. 87). “[Julia] Kristeva definerer kjærlighet som en identifikasjonsprosess. Jennys sterke kjærlighetslengsel kan gjerne ses i dette perspektivet.” (Solheim 2002 s. 9) Det har dessuten vært diskutert om Jenny er narsissist. Narsissisme innebærer en sublimert erotisk drift rettet mot en selv, med konsekvenser som selvforelskelse, selvkjærlighet og selvdyrkelse. Ifølge Anna Britt Kvinge (1981) kjennetegnes Jenny av manglende narsissisme, mens derimot Liv Bliksrud ser Jenny som en narsissist (gjengitt etter Solheim 2002 s. 23). Bliksrud hevder at Jenny lever på selvidealisering, og at dette er et spinkelt grunnlag for et liv. Jennys mål i livet er å bevare selvaktelsen.

Hvordan skal man bli kjent nok med seg selv til å vite at de avgjørende valgene er de riktige? Jenny synes ikke lenger at hun har god tid til å vente. Relasjonen til Helge Gram innledes med at hun hjelper han, har medynk med han og vil glede han. Når hun gir han det første kysset, fusker hun med sine følelser, noe som representerer et “syndefall” for henne. Dette er den lille tråden som etter hvert får hele veven til å rakne. Hun kysser han på hans direkte oppfordring. Jennys forhold til Helge (og senere Gert Gram) representerer en skjebnesvanger konfrontasjon med henne selv, med krefter som truer henne innenfra (Liv Bliksrud gjengitt etter Solheim 2002 s. 29). “Men Bliksrud synes å overse det faktum at Jenny blir *lurt* av disse mennene, inn i forhold hun selv ikke er klar for.” (Solheim 2002 s. 29) Jenny vil nødvendigvis kysse Helge på fødselsdagen sin, men hennes grenser for intimitet og anstendighet respekteres ikke av han. Og hun vil ikke framtre som prippen eller kald. Tilfeldighetene som fører til bindingene til først Helge og deretter Gert, virker så små og uskyldige at det er nærliggende å se dem i lys av kaosteori og den såkalte sommerfugleffekten: en sommerfugl som slår vingene et sted leder til konsekvenser som blir en storm et annet sted. Helt i begynnelsen av teksten får vi høre at Helge vil prøve et “eventyr”, og dette blir innledningen til tilfeldigheter som fører til

tragedien. Det skjebnesvangre for Jenny er at ingen av mennene er den rette. Til slutt lar hun en tilfeldighet avgjøre om hun skal leve eller dø – etter at hun har “latt seg” voldta av Helge og balansen mellom liv og død vipper på en knivsegg.

Det ligger i romanen en tematisk konflikt mellom moral og drift, og når Jenny bøyer seg for driften, blir livet mer og mer preget av skuffelse og løgn. Hun kaster seg ut i forholdet til Helge med en slags fortvilelse og med livsløgn. Vi får etter hvert tydelig se avstanden mellom den ranke og den knekte Jenny. Vi får i løpet av romanen oppleve Jenny i både kunstnerrollen, venninnerrollen, elskerinnerrollen og morsrollen. Barnet blir en ureduserbar glede og vånnde, en så sterk erfaring at livet mister sin mening når barnet dør. I forholdet til sitt barn søker Jenny en livgivende og skapende eros-kraft i sitt liv (Solheim 2002 s. 92).

“I manns-skikkelsene ser jeg også forfatterens samfunnskritikk og modernitetskritikk; kritikk av en tid preget av dobbeltmoral, svik, verdioppløsning, rotløshet, forfall og kvinnefiendtlige holdninger. Både Helge og Gert er representanter for menn av sin tid, og menn av deres type er gjengangere i samtidens litteratur: De svake og sutrende, de forførende og virkelighetsfjerne, de selvovervurderende og selvelskende menn. Det er ikke å undres over at Jenny ikke finner kjærligheten hos disse mennene. Også Jenny er en representativ figur med sin skuffelse og splittelse. Som vist i kapitlet om samtidshistorie, ble kvinnen ofte skuffet i møte med mannen. Det var et stadig repeterende mønster i konflikten mellom kjønnene. Som hos Jenny blir kvinnens drift mot mannen et nederlag for henne og for hennes verdier. Som Jenny, finner kvinnene i samtiden bare frihet og selvstendighet i deres eget ensomme rom. Derfor befinner kvinnen seg i en uløselig konflikt: Det kvinnelige begjær blir både en *trussel* mot og en *betingelse* for selvaktelsen og kvinneidentiteten. Slik fremstår Jenny som splittet mellom uforenlige kvinnebilder, men likevel søkende helhet og selvforståelse.” (Solheim 2002 s. 87)

Jenny er også en roman om klasses tilhørighet. Nesten alle personene i boka kommer fra og tilhører småborgerkapet. Arbeiderklassen er relativt usynlig, den blir behandlet med medynk eller forakt – jamfør den vesle Kristiania-gutten Ausjen som Jenny snakker med, og Rebekka Grams klassebakgrunn. Selve navnet “Ausjen” signaliserer indirekte fattigfornemhet og ynkverdighet i det grå og uskjønne i Kristiania. “Ausjen” kommer fra “prinsenavnet” Eugen, som et betyr “av god ætt”. Jenny og Helges foreldre er relativt fattige, men er økonomisk selvstendige til tross for sine små midler. Den unge generasjonen får muligheter som deres foreldre ikke har hatt.

Strukturen i boka er tredelt, og viser Jennys forhold til en mann i hver av bokas tre deler: Helge – Gert – Gunnar (deres initialer danner en symmetri og sirkelkomposisjon: HG – GG – GH) (Eriksson 1977 s. 74). Det er 33 kapitler i hele romanen. Handlingen rommer noen sentrale trekantforhold, de to viktigste er Jenny – Gunnar – Helge og Jenny – Helge – Gert. Til tross for at Jenny er i sentrum av boka, begynner og slutter romanen med en mannlig synsvinkel, først Helges og til

slutt Gunnars. Dette grepet understreker at det sentrale temaet er kvinners forhold til menn, og får dessuten fram forskjellene mellom Helge og Gunnar. Handlingen foregår i henholdsvis Roma – Kristiania – (Tyskland) – Roma, og strekker seg fra våren til neste vår. Fortellemåten varierer mellom samtidshandling og tilbakeblikk (f.eks. til Jennys barndom og oppvekst). De to scenene der Jenny blir kjæreste med Helge og Gert er utelatt fra den rette kronologien og gjenfortelles senere i teksten. Tilbakeblikk/gjenfortelling og samtaler veksler. Undset hopper over noen viktige øyeblikk i personenes liv (som om det skyldtes en slags forteller-skyhet). Den store katastrofen, Jennys selvmord, forberedes gjennom frampek. Og gjennom det hele viser Undset stort talent for å skildre konkret sansning av detaljer.

Anna Britt Kvinge ga i 1981 ut en bok om *Jenny*. Kvinge mener at romanen kan leses som “et etisk prosjekt”, et forsøk på å finne tilbake til en dialektisk grunnstruktur i menneskets væremåte, hvor tanke og handling søkes forent til et etisk høyverdig liv. Kraften til dette etisk gode livet håper Jenny å finne hos den hun kaller “herren”. Helge, Gert og Gunnar kan i en slik dialektisk modell oppfattes som henholdsvis idealets tilfeldige utkast, dets antitese og mulige syntese. Rakel Christina Granaas har i en analyse hevdet at det er sammenfall mellom Gunnar og den autorale fortelleren. Janicke Karin Solheim ser derimot en ironisk distanse mellom fortelleren og Gunnar (Solheim 2002 s. 25). Forskjellen i syn betyr spesielt mye for tolkningen av romanens siste del.

Jenny søker en slags livsbekreftelse i forholdet til Helge: “Men jeg var åtteogtyve år da jeg traff Helge, og jeg hadde aldri vært forelsket – og jeg var lei for det og ville gjerne prøve –. *Han* var forelsket, varmt og ungt og oppriktig, og det fristet meg. – Så løy jeg for meg selv, akkurat som alle andre fruentimmer – det falt varme over meg fra ham, og jeg skyndte meg å innbille meg selv at jeg var varm.” (del 2, kapittel 8) Forholdet mellom Jenny og Helge Gram minner om et mor-barnforhold (litt tilsvarende hennes forhold til Cesca). I begynnelsen legger Helge merke til Jenny som den “lyse” – dvs. den kyske, rene. Han følger etter Jenny og Cesca og påstår til slutt, som et lite barn, at han har gått seg bort. Jenny hjelper. Snart treffes de igjen og blir kjent, men Helge fyller på ingen måte rollen som den sterke mannen, den dominerende “herren” for en kvinne. Han framtrer som både usikker og barnslig.

Helge Gram er tafatt og usikker i begynnelsen, eller kanskje beregnende. I første kapittel utnytter han Jennys velvilje. Han får henne til å gi sin adresse og senere gjør han det til en vane å besøke henne. Etter en tid i Roma forandrer han seg tilsynelatende ganske mye. Likevel er han alltid preget av en større eller mindre fremmedfølelse. Etter hvert forelsker han seg i den tilsynelatende sterke og kjernesunne Jenny, men forholdet mellom dem minner om et mor-sønn-forhold. Hun får utløp for sine morsfølelser, slik hun tidligere fikk overfor Cesca. For Jenny er Helge først og fremst en mann som “er der”, en ung mann hun nesten mot sin vilje omgås. Han interesserer seg primært for forgangen tid og døde mennesker – de ukjente døde fra arkivene – og er vemodig, slik at hun føler medlidenhet med

han. Trolig er det den ytre lykkelige situasjon i Roma som får Jenny til å fire på prinsippene og kysse Helge og bli kjæreste med han, selv om hun ikke elsker han. De kan sammen oppleve et frihetsrom langt borte fra de sosiale røttene sine, noe som gir en uvirkelighetsfølelse for dem begge. Forlovelsestiden i Roma er for Jenny en relativt harmonisk, lykkelig og håpefull tid. Men dikter hun muligheter inn i Helge som aldri har vært der? Det kommer tidlig forvarsel om at forholdet til han vil begynne å kjølne i Kristiania.

I romanen er det en tydelig kontrast mellom en frodig, sydlandsk sensualisme og et bundet, nordisk tungsinn. Tilbake i Norge blir det helt tydelig at Helge representerer alt det Jenny har flyktet fra: innesluttethet, småborgerlighet, et fattig og uskjønt liv. Helge synes å mangle evnen til å bli elsket, og å være ødelagt av fortiden/skjebnen (jamfør den gamle tematikken med lykkemann og niding, der nidingen er dømt av skjebnen og går fra ulykke til ulykke). Hans ulykkelige barndom og oppvekst har ført til at han er ulykkelig og etter hvert gjør Jenny ulykkelig. Det blir stadig tydeligere at han representerer falskhet, svakhet og destruktivitet. Jenny blir dessuten redd for de seksuelle behovene som oppstår. Hun lever splittet mellom et ønske om fri utlevelse og et ideal om etterlevelse av egne ønsker og samfunnets normer.

Allerede i Roma hadde Cesca sagt med rene ord at Helge var underlegen Jenny. Han er svært opphengt i konvensjoner (også i forhold til kvinner og familie). I den kjølige norske våren rives drømmesløret i stykker, og Jenny ser han som han er. Hans litenhet blir ekstra tydelig i hans hjemmesituasjon. Han har vokst opp i et sjalusi-forgiftet hjem, og har et disharmonisk hat-kjærlighetsforhold til moren. Rebekka Gram har nesten psykopatiske trekk, hun er herskesyk og må dominere alt og alle. Jenny blir dratt inn i intrigene i Helges familie, med hemmelighold osv. Hun holder det ikke ut, og hever forlovelsen. Etter bruddet med Helge er Jenny lei seg, men også litt lettet. Helge har vist seg som en for svak og usikker mann. Hadde et seksuelt forhold ført til barn, ville barnet ha bundet dem sammen, men ikke i harmoni og lykke.

For blek for henne er også Helges far, Gert Gram. Jenny hungrer etter nærhet, hengivenhet og menneskelig varme etter bruddet med forloveden, og glir inn i et forhold til Gert. Det er betydningsfullt at hun som barn har beundret og elsket både sin biologiske far (Winge) og sin stefar (Berner), altså farsskikkelser. Når hun inngår et forhold til sin eks-forlovedes far, blir det et incestuøst preg over det – det er "Faren" som får henne. Hun ønsker seg en farsfigur hun kan lene seg mot. Jenny elsker ikke Gert, men han er forelsket i henne (tilsvarende relasjon som med Helge). Og heller ikke Gert oppfyller hennes ønsker og behov. Gert har hele livet latt seg tyrannisere av Rebekka. Er han en sentimental livsløgner? Han har betydelig sjarm og er romantisk anlagt, men synes å ha et stenk av kalkulering i sin tilnærming til Jenny. Og Jenny på sin side drømmer om å bli forført inn i en mer meningsfull eksistens. Hun er full av forakt for Gerts fotkysende tilbedelse. Han behandler henne ofte som et barn, også rent fysisk. Gert undergraver Jennys

selvfølelse ved alltid å kalle henne “lille” og “liten”. For han er hun en slags drømmeoppfyllelse: “Menneskets kjennskap til Jenny er hovedsakelig deres egne drømme- og idealbilder av henne.” (Solheim 2002 s. 115) Jenny liker mindre og mindre at Gert snakker – forholdet er for henne nærmest språk- og bevisstløst.

Jenny elsker altså ikke Gert, men liker hans fortrolige vennskap. De har dessuten en felles interesse i kunsten og møtes også i antipatien eller hatet mot Rebekka Gram. Mangelen på kjærlighet til Gert gir henne snart skyldfølelse og selvforakt. Vissheten om at forholdet til Gert ikke kan vare skaper samvittighetskvaler. “Paradoksalt nok føler Jenny skyld for at hun har gitt Gert “det lille hun hadde”. Vi ser at hun ikke bare nedvurderer seg selv og sin egenverdi, men også bærer på en helt urimelig skyldfølelse.” (Solheim 2002 s. 84) Jennys konklusjon blir: “Det vonde som vi kommer ut for har vi alltid forskyldt selv”.

Undset har i flere av sine romaner skildret kvinner fra middelklassen som er knuget ned i triste kontorer og åndsfattige hybler og pensjonater i Kristiania, men som alle bærer på en drøm som de ikke har faste holdepunkter for. Både Jenny og Cesca har en knugende fortid, selv om Cesca kommer fra en rik familie. Noen av de andre kvinnefigurene står som kontraster og paralleller til disse to. Jennys mor er diffust beskrevet, men framstår som mild, svak og passiv. Hennes hovedfunksjon er omsorgen for andre. Morens forhold til datteren er preget av en nesten fullstendig mangel på kommunikasjons og forståelse. En annen morsfigur, Rebekka Gram, er en tydelig motsetning til Jennys mor. For det første har hun proletær bakgrunn og mangler dannelse. For det andre har hun som ung vært svært vakker og med sterke drifter. Hun representerer et truende driftsvesen uten fornuftskontroll. Som voksen og mor er Rebekka ondskapsfull og med et hat-kjærlighetsforhold til mannen og ønske om et symbiotisk eie-forhold til barna. Helge og søsteren hans blir gjenstand for den interne maktkampen i familien.

Cesca er tydelig den nærmeste venninnen Jenny noen gang har hatt. Likevel vet Cesca langt mindre om Jenny enn Jenny vet om Cesca. Ytre sett er Cesca liten og mørk, nervøs og temperamentsfull, og kokett, slik at alle menn blir forelsket i henne (også Helge). Hun er engstelig i forhold til seksualitet (hennes seksualangst slår ut for fullt etter at hun er gift). Hennes binding til Lennart Ahlin viser at ekteskapet fungerer som en institusjon for undertrykkelse: Cesca må oppgi sin kunst og mye av seg selv når hun gifter seg med Ahlin. Gunnar er skuffet når han besøker ekteparet, og Jenny får også inntrykk av en disharmonisk relasjon når hun besøker dem. Cesca er først barnløs, og tror at et barn skal redde forholdet. For Cesca er Jenny en kanal for menneskelig varme og betroelser. Så intimt klynger hun seg til Jenny at det har blitt hevdet at det er et lesbisk anstrøk i forholdet mellom Jenny og Cesca, som et slags et alternativ til vanskelige heteroseksuelle forhold. Verken Cesca eller Jenny synes å ha et sterkt erotisk begjær etter menn, men vil ha sterke menn som kan fylle et psykisk-eksistensielt tomrom. Unni Langås har hevdet at det finnes en ubevisst lesbisk trang hos Jenny som gjør Gunnar mer attraktiv som medmenneske enn som mann.

Gunnar Heggen er en nær venn og kollega av Jenny, en person hun liker og respekterer. Han er vakker, maskulin, sunn, har tro på sine egne evner, og er for så vidt et mannsideal. Gunnar og Jenny forstår hverandre godt. Anne-Lisa Amadou hevder at Jenny og Gunnar er likeverdige (gjengitt etter Færeide 2009 s. 89). Langås skriver at Gunnar er den eneste mannen i romanen som ser en kunstner i Jenny og ikke bare en kvinne (gjengitt etter Færeide 2009 s. 90). Men mellom han og Jenny mangler det “ekstra” som Jenny trenger, det store og forløsende. Gunnars ideal er mennesker med selvstendig intellekt og kunstnersinn som arbeider intenst og har klassisk dannelse. Han har både en åndsaristokratisk holdning og tendenser til et misogynt kvinnesyn (Solheim 2002 s. 20). Gunnar synes å ha en holdning om at han skal greie seg uten kvinner. Gunnar beskylder kvinnene for å mangle selvfølelse, og spissformulerer det med at kvinner ikke eier sjel. Arbeidet er ifølge Gunnar viktigere både for mann og kvinne enn kjærlighetsforhold. Jenny innvender at lengselen etter mann og barn ligger i kvinnens natur. Jenny har et annet syn enn Gunnar: Hun ønsker både å arbeide som kunstner og ha en omsorgs-/morsrolle i et kjærlighetsforhold.

Jenny møter Helge, og forholdet til Gunnar får derfor ikke mulighet til å utvikle seg i erotisk retning. I sorgen, depresjonen og ensomheten etter barnets død, møtes Jenny og Gunnar igjen. Gunnar innser langsomt at han elsker henne. Jenny har mistet livsmotet, og tror ikke Gunnar kan redde henne. Etter Jennys selvmord opplever Gunnar en slags metafysisk forening eller samhørighet med Jenny. Janicke Karin Solheim er ikke enig med dem som hevder at problemet er at Gunnars kjærlighet til Jenny kommer for seint eller at han er den mannen hun egentlig skulle hatt før forholdet til Helge utviklet seg. Solheim oppfatter Gunnar som en mann som passiviserer Jenny og gjør henne til objekt. Til slutt i romanen vil han presse henne inn i rollen som en syk eller et barn som han skal passe på og få friskt igjen (Solheim 2002 s. 102-103). Gunnar mangler innsikt i Jennys person og situasjon. Men mot slutten av romanen ser Gunnar likevel alt det barnet betydde for Jenny. Han ville ha giftet seg med henne både av kjærlighet og for å redde henne hvis han hadde fått sjansen. Etter hennes død erkjenner Gunnar at hun gjorde rett slik hun nå engang var – naturbildet med en blomst brukes som sammenligning med Jenny og understreker det naturlige. Gunnar anklager seg selv, men aksepterer grunnene for Jennys selvmord i egenskap av å være idealistiske.

Det er noe stengt og lukket ved Jenny. En samtidig anmelder kalte henne for en vestalinne. Regissøren av filmatiseringen av *Jenny* i 1983 hadde en annen sammenligning: “Alle Jennys menn er blitt Orfeus, som ikke greier å få Eurydike ut av dødsriket, fordi deres kjærlighet ikke er sterk nok. [...] Jenny er på mange måter avstengt, en ensom kvinne uten kontakt med egne følelser. [...] Jenny gir avkall på den sunne egoismen som skal til for å bli lykkelig, og setter i stedet umenneskelige krav til seg selv. Hun vil være noe for andre, men også det svikter. [...] Orfeus i Gunnars skikkelse hadde mange sjanser, også vist i filmen. Siste gang den morgenen på slutten av filmen, hvor han er på vei til henne, men svikter på grunn

av ren mannssjåvinisme. Han er sjalu og dras unna.” (Per Bronken i avisa SA 7. oktober 1983)

“Generelt er teksten i epilogen preget av selvmotsigelser, patos og manglende forståelse for Jenny og hennes skjebne. Gunnar mener at han selv drømmer Jennys drømmer, men er offer for en illusjon. Jennys drømmer tilhørte hennes innerste vesen, og det kjente han ikke. [...] Epilogen er en direkte gjengivelse av Gunnars indre tankestrøm, uten fortellerkommentar. Men selv om den fungerer mest som en ordrik bekreftelse på Gunnars uforstand, viser den likevel at også han er en sammensatt person.” (Solheim 2002 s. 112) “Jennys forhold til Gunnar Heggen viser at også han tilhører samtidens selvovervurderende og selvelskende menn. I hans univers råder den maskuline fornuft (logos) grunnen alene. Derfor styrer dette også hans kjærlighetssyn, der det selvidentiske er målet for kjærligheten. Som bærer av den platoniske tradisjon vil Gunnar først og fremst reproducere *seg selv*. Denne livsholdningen står i skarp kontrast til Jenny. For henne er kjærligheten et begjær etter å skape; kjærligheten er kreativitet. Derfor er den også forbundet med åpenhet og undring overfor andre. Fordi kjærligheten er uløselig knyttet til det etiske, søker den nettopp *ikke* bare sitt eget.” (Solheim 2002 s. 113-114)

Jenny frakjenner seg selv livet, for hun opplever sitt fall som uopprettelig. Hun har sviktet sitt kjærlighetsideal. Idealene blir stående, ifølge Jenny, det er hun og de andre menneskene som har sviktet. Selvmordet framstår både som en heroisk og en tragisk handling. Det er en konsekvens av konflikten mellom ideal og virkelighet. Det tragiske ligger i *selvsviket*. Jenny er på noen måter en ener, men også eneren må lide for selvsviket. Tekstens nådeløse logikk er at Jenny har sveket seg selv og dermed mistet all selvrespekt, derfor må hun dø mens idealene lever videre. Her er det religiøse undertoner knyttet til det falne menneske (Jenny har sviktet idealet, har syndet og må dø). Problemene oppstår ikke fordi hun holder fast ved sine idealer, men fordi hun svikter dem. Liv Ullmann sa i et intervju i *Aftenposten* 17. september 1983 i forbindelse med Per Bronkens filmatisering av romanen: “- Jenny har ikke lært å kompromisse, eller å akseptere at det ikke nødvendigvis er et nederlag om man selv eller andre ikke alltid lever opp til egne forhåpninger og forventninger.”

Jofrid Eriksson skriver: “I glimt kan hun [Jenny] vurdere sin egen strenge moral og se at den isolerer og hemmer henne, men i *fiksjonssammenhengen* er ikke dette øyeblikk av innsikt, men av skjebnesvanger svakhet.” (1977 s. 74, uthevet her) Er det fordi hun føler fortvilelse over at den strenge moral ikke gjør henne lykkelig og rolig? Erikssons begrunnelse for denne vurderingen er: “I krisesituasjoner er det alltid æren, ærligheten og selvbeherskelsen Jenny bruker som målestokk for sine handlinger. Og teksten gir henne rett i dette.” (s. 74) “Tvetydigheten i romanen ligger imidlertid i at skildringen kommer i konflikt med den eksplisitte *holdningen* til det som skildres. Teksten består av et beskrivelsesplan og et etisk, verdiladet plan som står i motsetning til hverandre.” (s. 89) Teksten gir altså Jenny rett (og Gunnar bekrefter Jennys moralsyn) – feilen ligger ikke i hennes moralsyn, men at

hun svikter det, sviker sine idealer. Temaet i *Jenny* er enkeltindividets forhold til seg selv og uforsonligheten mellom det ideelle og det reelle. Det er altså en roman om fall, skyld og umulig soning.

Andre sentrale temaer er knivseggen mellom tilfeldigheter/skjebne og selvbestemmelse med selvrespekt (som etisk prinsipp), og problemet med å finne en kjærlighet som er intens og føles hel og sann. Sammenstilling av kunsten, kjærligheten og moderskapet er også sentral. Elisabeth Aasen skriver: “Arbeidet var vesentlig for henne, men det overskygger ikke drømmen om kjærligheten.” (1982 s. 24) Kvinge (1981) mener romanens hovedtema er mangelen på gjensidig forståelse mellom personene – en kommunikasjonskonflikt. Eriksson hevder at romanen gjør kjernefamilien til en opphøyet, religiøs verdi, og at alt som undergraver familien som samfunnets fundament, gjøres til en synd (1977 s. 90). Lidenskaper blir destruktive hvis de ikke er rammet inn av familien som institusjon. Romanen viser hvor farlig følelser og kroppslige drifter kan være når de ikke leder til en sosialt forankret kjærlighet. Samtidig kritiseres den borgerlige, patriarkalske familien undertrykkende funksjon – uten at forfatteren ser noe klart alternativ (s. 91).

I monografien *Sigrid Undset* (1997) ser Liv Bliksrud Jennys skjebne i lys av tanker av den amerikanske feministen Camille Paglia. Både Undset og Paglia protesterer ifølge Bliksrud mot feministenes ufarliggjøring av seksualiteten. De ser begge seksualiteten som mørke, brutale, hedenske og uforanderlige makter. “Fra å være et friskt fremtidshåp blir Jennys erotikk tvang og destruksjon” (Bliksrud 1997 s. 70, her gjengitt etter Solheim). Som en parallell til det Undset senere hevdet, at menneskenes hjerter ikke forandres gjennom alle tider, kan det også være slik at seksualiteten er potensielt en farlig (men potensielt også frigjørende) makt gjennom alle tider, uansett kvinnenens endrete stilling i samfunnet.

I *Familie Journalen* 10. desember 1911 ble Undset bedt om å skrive litt om hvorfor hun skrev *Jenny*. I teksten som ble trykt, reserverer Undset seg først og sier at enhver leser selv må finne ut hva teksten betyr. Hun avslutter slik: “Selv mener jeg, at jeg i det hele kom til at skrive ut av den følelse at det er en deilig og farlig tid vi lever i. De baand, som i tidligere tiders sociale vedtægter, nedarvede religiøse forestillinger og officiel moral la paa det enkelte individ, er reduceret nærmest til det nødvendige minimum. Man kan ialfald vanskelig skyte skylden for sine ulykker over paa dem, og hvert menneske bærer i vor tid selv ansvaret for sit liv, dets ære eller dets skam, i saa høi grad, som ikke har været tilfældet i mange generationer.” I et brev til Nini Roll Anker i 1915 angående kritikernes dom over Ankers roman *Det svake kjønn* skrev Undset: “[...] jeg ærgrer meg over disse mannfolk-anmelderne, fordi jeg ser at de ikke kan læse ett ord av alt det, som hvisker varsomt indimellem linjene” (sitert fra Solheim 2002 s. 3).

Våren 1909 brøt Undset opp fra Kristiania for å dra til Roma. Akkurat da var mange i Kristiania opptatt av historien om en ung kvinne som hadde tatt livet av

seg etter å ha hatt et forhold til og fått barn med sin forlovedes far. Dette ble antakelig en inspirasjonskilde for Undset. Men skildringene hennes i *Jenny* ble ikke verdsatt av alle. En anmelder skrev om *Jenny* i 1911: “Læserne rigtig fraadser i Skildringer, som det er uforstaaelig en ung Dame vil sætte på Prent”. I et møte i “Kvinnelig stemmerettsklubb” i januar 1912 var det en heftig diskusjon om romanen (Aasen 1982 s. 37). Med denne boka slåss Undset mot konvensjonene for hva som sømmer seg å tematisere. Men hun er ikke ute etter å lage en skandalesuksess gjennom erotiske antydninger (særlig mellom Jenny og Gert, Gert og Rebekka, Cesca og Ahlin). I romanen er idealet en hengiven kjærlighet uløselig forbundet med det etiske (Solheim 2002 s. 83).

Den siste viking

Bojer sa at han med *Den siste viking* (1921) ville reise “en minnestein” over lofotfiskerne, og vektlegger brorskapstanken/solidariteten både blant fiskerne ute på havet og blant folk hjemme i bygda. Samhold og følelsen av gjensidig ansvar er tydelig f.eks. i kapittel 3 når Kristaver Myran går rundt for å få kausjon på båten sin. Men det er på havet vi ser brorskaps-tematikken tydeligst. Der viser fiskerne offervilje, vågemot og hjelpsomhet uten like. Det beste i livet blir intensivert der, også frihetslengselen hos fattigfolk: “ute på havet var de frie menn” (kap. 1), “handelsmenn og banker når ikke hit, de er på sjøen igjen, de er frie menn” (kap. 6). Herresetet Lindegård krever pliktarbeid av sine husmenn, men mennene slipper unna tvangen og ydmykelsen når de er på fiske. Lofothavet blir et symbol: håp og drøm om frihet fra kakser og kreditorer, og håp om økonomisk velstand.

Bojer ble født utenfor ekteskap og ble adoptert av en husmannsfamilie i Rissa på nordøstsida av Trondheimsfjordens ytre del. Det var vanlig at husmannsfamilier tok til seg såkalt uekte barn, både for å få kontanter av foreldrene og for å få hjelp på gården, men Bojer framstiller det i selvbiografien *Læregutt* som ren godhjertethet. (Det at den lille gutten fikk en god stemor kan ligge bak skildringen av det idealiserte morskapet i begynnelsen av *Den siste viking*.) Bygda Rissa har blitt kalt et Norge i miniatyr: den er både sjøbygd, innlandsbygd og fjellbygd. Husmannen og den eldste sønnen i huset i Bojers barndomshjem var hvert år på Lofotfiske, og hadde mange historier å fortelle når de kom tilbake. Og storgården Rein med ca. 50 husmannsplasser under seg er inspirasjonen til Lindegård i Bojers romaner. Bojers biologiske far sendte sønnen på en god skole i byen, og Bojer ble senere kontorist i Trondheim, der han kontrollerte regnskap i tranbrenneri og handelsbuer. Han møtte lofotfiskere og var med dem ut på havet. Det virker som om karakteren Lars i *Den siste viking* har kimen til en forfatter i seg, på slutten av romanen er han klar til å begynne å skrive, han har både utdanning og de selvopplevde minnene.

Den siste viking er typisk nyrealistisk ved at den er basert på det reelle personer har fortalt til forfatteren og på selvopplevde hendelser, ved at den har brodd mot urettferdighet og undertrykkelse, og ved at den rommer en del romantisering. Som forfatter ble Bojer i sin tid en av de mest oversatte og solgte norske forfattere i

utlandet, særlig i Frankrike og USA. Han fikk bedre kritikker i utlandet enn i Norge. Men *Den siste viking* solgte i store opplag også i hjemlandet, ca. 125.000 eksemplarer før bokklubbenes tid. En av de beste kildene til Bojers forfatterskap er Trygve Ræders bok *Johan Bojer og heimbygda Rissa: Liv og diktning* (1972).

Romanen inneholder mye dialekt i replikkene, og dette preger også mer fortellende avsnitt i teksten (i en senere utgave gjorde Bojer språket enda mer dialektpreget): “Nå var de snart vaksne. Flere av guttene skulle på Lofoten i vinter, og jentene så på dem og tenkte: Du reiser, men det er itj så sikkert at du kjem tilbakers igjen. Iallfall var det nå slutt med kjelkeakinga og leiken. En del av livet deres var forbi, og noe nytt begynte, alt ble annerledes enn før.” (kap. 4) Fortelleren har dessuten generelt en muntlig stil, f.eks. når noen setninger begynner med “det var nå at”, “så var det at”, “det var her at” (eksempler: i kap. 4: “Og det var nå han Oluf Myran tente eld på en stor haug av tang og drivved, som han hadde samla sammen.”; i kap. 8: “Det var den natta her i Grøtøya at Elezeus Hylla ikke fikk sove.”, “Og det var nå at Arnt Åsan mista samlinga og falt på kne og strakte sjøvottene til værs.”; i kap. 13: “Og nå var det at Elezeus Hylla umulig kunne styre seg, men satte i å gale som en hane.”).

Teksten formidler en hel brukskultur knyttet til fiske, bl.a. med ord som “bolina”, “brasen”, “priarn” og andre betegnelser som snekkeren Arnt Åsan må lære seg. Arnt stiller (i begynnelsen av kap. 6) spørsmål, og også leseren får vite svaret. Førstereisgutten (“skårungen”) Lars er stolt over at han vet hva de forskjellige tingene i båten heter. Fortelleren gir forklaringer knyttet til en kultur som var i ferd med å forsvinne (og delvis hadde forsvunnet) da romanen ble skrevet. I teksten er det både direkte og indirekte forklaringer. Begynnelsen av kapittel 16 er et eksempel på en direkte: “Det var klart at han Lars måtte hamse. Det var en skikk så gammel som Lofot-fisket at en gutt som rodde her oppe for første gang, en skårunge, han måtte holde kalas på heile bua og ha skjenk å by til alle som kom innafor døra den kvelden.” Noen ganger glir språket over i det metaforiske (f.eks. omtales båtene som gravide kvinner når de er fulle av fisk). Det kan også være påfallende besjeringer, som når det første garnet er tomt: “det har vært en lysttur der ned og sett seg om, nå forteller det at det så ingenting”.

Fiskerne i romanen har sine karakteristiske egenskaper som gjør dem til særegne individer. Henrik Rabben er harmonisk og med estetisk sans, mens Elezeus Hylla er ubalansert, med psykopatiske trekk. Han som ble regnet som modellen for Kristaver (han het Kristaver også i virkelighetens Rissa), hadde ikke lest boka, men da han ble spurt om den av journalister, sa han at Bojer sikkert hadde skrøna en del. I romanen fortelles det at fiskeren Henrik Rabbens båtlag ble påseilt av en dampbåt midt på natta under forrige lofotfiske – dette er et forvarsel om konflikten mellom dampbåtene og seglbåtene. Tradisjoner fra middelalderen konfronteres med industrisamfunnet (jf. Inge Krokann om “det store hamskiftet i bondesamfunnet”). Handlingen foregår på 1870-tallet, og kampen mellom små fiskebåter og store dampbåter er basert på sanne hendelser. Det såkalte Trollfjordslaget stod egentlig i

1890 og dampfiskebåtene var fra Møre (og det var dampbåtene som jagde fisken inn i den trange fjorden). Dessuten er redningsdåden bygd på en sann hendelse som lenge gikk på folkemunne. Slagsmål blant fiskerne var også en historisk realitet. Slåssingen hadde oftest sin bakgrunn i at fisket foregikk i nord og at inntektene hadde blitt større for nordlendingene hvis ikke “søringene” hadde vært der. Knyttnevekampene er “arv fra slekter langt tilbake”. Men verre var konkurransen fra industrifisket, for det er “klassesamfunnet” på bygda som nå inntar havet også (“storkaren kan sitte i en kahytt med sofa og ete god mat, og enda kommer han først fram”). Bare rikfolk hadde råd til damp og not. Så slåssingen kunne også ha andre grunner en kamp om ressursene blant småkårsfolket: “Men på land var det spektakler av drukne fiskere, som sloss med gastene fra de store fartøyene på havna” står det mot slutten av kap. 6.

Bojer har – som nyrealister flest – en tydelig etisk holdning til de hendingene det fortelles om. Sentralt i *Den siste viking* er brorskapstanken og solidariteten (både blant fiskerne ute på havet og blant sambygdingene). Brorskapsideen kommer blant annet fram når vi får høre at Kristavers venn Edvin Hansen fra Finnmark forsørger brorens barn. Dette har et sosialt perspektiv: gode vennskap varer evig, uavhengig av om en av vennene dør. Fiskerhelter slik de skildres i romanen, vil heller dø enn å svikte. Kristaver holder på Kaneles for å redde han: “Neven hans hadde ennå tak i gutten, de fikk heller bli slynget bort sammen.” (kap. 30) Fiskerne føler at de hører sammen, opplever tilhørighet og solidaritet, til tross for slitet, farene og fattigdommen – eller nettopp derfor. Romanens mennesker blir ikke isolerte og hjelpeløse hvis nød og sorg møter dem, da forsterkes samhold og følelsen av gjensidig ansvar (jf. kap. 3 når Kristaver går rundt for å få kausjon på båten). Bygdekollektivet i romanen er solidarisk, varmt, medfølelse, nærmest en stor familie. *Den siste viking* er en kollektivroman, selv om Kristaver Myran mer enn de andre framstilles som “viking-helten”. Eller er det den unge Lars som er vikingen (“den siste viking”)? Slik skildres Lars i fullt lofotutstyr hjemme i stua: “Da han endelig stod i full stas, var han riktig en hærmann i rustning”. Boka kan sies å handle om individers forhold til kollektivet under hardt fysisk og mentalt press. For fattige fiskerhusmenn var kampen for tilværelsen – livsstriden – hard, ikke minst kampen med naturen på de lange ferdene til Lofoten.

Unntaket til solidariteten vises under det “verste” storfisket, da folk får sjanse til å tjene uvanlig mye penger. Det er perioder med vilt materielt jag og blindt hat, da mennesker er som ulver og mister all sans for sine medmennesker. Kristaver ber en skipper om å ta med den sjuke Elezeus til Kabelvåg, men får til svar: “De får nok ta vare på sjuklingen Deres sjøl De, far.” Selv tenker Kristaver at “å miste flere dager på sjøen i slikt fiske her var, det var ikke småting”. Men samvittighetens stemme er der likevel hos Kristaver. Det er ute på det åpne, farefulle havet at vi kanskje best ser tematikken om brorskap. Der har “vikingene” en offervilje, et vågemot og en hjelpsomhet uten like. De er slitets helter. Lofotfisket var et blodslit, men myteomspunnet – det stod en glans av det, med tilfeldighetenes og terningspilletts tiltrekningskraft. Havet blir nesten guddommelig (i kap. 4: “men de fra

fiskergrenda satt med ei kjensle av at Vårherre er i stormen og i havet og at de snart skulle segle ham i møte”). I tillegg til pliktfølelsen og opplevelsen av å være i skjebnens hender, mobiliserer fiskerne sin arbeidsstolthet og -etos. Samtidig som Lofotfisket var en fysisk kraftanstrengelse, representerte det et brudd med det jevne slitet på landjorda, og med mulighet til brå rikdom (jf. slutten der Marja vil få barna til å bli bønder og gi opp havet). Under fisket kjemper de for skillinger som skal løfte familiene ut av den verste fattigdommen. Det er både frihet og muligheter på havet som ikke finnes på husmannsplassene, med deres pliktarbeid på storgården Lindegård. Det kan være fristende med en lettere vei ut hvis de har råd til billett: “Der var også agenten for den beste og billigste Amerika-linjen.” Livet lønner ikke rettfærdig. De rike får mer, og den fattige kan fort miste sitt inntektsgrunnlag.

Thor Thorsen har i en artikkel i *Norsk litterær årbok* i 1974 (“På Bojers litterære Lofothav: Litt om strukturen i *Den siste viking*”, s. 11-14) analysert havet som symbol i romanen. Lofothavet blir et symbol på håp og drøm om frihet fra kakser og kreditorer og om økonomisk velstand, samtidig som havet symboliserer døden, en evig trussel (det er et “memento mori” – en påminning om dødens makt). Havet fungerer som et symbol for livskampen og for “sjølve menneskelivet”. Vi minnes også i romanen på hvor usikkert livet er. Fra glitrende vær kan det raskt komme en vill storm. Fra storfiske kan det slå om til svart hav: “Hodene hang bort gjennom alle buene. Verst var det kanskje med ungarne, som hadde kjøpt dyre brystnåler og skjerf og ringer, som de ville strø om seg med når de kom heim etter slikt storfiske. Vårherre er underlig. Han lar seg ikke spotte.” (kap. 20)

I begynnelsen av kapittel 6 står det: “Det bar den gamle lei nordover, de hundre mil i storm, i frost, i snøføyke, den samme vegen som fedrene drog opp gjennom lange, lange tider.” Tradisjonen ligger ikke bare i ferdsels- og fangstmåtene, men også i hvordan romanens “vikinger” oppfører seg. Det synes å være en påvirkning fra ættesagaene i romanen f.eks. med karakteristiske understatement. Ironien er lakonisk som hos ættesagaenes vikinger. “Jeg mener draugen har glemt å pynte opp til vi kom” er et slikt lakonisk fyndord som viser hardhausen i mannen. “Ta og kast’n overbord” sier Kristaver når Arnt Åsan vil i land. Replikker som dette *sitter* og kan brukes senere under gjenfortelling av hendelsene etter hjemkomsten. Underdrivelsene minner om Ernest Hemingways telegramstil eller isfjellteknikk (i telegrammet som sendes hjemover står det bare “Alle kjenninger framkommet. Alt vel.”). På slutten av kap. 30 sier fortelleren: “Det ble kanskje litt hustrer for dem å ligge der å få sjøene over seg, men varme seg kunne de jo en annen gang”.

Kanskje er det også en intertekstuell kobling til sagaenes tematikk om lykkemann og niding. Kristofer er en lykkemann som det stort sett alltid går godt for, takket være både skjebnen og egen innsats (men vi får vite i siste kapittel at han til slutt dør på havet). Han har dessuten en spesiell intuisjon eller et instinkt i seg: Han føler hvor han må reise når det blir svart hav, flytter nesten i søvne på lasta på dekket, og oppdager til slutt hva som er feil med båten. Og sjøsettinga av båtene i begynnelsen av romanen krever en seremoni som har noe urgammelt, rituellet over seg, som kan

minne leserne om sagaene. En gammel, hvithåret mann synger høyt oppe i diskanten, og etterpå skjenkes det drammer. Hele seremonien får den relativt beleste ungdommen Lars til å tenke på vikingtida da folk dyrket Frøya og Tor.

Lars er på sin første tur til Lofoten. Han er 16 år, men vil være så voksen som mulig. Oppfyllelsen av en av hans drømmer skildres i kapittel 8: “De segla nærmere og nærmere. Det var Lofoten, som han hadde hørt så mye om fra han var en neve stor. Et land mot Ishavet, som alle gutter langs kysten drømte om å få komme til. Der ble det øvd storverk.” Men det er regler for hvordan han kan behandles av de erfarne lofotfarerne: “Det var ikke Lars som skulle koke den dagen, men en skårunge har alle lov til å sende hit og dit. Han var i den alder da en gjerne vil ha rang med de vaksne, men da andre stadig behandler en som gutt. Gå og gjer det, Lars! Og hent det, Lars! Det var den vanlige visa både seint og tidleg. En skårunge får finne seg i det.” (kap. 12) Dette kan sammenlignes med skildringen av førstereisgutt Sivert i Amalie Skrams naturalistiske roman *To Venner* (1887). De andre sjøfolkene gikk inn for å gjøre livet surt for dem (men Lars har i hvert fall ikke sjøsyke å stri med). De skulle herdes fort, underforstått: bli et mannfolk. Antydning om at Kaneles og Lars er innom ei kvinnfolk-bule den natta de hamser, skal ha vært en del av et slags program som skårungen skulle gjennom, en slags overgangsrite.

I kapittel 13 skildres en stor fysisk prøvelse for Lars, da det må ros hardt og lenge i de små fiskebåtene der seilet bare er nyttig hvis det blåser. “Lars kjente at vablene sprakk, at skinnet gnissa utover, at ullvotten satte seg fast i bare kjøttet”, “Det ble som å legge de bare hendene over gloende jarn”, “Å ro, ro, når bare kjøttet gnisser utover, det er ikke noe godt nettopp” (med underdrivelse om smerte – for slikt snakker ikke ekte mannfolk om). Lars’ hender blir etter noen uker harde som horn, slik som hos de andre fiskerne (jamfør Anders Hovdens dikt “Handa hans far min”), og da har han blitt “voksen” (derimot kan unggutten Oluf bli en slags halv voksen kar i hjembygda når mannfolkene er på Lofoten). For guttene er det å være en barsk, voksen mann deres maskulinitetsideal. På slutten av kap. 9 skildres det at Lars i en drøm må velge mellom faren og mora, og han velger faren. I kap. 10 tenker faren om sønnen: “Han fikk forresten aldri noe riktig tak på han Lars. Det var som guttungen gikk rundt omkring ham og målte og veide ham og overla om han var såpass til kar at han sjøl ville gå samme vegen. Jaja, lest mer hadde han vel, og hode satt det på grønnskollingen, men skulle mor hans få sitt fram, så han skilte lag med far sin og strauk sin veg fra det heile, så – ja så ble det just ikke som han hadde tenkt det, den gangen han vågde seg til å kjøpe “Kobben”.”

Skolegang og lærdom knyttes til noe ikke-mandig, feminint, men de fleste kvinnene i romanen blir positivt framstilt. Romanen har et kvinnebilde preget av mildhet, godhet, renhet. Marja Myran i begynnelsen av romanen og Lars’ kjæreste har begge madonnatrekk. Her kan det være en inspirasjon fra Bjørnsons bondefortellinger, med kvinneskikkelser som Synnøve Solbakken. Fra Lofoten skriver Lars et følelsesladet brev i stivt språk, akkurat som i bondefortellingene

(slik skrev folk som var ganske uvante med å skrive). Men ikke alle i romanen ser på kvinner med et mildt blikk. Kristaver flirer for seg selv: “Det er med båter som med hester og kvinnfolk, de har sine unoter og luner, og det gjelds om at du er kar for å tukte dem.”

Det at lofotfiskerne kjenner seg frie på tross av slitet, minner om Hamsuns tematikk i nobelprisromanen *Markens Grøde* (1917). Isak Sellanraa må slite hardt på nybrottet sitt, men føler seg fri og lykkelig når han har sin egen jordplett å dyrke og får stiftet familie. Idealet er mennesker som har en stor livskraft i seg, et ukuelig livs- og pågangsmot. Det hvelver seg en høy himmel over slitet og farene (jf. den vakre stjernehimmele i *Den siste viking*). Både Hamsuns Isak og Bojers fiskere er hverdagens helter, som viser sin heroisme i det daglige arbeidet. Begge romanene viser mennesker i kamp med jorda/havet, og begge har brodd mot industriarbeidere, som er organisert (uten tanke på at disse også sliter hardt). Moderniseringen blir sett på som en trussel mot enkeltindividet og gamle, ærverdige tradisjoner. Både Hamsun og Bojer er heltedyrkere. Mennesket framstilles som “primitivt”, og den teknisk-industrialiserte kulturen er skadelig. Det gode liv er enkelt og naturlig. Det robuste og energiske fortjener hyllest, samtidig som helter viser forakt for døden og en fryd over fare og strid (de kan spøke med dødsfare). Kristaver holder på Kaneles når de ligger i sjøen og vil aldri slippe: “Neven hans hadde ennå tak i gutten, de fikk heller bli slynget bort sammen.” (kap. 30) Kristaver og Jakob framstilles som edle menn. De er hverdagshelter som viser sin heroisme og vitalitet i arbeidet. Lykken er i svette og kamp med naturen, med havet og jorda, i arbeidet, i omgangen med sambygding, venner og husdyr – med et glimt av håp om et materielt bedre liv. Voldsomheten er både et estetisk og et eksistensielt fenomen. Livet knusler ikke. Særlig hos Hamsun kan det være et anti-intellektuelt trekk, ved at drifter og instinkter framstilles som bedre å basere sitt liv på enn fornuften. Hos Bojer er ikke dette like entydig: Oppsyn, kontroll, kommandørens årvåkne blikk og orden på sjøen er positivt (i motsetning til alles kamp mot alle, og dermed kaos). Fiskernes respekt for væreierne har forsvunnet og blitt overført til den statlige oppsynssjefen, “Kommandøren”.

Den siste viking handler om “det omnipotente livet som viking, eller mer som berserker, på vei til Lofoten og med full fart inn i all verdens uvær. Bojer bruker et barskt og muntlig språk for å komme tett på sine skikkelser og deres seg-imellomsamtaler, og deres tankearbeid, deres praktiske håndverk, samt den naturen som omgir dem. Dette er jo en reise over noe som er ekstremt – den norske kysten – uten redningsvest, uten motor, uten radio. [...] så er det hos Bojer, til tross for blodslitet, en hyllest til bonden som dro på lofotfiske og ble en fri mann, uten futen, uten kreditorer og uten den utpinte og tørre husmannsjordflekken” (Ole Robert Sunde i *Klassekampen* 11. november s. 12-13).

Alle artiklene og litteraturlista til hele leksikonet er tilgjengelig på <https://www.litteraturogmedieleksikon.no>