

Trøytt mann speglar seg

Til portrettet av Gabriel Gram

Da Trætte Mænd kom ut i november 1891, braut det straks ut heftige feidar om korleis boka skulle bli lesen. Mange las den som Garborgs tilbakevending til eit kristent standpunkt. Slik forstått vart boka applaudert av det gode samfunn som eit overtydande argument for at eit levelig liv må byggas på kristen tru (Gustav Jensen, 1891), og samtidig håna av dei frisinna som det endelige bevis på at forfattaren reiste gjennom livet på ein ideologisk «rundreisebillet» (Bjørnstjerne Bjørnson, 1913 [1896]). Boka vart også lesen som eit symptom på den moderne europeiske intellektuelles krise og alvorlige forsøk på livsorientering i ei kaotisk tid (Jan Masaryk; jf. Fraenkl, 1952). Men den vart sjølv sagt også lesen som ein ironiserande parodi på ein litt forhutla pilegrims vandring mot ei heller tvilsam gudsforestilling, (Hulda Garborg, 1891, og forfattaren sjølv, Garborg, 1919).

I tråd med desse ulike oppfatningane har Gabriel Gram vore sett på enten som Garborgs alter ego, eller som hans åndelige motpol. Ei av dei meir lysande formuleringar om forholdet mellom forfattar og tekst, slik det kunne oppfattas i bokas samtid, står forresten Hjalmar Söderberg for, når han i sin omtale av Trætte Mænd skriv at «Gabriel Gram er den person en författare undgår att blifva i verkligheten genom att låta honom lefva på papperet.» (Söderberg, 1893: 136) Slike utsegn tek vare på skilnaden mellom liv og skrift, samtidig som dei også peiker på at det er ein samanheng mellom skrifta og skriftas grunn.

Når oppfatningane elles divergerer såpass mykje som dei gjer, heng det sjølv sagt saman med at ironien i boka er av det meir kompliserte slaget. Den har vore forsøkt stabilisert gjennom studiar av ulike utkast i manus (Sjåvik, 1982: 1-22), og den har vore sett på som uendelig og romantisk (Buvik, 1990), eller med skiftande fokus i ulike delar av teksten (Andersen, 1990: 284). Og dertil har det altså fram til i dag eksistert ein tradisjon som nok i sine lysare utgåver kan sjå ironien, men som oppfattar det eksistensielle valet mellom «Vanvidet eller Kristus» som det vesentlige spørsmålet i boka, og som dermed ser Grams veg som ei alvorlig historie om ei forfrosen og søkande sjel som til sist finn ei trygg hamn i Guds lune nåde (jf. Karlsen, 2004; Aga, 1998).

Gram i spegelen

Det kan ikkje vera tvil om at Gram er ei søkande sjel. Men kva er det han søker? Trætte Mænd er ein dagboksroman og langt på veg også ei aforismesamling. Boka handlar rett nok om ei ikkje heilt overtydande, eller i beste fall tvetydig, omvendingshistorie, men den handlar også om ei ulykkelig kjærleikshistorie, og den er ei sjølvreflekterande skrivehistorie. Gram samlar sine lause notat, sine usystematiske dagboksblad og sine «impressions» (s. 11) i håp om at det kan bli ein roman. I godt vaksen alder, han er i slutten av trettiåra, arbeider han enno med å finne seg sjølv, og skrivehistoria er eit forsøk på å skapa ein slags orden i dette livet. Her kjem han neppe nærmare sitt sjølv enn når han mønstrar seg sjølv i spegelen:

Egentlig sidder ikke forstanden svært fast i hovedet på et menneskebarn.

Underlig er den angst som overfalder mig, når jeg efter sådan en slem nat kommer hjem, og da uvilkårlig går hen til speilet for at se, hvordan jeg ser ud... og finder, at jeg er svært bleg, forresten all right... men kommer til at se mig ind i øinene.

De er pene, de øine, brune og oprigtige med noget vist vemodigt og resignert i blikket; de suger mig til sig. Og får de først tag i mig, suger de stærkere og stærkere, indtil jeg gribes av et slags svimmelhed; tingene omkring mig forsvinder; jeg blir så uhyggelig alene overfor dette tause væsen, der borer sine pupiller ind i hjernen på mig, dybere og dybere, mere og mere angstfuldt; – det er som om jeg skulde miste bevidstheden; må rive mig løs – som man i drømme må rive sig ut af et mareridt.

Speilet er et uhyggeligt instrument. Man står som ansigt til ansigt med sin dobbeltgjænger – har kanskje en vis uklar trang til at kaste sig over denne fyr og kværke ham; for hvad fanden vil han mig? – eller som ansigt til ansigt med sin sjæl, hvilket fenomen fylder mig på engang med en religiøs angst og en fortvivlet-fræk nysgjerrighed. Endelig engang få rede på dette spøgelse som står bag hele min existens, men som jeg ikke på nogen mulig måde kan få kloen i – ikke engang få sikkerhed for, at det overhoved er der. (Arne Garborg, 1980: 77; alle sidetilvisingar til teksten gjeld denne utgåva.)

Den personen som står framfor spegelen, rett nok etter «en slem nat», er i utgangspunktet ein relativt sjølvfornøgd ranglefant i sin beste alder, ein normalt og uskyldig sjølvspeglende fyr som blir fanga av den suggestive refleksjonen av sitt eige blikk; dette blikket snur seg med demonisk kraft imot det speglende subjektet og gjer han til objekt for sin eigen refleksjon. Det sug, dreg han mot djupna. Gram svimlar i angst, men pussig nok er han samtidig også aggressivt sjølvhevdande og nysgjerrig. Den uforstilte fascinasjonen av eige sjølv og det elementet av fryd som ligg i dette, gjer det naturlegvis freistande å sjå denne scenen som ei lett affektert herming av ei sjølvforelsking lik den som plaga den unge Narkissos til døde. Men vendinga mot uhygge, og den ambivalensen som blir forårsaka av den, skaper ein dobbel refleksjon. Han er rett nok objekt for refleksjonen av sitt eige blikk, men framleis også eit subjekt som reflekterande vegrar seg mot å gå inn i rolla som objekt for dette blikket.

Tekstutsnittet balanserer på motsetninga mellom «forstanden» og det forstanden ikkje kan kontrollere, men som den forsøker å finne ord for. Det eigne auget i spegelen blir ein slags avgrunn som rommar ikkje berre eget, men også den andre, og det oscillerer mellom desse to posisjonane, vekslande som subjekt og objekt; og gjennom denne oscilleringa får det ein rad av ulike bestemmelsar – sjel, livsgrunn, «spøgelse», inkje. Det genererer «en religiøs angst»,

men også «en fortvivlet-fræk nysgjerrighed». Slik er denne vakkert skrivne passasjen eit lite lærestykke i unheimlich sjølvbetrakting, og den er slett ikkje fri for gjenkjenningseffektar. Men samtidig står den mot ein bakgrunn av ein gjennomgåande tekstlig ironi som gir lesaren problem med å ta den affekterte departementskopisten Gram på fullt alvor når han leikar parisisk spleen framfor ein spegel i Kristiania.

Når slike scenar lett verkar parodiske på ein moderne lesar, kjem det nok først og fremst av at dei også i utgangspunktet er parodi. For enda om Gram er «uhyggelig alene» i sin nærmast hallusinerte tilstand framfor spegelen, er han det slett ikkje som litterær figur. Her har han flust medbådeåndsbrørglidingsfellar. Dennespegelsescenen med dens sjølvfordoblandebetraktaren er eit romantisk topos med røter tilbake til pietistisk mystikk og enda eldre ny-platonisk filosofi, og slik sett ikkje noko originalt påfunn frå Garborgs side. Derfor kan den også lesas som ei parodiserande realisering av ei lang rekke med liknande scenar innafor ein romantisk, seinromantisk og dekadent tradisjon som Trætte Mænd også er ein del av – ein kan berre nemne namn som Jean Paul, E. T. A. Hoffmann, Théophile Gautier, Robert Louis Stevenson og Oscar Wilde.¹ Men om dette motivet alt på Garborgs tid hadde ein godt etablert status som litterær klisjé, så er det ein klisjé som han må ha funne gode grunnar til å leike med i tilfellet Gram. Ikkje minst fordi den har eit par aspekt ved seg som begge er reflekterte i Grams speculum tremendum, og som gjer det verdt å sjå tvers gjennom all ironi og for eit augeblikk ta den sjølvfascinererte posøren og hans spegel på alvor. For det første gjeld det dobbeltgjengarmotivet, eller meir presist den fordoblinga av sjølvvet som spegelen gir opphav til gjennom å dele det mellom ein som ser og ein som blir sett, og den kompliserte dialektikken desse imellom; for det andre denne kjensla av å stå «ansigt til ansigt med sin sjæl». Begge desse metaforiske aspekta ved spegelen er sentrale innafor tenkinga omkring det skapande subjektet frå 1700-talet og framover.

Dobbeltgjengaren og sjela

Det narsissistiske elementet her, med dobbeltgjengaren i spegelen, er sjølv sagt like gammalt som den gresk-romerske mytologien, men fekk særlig betydning for subjektdanning og sjølvrefleksjon frå midten av 1700-talet, ikkje minst i den tyske romantikken. (Jf. Vinge, 1967) Fram til da hadde Narkissos hatt heller låg status innafor spegelfilosofien. I den kristne tradisjonen representerte spegelen derimot Maria, Jesu mor. Den symboliserte derfor guddommelig ro og reinleik og visdom – men i overdriven bruk til privat sjølvspgling også den narsissistiske døds-synda fåfengd. Men med den nye interessa for subjektet og det eigne sjølvvet på 1700-talet kjem spegelen i eit anna lys og blir ein figur for subjektets indre dialog med seg sjølv. Anthony Shaftesbury, og Edward Young etter han, tek til orde for det ein kan kalle ei operativ sjølvfordobling, for at ein gjennom ein indre dialog kan sette i gang ein refleksjonsprosess, tilsvarande den som

¹ Foreinpsykoanalytisk gjennomgang av dobbeltgjengarmotivet i litteraturen, sjå Rank, Der Doppelgänger. Eine psychoanalytische Studie, Wien 1993 (The Double, London (1971) 1989). Ranks arbeid vart først publisert i det psykoanalytiske tidsskriftet Imago, Wien 1914, seinare som sjølvstendig publikasjon i fleire utgåver, med den utvida utgåva frå 1925 som grunnlag for dei siste tyske og engelske redaksjonane. Oscar Wildes The Picture of Dorian Gray kom ut i London noen månader før Trætte Mænd. Men sett bort frå at begge desse bøkene har Huysmans' A rebours (1884) som ein viktig tekstlig føresetnad, eksisterer det neppe noen direkte litterær relasjon mellom Gray og Gram.

oppstår i lesarens møte med verket til den sanne poeten. Med denne oppvurderinga av sjølvvet og av introspeksjonen som grunnlag for sjølvverkjenning og poetisk verksemd, skjer det også ei viss gliding i vurderinga av Narkissos-figuren, og Young er av dei første som bruker Narkissos som symbol også for ein positiv kjærleik til sjølvvet. Begge fekk mykje å seie for Rousseau og den romantiske idealismen i Tyskland, for eksempel for Fichtes refleksjonsfilosofi. I Tyskland fall desse nye ideane om det sjølvreflekterande dobbeltmennesket i særlig god jord, sidan det der allereie eksisterte ein veletablert tradisjon for sjølvkritisk sjelegransking i den pietistiske mystisismen.²

Så er det da også eit religiøst element i den romantiske tenkinga om korleis kunstverket oppstår i poetens sjel – ein kan tala om ein slags «sekulær mystisisme». (Jf. *ibid.*: 295) Ved å bruke bilete frå mystisismens språk til å uttrykke verdslege kjensler, sidestiller dei den kreative handlinga med den mystiske opplevinga av å vera foreint med Gud. Og spegelen blir eit passende symbol for denne forståinga av kunstnarisk skaping, så mykje meir som den allereie er etablert innafor mystisismen som eit symbol for sjela idet den tek imot krafta frå det guddommelige og i avslappa passivitet let seg foreine med Gud. Akkurat på same vis som augeblikket med den åndelige foreininga med Gud, er augeblikket idet det poetiske verket blir unnfanga i poetens sjel, prega av stille høgtid og avklara sinnsro. Under desse vilkåra reflekterer sjela Gud, hans skapande kraft og hans skaparverk. Det er på bakgrunn av slik tenking at Goethe i Faust (som er ein viktig referansetekst i Trætte Mænd) kan tale om «der schaffende Spiegel».

Kunstnaren som Narkissos

Deisom først utnytta den metodiske spaltinga mellom observatøren og det observertelitterært, var den unge Goethe og hans vennar i Sturm und Drang. For dei blir spegelen eit symbol på sjølvvet delt i ein betraktar og ein som blir betrakta. Dermed reflekterer den ikkje lenger berre guddommelig ro og reinleik og inspirasjon, men også dei lidande aspekta ved eins eiga sjel, og til tider så påtrengande at ein kan komma til å knuse glaset i rein fortærelse og avsky over det ein da får å sjå, slik det for eksempel skjer i Friedrich Maxmillian Klingers skodespell Die Zwillinge frå 1776. Med det startar ein lengre tradisjon med nevrotske mannspersonar som strever med eit problematisk forhold til sitt eige avbilete – enten det er i spegelen eller på lerretet.

Som symbol får spegelen slik etter kvart mangfaldige meiningar. Den uttrykker sambandet og likskapen mellom den profane skapinga av poesi og mystikarens erfaring av Gud. Den skal i tillegg til dette også illustrere den nye intellektuelle interessa for sjølvvet – med den mytologiske Narkissos-historia som bakanforliggende risikomoment, men mest som eit erkjenningssymbol i ein subjektivistisk filosofi. Her blir Narkissos symbol for kunstnaren og for poetens forhold til sitt skapte verk. August Wilhelm Schlegel hevdar med overttyding at «Dichter sind doch immer Narcisse»,³ og broren Friedrich gir myten eit nytt og udelt positivt innhald ved å gjera den til

2 Det er vanskelig å ikkje sjå ein historisk samanheng her mellom denne nye interessa for sjølvvet og ei revolusjonerande nyvinning i spegelteknologien. For det sjølvbetraktandes subjektet må dei moderne glasspeglane med underliggande metallfolie som kom i bruk på 1600- og 1700-tallet, ha gjort identifikasjonen med det eigne spegelbiletet både enklare og samtidig meir påtrengande.

3 Athenäum 1798; sitert etter Vinge, *op.cit.*, p. 305.; jf. oså Rank 1993, s. 49.

eit symbol på den evna som det skapande geniet har til å kunne erkjenne dei djupaste åndelige kreftene i seg sjølv. (Jf. *ibid.*: 313)

Det kan diskuteras om Gram er eit skapande geni. Men det kan ikkje vera tvil om at det er slike djupe åndelige krefter også den erkjenningsssøkande Gram meiner å sjå ein skimt av i den dobbeltgjengaren som han synes å gjenkjenne når han står framfor spegelen, og som han både fascineres av og engstes for: «Endelig engang få rede på dette spørsmål som står bag hele min existens, men som jeg ikke på nogen mulig måde kan få kloen i – ikke engang få sikkerhed for, at det overhoved er der.» (s. 77)

Men korfor da all denne angst hos Gram? Kva eller kven står bak dette demoniske blikket som Gram blir objekt for og svimlar for?

Fannys blick

Passasjen har vore lesen av fleire, og fleire gode forslag har vore sett fram, blant anna av Geir Mork, som foreslår at eigaren av det granskande auget er Grams forsmådde kjærleiksobjekt Fanny Holmsen. Slik Mork ser det, blir Gram råka, ikkje først og fremst av sitt dårlige samvett overfor Fanny, men av ei gjenkjenning av eit sjelelig slektskap med henne. Det dreier seg om to forpinte sjelars møte i spegelflata. Den støkken som dette møtet gir årsak til, liknar den greske tragediens anagnorisis, men på ein underlig tafatt måte, idet Gram trulig innser at to melankolske depresjonar i fusjon neppe er noen idé å satse på:

Det er Fanny Holmsens auge Gram ser – på måtar som er påfallande lik det han ser i sitt eige sjølvbilde – det mørke/brune, det vemodige/oppgitte, det fortvila og djupe som stirrer ut i noko svart utan å oppdage veg eller mål. [...] Desse auge speglar kvarandre i ei form for gjenkjenning. Ei gjenkjenning som treng to presiseringar. Det er ikkje ei gjensidig gjenkjenning. Derimot Grams gjenkjenning av sin eigen melankolske tilstand i henne – og det er ei makteslaus gjenkjenning. Det hjelper han aldri å nå henne. (Mork, 1990: 470)

Denne lesinga har Jørgen Lorentzen teke utgangspunkt i. Han generaliserer og internaliserer dette Fanny-blikket som eit uttrykk for Grams androgyne eg, og forklarar Grams angst som ein paralyserande redsel for å tapa sin kjønnsidentitet:

Fanny er ikke bare objektet for den ytre kjærlighet, hun speiler hans indre kvinnelighet, som i et svakt øyeblikk viser seg som hans dobbeltgjenger i speilet. Denne dobbeltgjengerens blick som kastes tilbake på Gabriel er både positivt og negativt markert. De er «pene, de øine,» samtidig som de gradvis skaper en angst som er i ferd med å få Gabriels identitet (kjønnsidentitet) til å bryte sammen – «det er som jeg skulde miste bevidstheden» [...] I Trætte mænd finner vi derfor en melankoliens androgynitet. En tapsproblematikk som ikke bare går på liv og død løs, men som på et dypere og mer smertefullt plan går på kjønnen løs. (Lorentzen, 1999: 120 f.)

Gitt at det er Fannys blick Gram er heimsøkt av, gir begge desse tolkingane innsiktsfulle bidrag til å belyse Grams melankolske psyke. Det sugande blikket i spegelen blir eit teikn for den svartaste håpløse, på grensa til å kapitulere overfor livet sjølv, slik Mork ser det. Eller for det som Lorentzen postulerer som enda verre: den androgyne grenseløysa og tapet av maskulin kjønnsidentitet.

Dobbeltgjengaren kan sjølvsagt vera Fanny, eller Fanny som eit fortetta uttrykk for ei rekke driftsinvesteringar i Grams psyke. Samvettet hans overfor henne er elendig, saknet av henne umåtelig, og det kan også godt vera (om vi les dette melankolske blikket med freudiske briller) at det er eit fortrent primærnarsissistisk sår frå eit tapt fellesskap i ein morsdyade som her vender tilbake og viser seg på denne måten. Gram har eit problematisk og uavklart forhold til sitt opphav, kanskje særlig til sitt moderlige. Han søker også stadig substitutt for sitt morsakn, enten det er Fanny, eller minnet om moras gamle Vosse-Bibel, eller ein ekstatisk lengsel etter sjølvaste Madonna.⁴ Men det er også ting i teksten som indikerer at han trulig nærer minst like stor frykt for sitt liv som for sitt kjønn. Og det er faktisk også ting der som indikerer at han slett ikkje er så skvetten for dette med det androgyne.

Men enten Gram gjenkjenner Fanny som Fanny, eller som figur for sine eigne melankolske traume, er det vanskelig på bakgrunn av dette å forstå den fulle meininga av denne ambivalente pendlinga mellom lammande skrekk og «fortvilet-fræk nysgjerrighed» som dette skulle vera opphav til. Gram er rett nok i ein nervøs sjelstilstand, og han opplever muligens det som ikkje er så mange forunt, å få angstanfall av at gamle flammor dukkar opp i minnet. Men enda om desse også skulle vise seg som dobbeltgjengarar maskert under eins eige spegelbilet, så er det her likevel grunn til å tru at meir radikale krefter og langt meir uhyggelige angstdrivarar er på ferde. Det som for alvor skremmer Gram, og som samtidig gjer han så ambivalent nysgjerrig, er noen dystre framtidsutsikter – særlig når ytre forhold minner han på livets ende. Det gjeld utsiktene til å lide ungakrens stusslige og einsame død, slik som hans «hjernebløde» onkel Berent, og det gjeld utsiktene til ein brå og meir skakande slutt på livet, slik det skjer med sjølv-mordet til den nære vennen dr. Kvaale. Problemet for Gram er ikkje så mykje det livet han har levd (det kan sjølvsagt vera ille nok, det også) som det livet han har igjen å leva.

Ambivalensen

Framfor spegelen står Gram overfor noko som fortonar seg som eit inkje – «ikke engang få sikkerhed for, at det overhoved er der» – og som skremmar og dreg på same tid. Han er grunnleggande ambivalent til desse ukjente kreftene, dette udefinerbare «noget», som «står bag hele min existens», og han fablar om at det kanskje er «verdenssjælen selv, der sidder bag sit skjærbræt som en dukketheater-direktør og trækker i de tråde som bringer mit kjødklædte skelet til at hoppe og danse og begå alle disse meningsløsheder, dem han med guddommelig barnagtighed morer sig over. –» (s. 77) Det er sjølvsagt ikkje utan vidare greit for ein vaksen mann å oppleva seg sjølv som ei marionettdukke i hendene på ein pueril og lattermild guddom. På den andre sida garanterer jo snorene over til dukkeføraren, eller også «en eller anden uendelig drivrem [som] står i forbindelse med det transcendentale verdensmaskineri» (Ibid.), i det minste at han heng i hop med verdensaltet, og det er heilt klart ei form for trøyst i dette (men også noko som kan freiste til bortforklaringar og unnskyldande ansvarsfråskrivning).

4 Dersom denne passasjen blir lesen med eit etter-freudianske briller (Lacan, Green, Kristeva), og med identifiseringa av auga i spegelen som Fannys, ligg det sjølvsagt nær å forstå det slik at Fanny representerer sjølve «tingen», dvs. den narsissistiske melankolikarens innkapsla, men «utviska» morsfantasme.

Spegelen er eit «uhyggelig instrument» først og fremst fordi den som speculum genererer uendelige spekulasjonar. Den produserer fantom av ein eigen refleksjon, ei forestilling om noko «bag». Slik eksisterer det ein dialektikk mellom spegelens overflate og spekulasjonens dybde idet den prøver å nå denne bakanforliggande transcendensen – skiftevis opplevd som ei moralsk utfordrande øystellersom dukkefører. Denne opplevdesamanhengen med det store kosmoser eit forhold som han også elles prøver å komma til botns i, bokstavelig talt, gjennom å dukke ned i sine indre havsdjup: «Det i mig som føler og fornemmer, det er jeg. Det er dybet, havet, uendeligheden i mig. Der nede bølger de kræfter, af hvilke jeg er afhængig; men i bunden af dette hav er der underjordiske forbindelser med verdens oceanet.» (s. 120)⁵

Uansett er det snakk om ein sterk ambivalens hos Gram overfor synet av sin eigen figur i spegelen. Den er demonisk og utfordrande, idet den reflekterer dette vanskelig avgrensbare «noget» som med sine stadig skiftande aspekt, enten som spøkelse, guds dukketeater eller også som noko som nærmar seg det ein gjerne kallar ei oseankjensle – og dermed minnet om ein morsliknande instans. Og slik sett kan ein, om ein koplar eldre konvensjonell symbolforståing med neo-freudiansk teori, spekulere på om det ikkje er sjølvaste jomfru Maria som igjen dukkar opp, her som idealisert primærnarsissistisk morsfantasme i Grams spegel, reflektert i hans eigne, og gjennom dei kanskje også i Fannys auga (og da trulig som Stabat mater dolorosa; jf. Kristeva, 1990: 33 f.)

Angsten og tida

Lat oss likevel i det følgjande gjera det litt enklare og gå ut frå at det Gram ser i spegelen, først og fremst er ein refleksjon av seg sjølv. Og at det kan vera utfordrande nok.

Gram tek til seg sitt eige spegelbilette, ikkje akkurat med jubel, men med ein merkelig ambivalens, paradoksalt nok svimmelt avmektig og aggressivt tiltaksivrig på same tid, både med «en religiøs Angst» og «en fortvivlet-fræk nysgjerrighed». På line med pietistiske og romantiske forestillingar les han den uhyggelige dobbeltgjengaren i spegelen som ein projeksjon av sin eigen psyke, idet han står «som ansigt til ansigt med sin sjæl». Som projeksjon av hans eigen psyke reflekterer den angstfulle og angstinngytande dobbeltgjengaren naturleg nok også det «spøgelse som står bag hele min existens», og Gram føler eit marerittaktig ubehag ved at denne instansen taust tiltalar han med samvettets stemme og har ei alvorlig fordring på han: «hvad fanden vil han mig?» Denne fordringa kan neppe vera noko anna enn eit spørsmål om kva han vil gjera med sitt eige liv. Den utfordrar hans moralske fridom og gir han pålegg om å tenke gjennom sitt liv som eit framtidretta prosjekt. Dette er utan tvil det mest risikable og angstframkallande av alle prosjekt, og her stig det også fram av ein svimlande avgrunn, eit inkje. Det er også noko som Gram aleine må ta ansvar for (enda om han i neste omgang fablar om å vera ein marionett i dukkemeisterens hender, og slik sett eit ufritt og nokså uskyldig offer for høgare maktens lunefulle innfall).

5 Jf. Sigmund Freud, 1987: 15 f. Freud er skeptisk til fenomenet, men fører denne «oseankjensla» tilbake til ein tidlig fase av eg-kjensla, og her som kjelde til dei religiøse behova.

Kva er Grams livsprosjekt? Kva er det han søker? Per Thomas Andersen har gitt eit edruelig svar på dette spørsmålet når han skriv at «Gabriel Gram søker verken Fanny eller Gud. Han søker redning. Han søker sin egen personlighets helbredelse eller regenerasjon frå dekadanse og forfall» (Andersen, 1990: 252 f.). Det dreier seg om noko så banalt, og noko så vanskelig, som å kunne ta livet i eigne hender, om å bli eller finne seg sjølv. Demonien i spegelbiletet er slik sett meir ein angst for det gode enn for det vonde.

Men der det i litterære samanhengar over hovud er snakk om angst og ambivalens, er det også snakk om eit opplagt intertekstuell samband. I sin eigen skapande spegel står den skrivande Garborg sjølv sagt overfor ein uhyre sterk pennefører, idet hans eiga skrift i denne passasjen nærast er eit gjallande ekko av Søren Kierkegaards refleksjonar over angstens tvetydige vesen. Kierkegaard forklarar som kjent angstens vesen ut frå sjølve urhistoria om syndefallet og dogmet om arvesynd. Men den angsten vi opplever, er ikkje retta mot fortida, men derimot mot oss sjølv, slik vi blir utfordra av vår eigen fridom og framtidige muligheiter: «Angst er nemlig en Attrae efter hvad man frygter, en sympathetisk Antipathie; Angst er en fremmed Magt der griber Individet, og dog kan man ikke løsrive sig derfra, og vil det ikke, thi man frygter, men hvad man frygter det attraar man.»⁶ Enda meir pregnant er denne ambivalensen uttrykt i Begrebet Angest: her er angsten forklart som «en sympathetisk Antipathie og en antipathetisk Sympathie». (Kierkegaard, 1962: 137) Faktisk kan Grams spegelscene langt på veg lesas som ein lett parafrase over eit par sentrale formuleringar i dette verket, der Kierkegaards alter ego Haufniensis foregrip Grams svimleangst: «Angest kan man sammenligne med Svimmelhed. Den, hvis Øie kommer til at skue ned i et svælgende Dyb, han bliver svimmel. Men hvad er Grunden, det er ligesaa meget hans Øie som Afgrunden; thi hvis han ikke hadde stirret ned.» (Ibid.: 152)

I Grams tilfelle er spegelen i narsissistisk forstand klart nok også «et svælgende Dyb» som suger han til seg «mer og mer angstfuldt». Men det er hans eige val å sjå inn i den. For Kierkegaard er det avgjerande spranget nettopp dette å ville sjå ned, og dermed utsette seg for «den Frihedens Svimlen, der oppkommer, idet Aanden vil sætte Synthesen, og Friheden nu skuer ned i sin egen Mulighed, og da griber Endeligheden at holde sig ved. I denne Svimlen segner Friheden.» (Ibid.) Ein vanlig måte å utlegge denne nokså hegelaktige formuleringa på, er å seie at den fridommens muligheit som engstar, er «muligheden for selv at forholde sig eller bestemme sig, men også muligheden for at blive sig selv. Den har en sært påtrængende karakter. Den viser sig som en opgave eller en fordring, man ikke slipper for, da man allerede forholder sig.» (Grøn, 1993: 26) Det dreier seg om opplevinga av det som Kierkegaard, og Heidegger og Sartre etter han, kallar «Angestens Intet». Det er denne sprekkja av ubestemtheit, ikkje-determinasjon, som skil mitt noverande eg frå mitt mulige framtidige eg, og som dermed understrekar det problematiske med å måtte leva livet framlengs.⁷ Eller, som også Kierkegaard uttrykker det: «En

6 Søren Kierkegaard, Journal 1842 (frå arbeidet med Enten-Eller); her sitert etter Holm, 1999: 282 f.

7 Jf. Sartres reflekterande eg idet han går langs ein smal sti over ein svimlande avgrunn (i L'Être et le Néant): «[...] nettopp ved å konstituere en bestemt handlingsmåte som mulig – og nettopp fordi den er min mulighet – blir jeg oppmerksom på at ingenting kan tvinge meg til å følge denne handlingsmåte. Likevel er jeg inne i fremtiden, det er nettopp mot det menneske jeg vil være om et øyeblikk, rundt svingen av stien, jeg strekker meg av alle krefter – og i denne forstand er der allerede en forbindelse mellom min fremtidige væren og min væren i øyeblikket. Men i hjertet av denne forbindelse har det smøget seg inn et intet: jeg er ikke han jeg vil være. For det første er jeg ikke han, fordi tiden adskiller meg fra ham. dernest fordi det jeg er, ikke er grunnlaget for det jeg vil være.» Sartre, 1993: 117.

nøiagtig og correct Sprogbrug sammenknytter [...] Angest og det Tilkommende». (Kierkegaard, 1963: 179) Sagt med Grams språk er angstens inkje dette «noget må det være» som «står bag hele min existens», og som smyg seg inn mellom den han er og den han vil vera med dette påtrengande kravet om at han må forholde seg ansvarlig til sitt eige liv som eit framoverretta prosjekt.

For Kierkegaard er utgangspunktet altså Adams angst idet han skal bite av eplet og bli eit historisk menneske. Adam lever i sin harmoniske uskyldstilstand – men også den rommar uro:

I denne Tilstand er der Fred og Hvile; men der er paa samme Tid noget Andet, hvilket ikke er Ufred og Strid; thi der er jo intet at stride med. Hvad er det da? Intet. Men hvilken Virkning har Intet? Det føder Angest. Dette er Uskyldighedens dybe Hemmelighed, at den paa samme tid er Angest. Drømmende projekterer Aanden sin egen Virkelighed, men denne Virkelighed er Intet, men dette Intet seer Uskyldigheden bestandig uden for sig. (Ibid.: 136)

Ånda er enno ikkje verkelig, men fins som eit drømmande prosjekt, som den ubestemte og «ængstende Mulighed af at kunne». (Ibid.: 136) Men når ånda prosjekterer si eiga verkeligheit utafør seg, betyr det også at angstens inkje må bli forstått som ein projeksjon, som eit slags før-begrepslig bilettlig medvett, som «Frihedens Visen-sig-for-sig-selv». (Ibid.: 166)

Etter som Adam allereie har gjort det han gjorde, og uskylda er tapt, er den historiske situasjonen i teologisk forstand noko endra for Grams vedkommande. Han må forholde seg til tyngden av Adams syndefall og den arvesynd som følgjer av det. På den andre sida er han utfordra av kravet om eit personlig ansvar, altså ei forestilling om moralsk fridom. Dette er den frie viljes problem, og Gram vaklar i ambivalens. Han ser sin moralske fridoms muligheit – sitt ansvar – men fell tilbake på eit deterministisk arvesyndssynspunkt når han snakkar om livet som styrt av snorer og drivreimer. Denne pendlinga mellom opplevd skyld og påberopt uskyld er arvesyndas indre dialektikk. Arvesynda er «en Hvirvel i Verden», seier Kierkegaard; den er ei kraft som verkar på oss utafør og som vi ikkje kan vri oss unna – slik sett er vi uskyldige, men samtidig er det ei kraft som vi fell for – og slik er vi likevel skyldige.

Den, der bliver skyldig i Angest, han bliver saa tvetydig skyldig som mulig. Angest er en qvindelig Afmagt, i hvilken Friheden daaner, psykologisk talt skeer alltid Syndefaldet i Afmagt; men Angest er tillige det mest Selviske, og ingen concret Yttring af Friheden er saa selvvisk som Muligheden af enhver Concretion. Dette er igjen det Overvældende, der bestemmer Individets tvetydige, sympathetiske og antipathetiske Forhold. (Ibid.: 152)

I våre dagar er det neppe noen god teori å forstå Adams angst som «qvindelig Afmagt». Men psykoanalytisk forstått kan denne angsten for Grams del for så vidt godt ha noko å gjera med feminine lag i hans psyke, eller kanskje meir presist med ein imaginær og imaginerande morsinstans som mumlar rytmisk og «semiotisk» inspirert frå botnen av det svelget han stirrar ned i. Slik kan både den moralske bakrusen og skjelvinga for den androgyne grenseløysa vera komponentar i ein meir grunnleggande eksistensiell angst for framtida og livets kontingensar. Det vesentlige er likevel at denne angsten også rommar dette elementet av «fortvivlet-fræknysgjerighed», at han har ein vilje, om enn også ambivalent, til å hevde sin fridom og til å reflektere over angstens grunnlag. Angstens kjelde er hans eiga forestillingskraft, og forestillingskrafta er

utløyst av angsten. Desse to føresett kvarandre gjensidig i ein ubrytelig indre dynamikk. Slik kan Kierkegaard hevde at «Angest er tillige det mest Selviske, og ingen concret Yttring af Friheden er saa selvisk som Muligheden af enhver Concretion.»

Gabriel Gram, skribent

No er det slik at Grams spegelfantasma ikkje berre er eit bilete på ei angstfull sjel, men samtidig også er eit iscenesett sjølvportrett av Gram som sorgfull og lidande poet. Dermed postulerer han også ein analogi og eit gjensidig slektskap mellom generell menneskelig angst og den spesielle angsten som råkar den skapande poeten. I begge tilfella er det snakk om ambivalens, og for poeten sin del kan ein forstå denne ambivalente halvtilstanden slik Isak Winkel Holm tolkar Kierkegaard på dette punktet, som

skrivearbeidets zittren mellom forstandens klarhed og sanskuelighedens dunkelhed, mellom aktiv produktion og passiv reproduktion. [...] Sagt på en anden måde zittren angstens antropologiske og skrivearbeidets poetologiske mellemtilstand på samme måde mellem aktiv handling og passiv liden, mellem suverenitet og ikke-suverenitet. (Holm, 1999: 303)

Ekspontert både for si eiga sjel og for den store verdssjela «zittren» Gram mellom dette tapet av suverenitet og sin suverent sjølvhevdande og nysgjerrige vilje til handling. Slik sett kan ein lesa denne scenen som ei skildring av det poetiske eget i eit inspirert augeblikk, og da er Grams spegel også for han ein «schaffende Spiegel».

I alle fall kan vi i det livsprosjektet som Gram anar, og i den angst og «nysgjerrighed» som han møter dette med, også sjå ein analogi til det som er den skapande skrivarens paradoksale situasjon: at han ved sida av å erfare angstens språkklause avgrunn – «hva fanden vil han mig?» – også må ha ei drift i seg til å finne eit språk for denne erfaringa. Og skal vi tala med ein sein kierkegaardianar som Maurice Blanchot, så er det også slik at angsten er sjølv drivkrafta i forfattarens omsorg for dei orda han sett på papiret (Blanchot, u.å.: 9-31). Om vi dreg denne tanken heilt ut, kan vi faktisk sjå fantomet i spegelen som ein metafor for skrifter sjølv. Som Grams (og dermed også Garborgs) gramma, så å seie.

Gram tåler likevel ikkje trykket av dei fridommens muligheter som viser seg for han i spegelen. Han fullfører rett nok sitt livs romanprosjekt med bravur, men ender sjølv i ein situasjon prega av det som Sartre ville ha kalla «dårlig tru». Gram søker berging for si sjel på ein både ueigentlig og paradoksal måte: Han går til pastor Løchen. Og finn til slutt ein slags fred i prestens huslege, dr. Thisted – Garborgs utgåve av Ibsens dr. Relling. Her, om noen stad, er det vanskelig å ikkje sjå ironien. For er det ikkje i ei post-gyntiansk tid litt påfallande at den mannen som leier Gram inn på religionens vegar og med prestelig salvelse snakkar så varmt om kor viktig det er å ha eit «levende [...] viljecentrum» (s. 191), av alle mulig namn skal heite Løchen?

Litteratur

- Andersen, Per Thomas, Dekadanse i nordisk litteratur 1880-1900, dr.avh., Universitetet i Tromsø 1990
- Bjørnson, Bjørnstjerne, «Den moderne norske litteratur», Artikler og Taler, Andet Bind, Kristiania og København 1913 [1896], s. 305-31
- Blanchot, Maurice, «Från ångest till språk» («De l'Angoisse au langage»), Essäer, Malmö u.å.
- Fraenkl, Pavel, Masaryk og Garborg, Oslo 1952
- Freud, Sigmund, Kulturens byrde, København 1987
- Garborg, Arne, Trætte mænd, i Verk 4, Oslo 1980
- Garborg, Arne, «Digteromvendelser», Edda 1919, s. 296-318
- Garborg, Hulda (Anon.), «Arne Garborg interviewet. Er han 'omvendt'?', Verdens Gang nr. 304, 1891
- Grøn, Arne, Begrebet angst hos Søren Kierkegaard, København 1993
- Holm, Isak Winkel, Tanken i billedet, København 1999
- Haaskjold, Borgild Aga, Angst og kjærleik. Ein studie i Arne Garborgs Hjaa ho Mor og Trætte Mænd, hovudfagsoppgåve i nordisk språk og litteratur, Universitetet i Oslo 1998
- Jensen, Gustav, «Arne Garborg: 'Trætte Mænd'», Morgenbladet nr. 776, 1891
- Karlsen, Dagfinn, Vanvitet eller Kristus. Meiningskrise og religion i romanen Trætte Mænd av Arne Garborg, masteroppgåve i kristendomskunnskap, Universitetet i Oslo 2004
- Kierkegaard Søren, Begrebet Angst, i: Samlede værker, bind 6, København 1962
- Kristeva Julia, Stabat mater, Falköping 1990
- Lorentzen, Jørgen, Mannlighetens muligheter, Oslo 1999
- Mork, Geir, Den reflekterte latteren, dr.avh., Universitetet i Oslo 1989
- Rank, Otto, Der Doppelgänger. Eine psychoanalytische Studie, Wien 1993
- Rank, Otto, The Double, London (1971) 1989
- Sartre, Væren og intet i utvalg, Oslo 1993
- Söderberg, Hjalmar, «Litteratur», Ord och bild 1893, s. 134-39
- Vinge, Louise, The Narcissus Theme in Western European Literature, Lund 1967

Ein takk til gode kollegaer ved INL, NTNU, for positiv interesse og klargjerande kommentarar under arbeidet med denne artikkelen.