

Hanna Hatløy Øvereng

«Jeg er et meget sensibelt menneske»

Sensibilitet og tvil i Sigurd Mathiesens *Unge sjæle*
(1903)

Masteroppgave i nordisk litteratur

Veileder: Silje Haugen Warberg og Gerd Karin Omdal

November 2022

Hanna Hatløy Øvereng

«Jeg er et meget sensibelt menneske»

Sensibilitet og tvil i Sigurd Mathiesens *Unge sjæle*
(1903)

Masteroppgave i nordisk litteratur
Veileder: Silje Haugen Warberg og Gerd Karin Omdal
November 2022

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet
Det humanistiske fakultet
Institutt for språk og litteratur



Kunnskap for en bedre verden

Forord

Det er rart å være ferdig på NTNU. Studieårene har vært noen av mine beste, og jeg vil takke institutt for språk og litteratur, og alle tilknyttet nordisk, for fem spennende og lærerike år. Engasjementet deres smitter!

Jeg har vært så heldig å ha både Silje Haugen Warberg og Gerd Karin Omdal som masterveiledere. Etter at jeg hadde skrevet bacheloroppgave om Ola Hanssons *Parias* (1890) skjønnte de at jeg interesserte meg for merkelige, mannlige forfattere, og introduserte meg for Sigurd Mathiesen. Takk for deres alltid engasjerte og kloke innspill, deres øye for detaljer og løsningsorienterte innstilling. Min vei frem til en ferdig oppgave har vært noe kronglete, og diskusjonene med dere har vært avgjørende når jeg har vaklet.

Jeg har masse fine folk rundt meg, som har passet på meg, heiet, kjeftet, og motivert gjennom denne prosessen. Noen har gitt meg normalitet og hverdag: Takk til gjengen i Daglighallen på Studentersamfundet, til Andrea for utallige lunsjpauser og gåturer rundt om i gangene på Dragvoll, og til familien på Hoemshøgda for tacofredager.

Takk til Anders, som har lest, diskutert, motivert, laget middag og kokt kaffe, tørka en tåre eller kanskje til og med to, underholdt, argumentert og satt ting i perspektiv når jeg har følt at jeg druknet i bobla mi. Takk for at du alltid er der. Ingenting er vanskelig når jeg har deg å komme hjem til.

Takk til Peder, min yngste lillebror, som har passet på søsteren sin, og til Oliver, min akademiske/irske tvilling. Det har vært motiverende å gå parallelle løp med deg på nordisk på hvert vårt universitet, og både skikkelig hyggelig og veldig nyttig å kunne utveksle erfaringer og frustrasjoner med deg underveis i masterskrivingen. Takk også for uvurderlig hjelp med ferdigstilling i innspurten.

Takk til mamma Kristin, som har trøstet, støttet og heiet, og hjulpet meg med å legge en plan. Heldigvis for meg er vi ganske like, og uten dine innspill ville dette aldri gått.

Mest av alt vil jeg takke pappa, Allan, som har lest utallige utkast av denne oppgaven, og vist et genuint engasjement for den. Pappa har også lest stort sett alt jeg har skrevet i løpet av mine år på nordisk. Selv om du er beskjedent og hevder at du «ikke forstår så mye av innholdet» har du skjønnet mye, ofte mye mer enn meg, og har vært helt uvurderlig støtte for meg. En stor del av hvorfor jeg har kost meg med (omtrent) hver oppgave jeg har skrevet på studiet er at vi har kunnet diskutere tekstene mine, og at de har opplevdes som et felles prosjekt.

Hanna Hatløy Øvereng
Trondheim, november 2022

Innhold

Forord	I
KAPITTEL 1. Innledning.....	1
KAPITTEL 2. Resepsjon og forskningshistorie – Vanskelighetene ved <i>Unge sjæle</i>	6
Samtidsresepsjon – «Impresjonistisk» kritikk.....	9
Nyere resepsjon – Dansk nyutgivelse i 2021	15
Forskningshistorie – Grenseoverskridelser som det vanskelige	16
KAPITTEL 3. Analysebegreper – Sensibilitet og tvil	20
KAPITTEL 4. «Den sorte uge» – Fortellerens tvil	29
Rammefortellingen – Fortelleren i møte med omgivelsene	30
Kjernefortellingen – Fortelleren i møte med andre	38
Fortelleren som representativ – En fortellertype i <i>Unge sjæle</i>	44
KAPITTEL 5. «Den ukjendte» – Leserens forvirring.....	48
Nærlesning – Sammensmelting av protagonistene	53
Ulike Leserløsninger – Mangetydigheten.....	60
Leseropplevelsen – Sameksisteringen av lesninger	69
KAPITTEL 6. «Vulkanen» – Tematiske linjer	71
Nærlesning – Oppløsning.....	74
Forbindelsen til resten av <i>Unge sjæle</i> – Kontinuitet og intensivering	79
<i>Unge sjæle</i> sett under ett – Det innesperrede	87
KAPITTEL 7. Avslutning	90
Litteratur	95
Sammendrag	98
Abstract	99

KAPITTEL 1. Innledning

Denne oppgaven er en undersøkelse av Sigurd Mathiesens debutsamling *Unge sjæle* (1903).¹ Samlingen består av syv fortellinger som på hver sin måte skildrer sjelelige ekstremisituasjoner, grensetilstander, tabuer, blanding av virkelighetsnivåer og fragmenterte bevissthetssjikt.² Dette skaper komplekse fortellinger som er utfordrende å gjøre helhetlige og fyllestgjørende lesninger av. Selv Mathiesen-forskeren Knut Brynhildsvoll konkluderer i sin monografi om *Unge sjæle* med at det har «vært en stor utfordring å arbeide med Mathiesens tekster fordi de fører leseren inn i fremmede og vanskelig tilgjengelige områder av menneskelig erfaring» (2008, ss. 496-497). Jeg vil nærme meg disse fremmede og vanskelig tilgjengelige områdene med utgangspunkt i et sensibilitetsbegrep, som kan knyttes til kulturelle strømninger rundt *Unge sjæles* utgivelsestidspunkt.

Jeg argumenterer for at *Unge sjæle* utforsker en sensibilitet gjennom inntrykksvare og ømtålige fortellere. Tematiseringen av sensibiliteten ser vi også i en fortelling som Mathiesen fikk trykket i føljetong i *Dagbladet*, på senhøsten 1898. Fortellingen fra 1898 er titulert «Unge sjæle», og kan leses som en prefigurativ tekst, men ble ikke inkludert i den etterfølgende samlingen (Brynhildsvoll, 2008, s. 57). Siden denne oppgaven tar utgangspunkt i samlingen *Unge sjæle* vil fortellingen fra 1898 ikke bli undersøkt, men siden fortellingen og samlingen har samme tittel kan de unge sjelene leses som omdreiningspunkt for verkene. I fortellingen fra 1898 retter fortelleren seg mot de unge, dem som ikke enda er hardnet av livets prøvelser, de skjøre og følsomme: de sensible. Han sier:

maaske fortæller jeg [historien] alligevel for at vække Forstaaelse og Medfølelse. Ikke med mig længer. Men med alle disse unge Folk, der endnu har Tro, har Haab og en fyrig Overflod af Livsvarme. Disse unge Mennesker, for hvem Livet endnu har Maal, og som gaar om med en iskreven Seiershymne. For dem vil jeg saa inderlig gjerne tænde om bare en Gnist af Sympati ... Saa skal jeg ikke oftere komme tilbage til mig selv. (Mathiesen, 1898, s. 2)

¹ *Unge sjæle* er gitt ut på norsk tre ganger, originalutgaven på Nordiske Forlag i 1903, Aschehougs 1999-utgave, og Bokvennens 2010-utgave. Av tilgjengelighetsgrunner benytter jeg Bokvennens 2010-utgave i denne oppgaven. Aschehougs utgave er språkmodernisert, mens Bokvennens utgivelse tillot, ifølge Knut Brynhildsvoll, at samlingen igjen kunne «gjøres tilgjengelig i sin originale språkdrakt» (2010, s. 237). Enkelte modifiseringer er gjort i Bokvennen-utgaven, blant annet er s p e r r e t skrift fjernet. I tillegg er tittelen til fortellingen «Den ukjendte» stavet «Den ukjente», men ordet er stavet i sin originale typologiske form «ukjendt(e)» ellers i teksten. Jeg har valgt å benytte meg av originalutgavens stavemåte av tittelen i denne oppgaven. Originalutgaven har noen åpenbare trykkfeil som også er tatt med videre i 2010-utgaven, disse har jeg markert med *sic*.

² Da *Unge sjæle* utkom i 1903 hadde den undertittelen *Syv Fortellinger*, og denne sjangerbenevnelsen er vanlig for tidsperioden. Jeg forholder meg denne oppgaven til Mathiesens egen sjangerbenevnelse, og referer til tekstene som fortellinger, og til verket som en samling eller en samling av fortellinger.

Min påstand er at sensibiliteten kan leses som en rød tråd gjennom *Unge sjæles* syv fortellinger. Jeg vil benytte meg av dette begrepet for å undersøke hva det er ved Sigurd Mathiesens debutverk fra 1903 som gjør samlingen så utfordrende å lese og forstå. Derfor utforsker denne oppgaven hvordan det jeg vil kalle en sensibel fortellertype skaper tvil hos fortellerne, hvordan fortellertvilen produserer mangetydige og vanskelig tilgjengelige tekster for leseren, og hvordan sensibiliteten samtidig gjør det mulig å trekke tematiske linjer mellom fortellingene som utgjør *Unge sjæle*.

De syv fortellingene er forskjelligartede, og enkelte kritikere fra samtiden argumenterer for at fortellingene kan leses som en «Række Studier» (Gnudtzmann, 1903, s. 1): som autonome verk som formidler ulike skrekkerfaringer, løst forbundet gjennom en distinkt skrivestil. Selv om forbindelsen mellom tekstene kan synes uklar, mener jeg at en lesning som søker disse sammenhengene og den interne forbindelsen mellom tekstene vil kunne bidra til en mer helhetlig lesning av *Unge sjæle* og peke på forbindelser mellom fortellingene som foreløpig ikke er undersøkt i Mathiesen-forskningen. Hovedmålet mitt er å undersøke samlingen som helhet, og derfor ønsker jeg å undersøke den sensible fortellertypen som gjennomgående. Dette gjøres gjennom nedslag i tre fortellinger: «Den sorte uge», «Den ukjendte» og «Vulkanen». Tekstene er samlingens første, midterste og siste fortelling, og dette utvalget gir mest spredning, som tillater at jeg kan peke på utviklingen gjennom hele samlingen.³

Som fortellingene skiller også de syv fortellerne seg fra hverandre, og har ulike ytre attributter. Likevel er det paralleller mellom dem, og de knyttes sammen «gjennom de merkverdige og redselsfulle erfaringene de utsettes for i uhyggesonene bak terskelens grenser» (Brynhildsvoll, 2008, s. 57). Fortellerne gjennomlever lignende hendelser og responderer likt på dem, og derfor mener jeg at de kan betegnes som en distinkt *type*. Typen argumenterer jeg for at viser seg som en spesiell form for sensibilitet, hvor fortellerne sanser likt, oppfører seg likt overfor andre, og skildrer omverdenen på en lignende måte. Fortellingene kan leses som syv sjelelige erfaringer, noe som reflekteres i samlingens tittel, som utforsker hver sin grensetilstand. Hver forteller har et eget mysterium som de presenterer i fortellingenes rammefortelling, og kjernefortellingen skildrer hvilke hendelser som skapte disse uforklarlige gåtene som fortellerne i ettertid er hensatt til å undre seg over. Siden de har felles egenskaper og lignende virkelighetsforståelser fungerer fortellerne som et

³ Fortellingene er også sortert kronologisk i samlingen fra eldst til yngst: «Den sorte uge» ble ferdigstilt i januar 1900, «Den ukjendte» i mai 1902, og «Vulkanen» i august 1902.

forankringspunkt i de ellers ulike fortellingene, og kan derfor anvendes som en fortolkningsnøkkel for tekstene.

Min påstand om en fortellertype skiller seg fra andre lesninger av *Unge sjæle*. Disse vil jeg presentere i kapittel 2, som gir en oversikt over samlingens resepsjon og forskningshistorie. Her peker jeg på hvordan anmeldere og forskere har håndtert det vanskelige ved Mathiesen, og hva de mener det vanskelige bunner i. Jeg tar utgangspunkt i det Brynhildsvoll kaller «impresjonistisk» (2008, s. 27) kritikk, og argumenterer for at samtidsresepsjonen er preget av subjektive oppfatninger av lesererfaringen, og at anmelderne synes å streve med tekstenes komplekse kvaliteter. Deretter viser jeg at en dansk nyutgivelse av samlingen fra 2021 i større grad ser det tvetydige og komplekse som et kvalitetstegn. Kapittelet avsluttes med å presentere betydelige bidrag til Mathiesen-forskningen, som alle peker på at *Unge sjæle* karakteriseres av grenseoverskridelser. Disse er Knut Brynhildsvolls monografi om *Unge sjæle* (2008), Lars Rune Waages ph.d.-avhandling om Mathiesens forfatterskap (2009) og to kapitler av Gerd Karin Omdal, som behandler fortellingen «Den ukjendte» (2010), og Mathiesens avantgardistiske tilsnitt (2011).⁴

Jeg vil i analysene trekke vekslers på Mathiesen-forskernes lesninger av fortellingene, og i tillegg benytte meg av analysebegrepene sensibilitet og tvil. Begrepene fungerer sammen med de tidligere lesningene som mine redskaper for å håndtere det vanskelige i *Unge sjæle*. I kapittelet 3 presenterer jeg de to analysebegrepene: Med utgangspunkt i idéhistorikeren Karin Johannissons *Melankoliska rum* (2009) skisserer jeg typiske sensibilitetsmarkører. Disse springer ut av nervøsiteten, som Johannisson benytter som betegnelse for den dominerende følelsestilstanden rundt år 1900. Tvilsbegrepet henter jeg fra Tzvetan Todorovs *Introduction à la littérature fantastique* (1970), og redegjør for på hvilke måter Todorov finner at tvil og tvetydighet kan komme til syne i litterære tekster.

Kapittel 4, 5 og 6 tar for seg analysene. Her kombinerer jeg de tidligere lesningene og analysebegrep med mine egne lesninger av tre av *Unge sjæles* fortellinger for å undersøke hvordan en sensibel fortellertype skaper tvil gjennom samlingen.

⁴ Kapittelet «Den mørkeste avgrunnen – Sigurd Mathiesens ‘Den ukjendte’» er hentet fra Omdals *Grenseerfaringer – Fantastisk litteratur i Norge og omegn* (2010), og kapittelet «Avantgardistisk tilsnitt. Sigurd Mathiesens *Unge sjæle*. Syv fortellinger (1903)» er hentet fra Børset og Bäckströms *Norsk avantgarde* (2011).

I kapittel 4 undersøkes fortelleren alene. Her leser jeg åpningsfortellingen «Den sorte uge» og vektlegger hvordan fortelleren tviler på seg selv og på omverdenen. Først undersøker jeg rammefortellingen, hvor fortelleren er usikker på om han er den eneste som merker den endrede luften han observerer, og hvordan dette leder til at fortelleren på grunn av sin sensibilitet forstår at han er «annerledes». Deretter leser jeg kjernefortellingen, hvor jeg undersøker fortelleren i møte med andre, særlig karakteren Kale Enersen. Her argumenterer jeg for at sansene blir det eneste måten fortelleren kan orientere seg i sin omverden på. Kapittelet avsluttes med at jeg foreslår at fortellerinstansen har noen representative trekk fordi han er sensibel og tvilende, og at dette gjør det mulig å etablere en fortellertype i *Unge sjæle* som introduseres i «Den sorte uge», og videreutvikles i de påfølgende fortellingene.

I kapittel 5 forfølges disse fortellertrekkene videre, og jeg leser den fjerde fortellingen i samlingen, «Den ukjendte», med vekt på hvilke leserfortolkningen fortellertypen skaper. Denne fortellingen er valgt fordi forståelsesvanskene jeg mener at preger hele samlingen er særlig tydelige her. Først gir jeg en nærlesning av «Den ukjendte» for å vise hva det er i denne fortellingen som skaper et mangfold av fortolkninger. Her argumenterer jeg for at leserens forvirring oppstår idet to navnløse subjekter introduseres og opptrer som antagonist i den andres historie, og at disse skikkelsene etter hvert smelter sammen. Denne sammensmeltingen argumenterer jeg for at skjer gjennom at den ene skikkelsen, 'den ukjente' foretar en overgang fra «insensibel» til sensibel. Nedbrytingen mellom individer fører også til en nedbryting av tekstens struktur, og jeg argumenterer for at ramme- og kjernefortelling smelter sammen. Deretter presenterer jeg et utvalg av lesninger fra forskningshistorien for å vise hvilke leserløsninger den mangetydige fortellingen genererer, og argumenterer for at «Den ukjendte» er en tekst som peker i mange retninger samtidig.

I kapittel 6 leser jeg *Unge sjæles* siste fortelling, «Vulkanen», og benytter meg av fortellertypens representative trekk for å finne forbindelser gjennom samlingen. Først gir jeg en lesning av fortellingen med vekt på hvordan det etablerte her går i oppløsning, hvor både konstruerte fellesskap og fortellerskikkelsen brytes ned. Deretter argumenterer jeg for at gjennomgående temaer, motiver og formelle grep som knytter seg til det sensible plukkes opp og intensiveres i «Vulkanen», og her benytter jeg meg av eksempler fra alle fortellingene i samlingen. I kapittel 7 avrunder jeg oppgaven ved å reflektere rundt hva jeg har fått ut av redskapene for å si noe om det vanskelige i *Unge sjæle*.

Hver analyse tar utgangspunkt i én fortelling for å si noe helhetlig om et aspekt ved *Unge sjæle*, først fortelleren, så leseren, og til sist gjennomgående tematikk. Gjennom analysene refererer jeg til de øvrige fortellingene, og derfor gir jeg en kort oversikt over handlingen i hver av *Unge sjæles* fortellinger her:

1. «Den sorte uge» åpner med en skildring av en syk luft som siger inn over byen én gang i året. I denne luften mener fortelleren at det skjer mange merkelige ting, og i kjernefortellingen beskriver fortelleren hva han har opplevd i disse periodene. Han befinner seg i byens fattigstrøk, og blir først vitne til en mann som enten har hengt seg eller blitt drept. Deretter hopper historien tilbake i tid, til en gang fortelleren ble vitne til en påkjørsel av et barn, og skildrer møtet med dette barnets fattige, overtroiske og psykisk ustabile mor.
2. I «Asser Hein» møter fortelleren en mann ved samme navn som fortellingens tittel på et av småbyens hotell, og han inviteres inn for å bli med på kveldens festligheter. Det bryter ut slagsmål mellom gjestene, og Hein og fortelleren kysser før jeget besvimer. Fortellingen skildrer vold og homososialitet og -erotikk, og ender med Heins selvmord tre år senere.
3. I «Blodtirsdagen» trer fortelleren Arthur inn i sin avdøde onkels bevissthet, og reiser tilbake i tid til dagen onkelen døde. På denne dagen drar en gjeng skolegutter opp i fjellene og blir enten druknet eller slått i hjel av gjengens «leder», den eldste gutten, Edgar Duus. På Edgars oppfordring skjærer så jeget over strupen til Edgar og gjør deretter det samme på seg selv. «Blodtirsdagen» er en *Lord of the flies*-lignende skildring av guttenes grusomme drap på hverandre, og tematiserer leden i hverdagen og ønsket om å slippe.
4. I «Den ukjendtes» rammefortelling forsøker fortelleren å oppspore en mann han har sett, og søker resultatløst etter ham i to år. Til slutt møtes de, og i kjernefortellingen skildres historien til denne ukjente mannen. Han føler seg forfulgt av en skyggeaktig skikkelse, og lever en «skin-tilværelse» (Mathiesen, 2010, s. 113). Til slutt fremkommer det at den ukjente mannen har gjenkjent fortelleren som sin forfølger, og fortellingen ender med en slåsskamp mellom de to skikkelsene hvor det er uklart hvem som går seirende ut.
5. «Flora» er den eneste fortellingen med en undertittel: «En historie om driften». Fortelleren oppholder seg i New York, og møter en «yngling» ved navn Sereno, som bor i et herskaps hus omkranset av en frodig hage. Sereno samler på planter, men også på mennesker, og har ansatt mennesker fra hele verden som sine tjenere. I huset møter fortelleren Flora, en afrikansk kvinne, som blir til selve symbolet på seksualdriften. En orgielignende seanse ender med at Sereno kveles til døde av Flora, og fortelleren rømmer.
6. «Syge perioder» finner sted i byen «L-». Her leser fortelleren, en morfinavhengig lege ved navn Aage Basse, sin egen nekrolog i avisen. Han innbiller seg å ha tatt livet av en kvinne ved å ha gitt en morfinresept til hennes datter, og vandrer frenetisk rundt i byen på jakt etter svar. Han har det han selv kaller «syge perioder», som er utløst av endringer i været, og luften i byen oppleves både kvelende og trykkende. Periodene utløser hallusinasjoner, vrangforestillinger og overskridelse av virkelighetsnivåer, og i fortellingens epilog bestemmer Basse seg for å reise fra byen, «Ti sumpluften i denne trange by kvæler al ting og lykkelig spireevne» (s. 176).⁵

⁵ Jeg benytter meg av det fornorskede forkortelsessystemet som anbefales i Wenche Blombergs *Litteraturlisteguiden VADE MECUM* (2007). Der det forekommer samme kildehenvisning flere ganger etter hverandre i et avsnitt bruker jeg sst. (*samme sted*). Der jeg refererer til *Unge sjæle* flere ganger gir jeg full kildehenvisning ved første referanse: (Mathiesen, 2010, s. x), de neste referansene består kun av sidetall: (s. x) eller (ss. x-x).

7. I «Vulkanen» bor fortelleren med familien sin på en øy i Det karibiske hav. Han har i noen måneder fornemmet at vulkanen på øya er i vekket til live, men velger å avvise fornemmelsene. Fortellingen skildrer det katastrofale vulkanutbruddet som i løpet av få minutter tar livet av 20 000 mennesker, inkludert fortellerens familie, og deretter fortellerens desperate kamp for å overleve. Han blir etter hvert innesperret i en jordkjeller, og til slutt befridd. Vulkanutbruddet har i tidligere lesninger blitt forstått som «det ytre bildet på den indre katastrofe hovedpersonen gjennomlider» (Brynhildsvoll, 2008, s. 58).

De fire fortellingene jeg ikke gjør egne lesninger av, «Asser Hein», «Blodtirsdagen», «Flora» og «Syge perioder», behandles av to kilder jeg trekker veksler på i analysene: Lars Rune Waages ph.d.-avhandling om Mathiesens forfatterskap (2009) og Knut Brynhildsvolls monografi om samlingen (2008). Waage leser fem av *Unge sjæles* fortellinger, og utelater «Den sorte uge» og «Vulkanen». Brynhildsvoll leser alle fortellingene, men vektlegger dem ulikt, og bruker betydelig mindre plass på «Den sorte uge», som kun vies 8 sider.⁶ Begge disse, i tillegg til Gerd Karin Omdals kapittel i *Grenseerfaringer* (2010) tilbyr grundige lesninger av «Den ukjendte», og siden jeg her skal vektlegge lesernes løsningsforslag har samtlige kilder vært nyttige ressurser i den forbindelse. I neste kapittel presenteres forskningshistorien, sammen med *Unge sjæles* resepsjon.

KAPITTEL 2. Resepsjon og forskningshistorie – Vanskelighetene ved *Unge sjæle*

Dette kapittelet spør hvordan anmeldere, i samtiden og i dag, samt Mathiesen-forskningen har håndtert det vanskelige ved Mathiesen og hans litterære debut. I dette ligger en ambisjon om å avdekke noe av det som gjør *Unge sjæle* vanskelig å lese og forstå. Først gir jeg en kort gjennomgang av forfatterskapet som helhet, og hvordan dette ble mottatt i den norske litterære offentligheten. Deretter gir jeg en gjengivelse av den sparsomme resepsjonen *Unge sjæle* fikk i 1903, samt noen anmeldelser som omtaler samlingen i forbindelse med Mathiesens andre utgivelse, romanen *Hide Unas*, med vekt på hvordan leserutfordringene i møte med Mathiesen synes tydelig allerede fra første stund. Deretter vil jeg vise en nyere omtale av *Unge sjæle*, fra 2021, og diskutere hvordan tvilsspørsmålet synes å være endret fra et hinder i samtiden til en ressurs i dag.

Deretter gis en kortfattet presentasjon av de tre sentrale forskerne som har undersøkt Mathiesen i nyere tid. Først Knut Brynhildsvoll, deretter Lars Rune Waage, og til sist Gerd

⁶ Brynhildsvolls lesninger av de andre fortellingene spenner mellom 33 og 141 sider (2008).

Karin Omdal. Disse benytter seg av ulike strategier for å håndtere de innviklede tekstene fra ulike innfallsvinkler. Felles for dem er at de finner grenseoverskridelser som gjennomgående i tekstene. Grenseutforskning- og overskridelse er stikkord jeg kommer til å ta med meg videre til analysedelen av kapittelet, og hvordan disse forskerne har håndtert avgrensingsproblemene vil derfor vektlegges her. Til sist oppsummeres kapittelet gjennom å knytte forskningen til anmeldelsene, der jeg viser hvordan de samtidige anmelderne synes å «gi opp» sitt forsøk på å håndtere det tvetydige, mens forskning og nåtidsresepsjon oppfatter det som en del av det som gjør Mathiesens forfatterskap interessant.

Før samtidsresepsjonen vil jeg kort oppsummere Mathiesens liv og forfatterskap: Sigurd Mathiesen ble født i Larvik i 1871, og vokste opp i «en kultivert borgerlig atmosfære» (Brynhildsvoll, 2008, s. 11). Faren var en velstående forretningsmann, men gikk i 1890 konkurs. Ifølge Øyvind Næss, redaktør i *Østlands-Posten*, som skrev om forfatteren i forbindelse med hans 80-årsdag, hadde hendelsen stor innvirkning på den unge Mathiesen. Næss hevder at farens konkurs

kom til å merke sønnens inntrykksvare sinn. At det også skjedde den gamle kjøpmann en urett, gjorde det ikke lettere å bære byrden av fornedrelse og avmakt. Det felte seg vel også ned som utrygghet og angst og en ubevisst følelse av deklassering hos den sky gutten med det tidlig utviklede intellekt og det hudløse følelsesliv. De bitre minnene fra barndommen, kanskje en nærgående medlidenhet som stolte mennesker vanskelig kunne finne seg i, ensomheten, følelsen av å være utestengt, skyldfølelse, anger og nag og det unge sensitive diktersinnets modning i en muggen, nysgjerrig og småsladrende ravnekrokstilværelse – alt sammen egget hans synske fantasi og skulle senere sette dype merker i Sigurd Mathiesens dikterverden. (Næss, 1951, s. 6)

Selv om familiens kår blir trangere insisterer Mathiesen på sitt forfatterkall, og forsøker i løpet av 1890-årene å bli utgitt, uten særlig hell. Han får trykket enkelte fortellinger i tidsskrift og som føljetonger i aviser, blant annet «Unge sjæle»-fortellingen, men ikke samlet seg til noe større arbeid (Brynhildsvoll, 2008, s. 12). I 1900 reiser han til New York for å arbeide på onkelens gård, og opplevelsene herfra synes å prege flere av hans senere utgivelser, i *Unge sjæle* særlig «Flora». Tidlig i 1903 antas fortellingen «Blodtirsdagen» i tidsskriftet *Tilskueren*. Et halvår senere utgis *Unge sjæle* i sin helhet, og markerer Mathiesens litterære debut (sst., s. 13).

I desember samme år utgir Mathiesen romanen *Hide Unas*, og følger i årene etter opp med romanene *Nag* (1906), *Augustnætter* (1907) og *Under korsets tegn* (1913), prosasamlingene *Hjemlig jord* (1908) og *Det urolige hus* (1914) og skuespillet *Satan som seirer* (1910).

Samtidig innleder han et forhold til teosofen Anna Munch, som Brynhildsvoll mener kan ha inspirert flere av Mathiesens verker med okkulte og mystiske elementer (2008, s. 15). Munch og Mathiesen blir etter hvert fremtredende skikkelser i Bernina-bohemen i København, før Mathiesen returnerer til hjemlige trakter og slår seg ned for godt i Langesund. Han fortsetter å produsere både lyrikk og prosa, og gir blant annet ut romanene *Francis Rose* (1918) og *Den evige krig* (1921), men med stadig dårligere kommersiell suksess. Til slutt må han endre stil: under pseudonymet Leo Lønn utgir han en trilogi, en slektskrønike som tilsynelatende er lagt til Larvik i perioden 1848-1884.⁷ Brynhildsvoll leser denne fasen i forfatterskapet som «et ytterliggående forsøk på å bli kvitt stempelet som en forfatter uten lesere» (sst., s. 17). Mathiesen dør i 1958, 87 år gammel. Dødsfallet blir stort sett forbigått i stillhet, og man må ifølge Brynhildsvoll lete med lys og lykte etter nekrologer og sammenfattende vurderinger av forfatterskapet (sst., s. 18).

Brynhildsvoll er eksplisitt oppgitt over den manglende lesermottakelsen Mathiesen fikk i samtiden, og at han i ettertid har blitt «glemt». Han forklarer det delvis med at debuten kom på et uheldig tidspunkt: Mathiesen tok inspirasjon fra 1890-årsmodernismen, som man i årene etter århundreskiftet i Norge vendte ryggen til. Han var ikke villig til å legge om skrivestilen sin til samtidens hjemstavndiktning, utløst av unionsoppløsningen, ei heller til å skrive seg inn i en form for modernismebejaende fascinasjon for det nye (Brynhildsvoll, 2008, s. 26). Derfor ble han aldri plukket opp av andre enn dem som vandret i de samme litterære kretsene som ham selv. Mathiesen selv fremstår ikke å ha vært spesielt preget av den uteblivende suksessen. Over 40 år etter utgivelsen av *Unge sjæle* forklarer han i *Omkring århundreskiftet* (1947) at han var upåvirket av de dårlige salgstallene hans debut fikk: «Men hvad bekymret jeg mig om det ... Jeg levde bare videre for min ide om den intime forbindelse mellem psykisk og fysisk liv i tilknytning til den universelle mystikk. Og skrev» (Mathiesen, 1947, s. 8). Problemet var, ifølge ham selv, ikke at han ikke hadde tilhengere, men særlig pengesterke var de ikke: «Ja, den intelligente ungdom leste mine bøker. Men kjøpedyktige var vel de færreste av dem. Desværre» (sst.). Mathiesen levde hele sitt liv som en fattig mann, og heller ikke de etterfølgende publikasjonene ble noen salgssuksess. Likevel ser han i en alder av 76 tilbake på sitt liv slik: «Jeg har jo hat den lykke at finde forstaaelse og anerkjendelse hos litterære personligheter hvis mening hadde værdi» (sst.). Denne uttalelsen fremstår noe sardonisk, men man kan tolke det som at Mathiesen ønsker å være en forfatter for de få, ikke

⁷ Den siste delen av trilogien, *En ny tid*, gis ut under forfatterens eget navn i 1950.

for de mange. En forfatter for de unge, ikke for de gamle og en forfatter som levde for kunsten, ikke for pengene eller berømmelsen.

Samtidsresepsjon – «Impresjonistisk» kritikk

Da *Unge sjæle* utkom på Det Nordiske Forlag i 1903 var mottakelsen sparsom, men nølende optimistisk. Knut Brynhildsvoll har både i monografien *Norges bortgjemte laurbærblad* (2008) og i en artikkel i *Samtiden* (1999) samlet anmeldelser fra hele forfatterskapet, og oppsummerer samtidsresepsjonen av Mathiesens tidligste verker som «udelt positiv» (1999, s. 136). Brynhildsvoll trekker kun frem anmeldelsene fra «tidens mest ansette kritikere», blant annet Valdemar Vedel i *Tilskueren* og Christian Rimestad i *Politiken*. Disse gir begeistrede og grundige vurderinger, men bildet synes mer sammensatt dersom man gjennomfører søk i de norske og danske nasjonalbibliotekenes arkiver og inkluderer både lokale og nasjonale aviser.⁸ Jeg vil her gjengi noen samtidige avisomtaler av *Unge sjæle*.

Blant de få norske anmeldelsene av samlingen vil jeg først trekke frem to anmeldelser fra lokale aviser: *Stavanger Aftenblad* og *Trondhjems Adresseavis*. «S.N.» i *Stavanger Aftenblads* litteraturspalte finner at «Sigurd Mathiesen bevæger sig paa et meget vanskelig omraade» (Stavanger Aftenblad, 1903a), og fremholder at samlingen er svært ujevn. Han trekker frem fortellingene «Syge perioder» og «Vulkanen» som «to smaa mesterværker i sit slags» (sst.), som «mer en opvejer den megen famlen, de mange literære reminiscenser, af smagløsheden og usansen i de ældste og første stykker» (sst.). Hva anmelderen finner smakløst i de eldste fortellingene er noe uklart, og det er vanskelig å få øye på nettopp hva det er som både forarger og begeistrer ham. Likevel fremstår han som en forsiktig optimist, i alle fall til *Hide Unas* utkommer knapt et halvår senere. Da følger «S.N.» opp med det følgende:

Jeg antydede ivaar, da 'Unge Sjæle' kom ud, at der er sider ved Sigurd Mathiesens forfatterskab, som berettiger òn til at tro, at han maa komme til at erobre sig en plads i vor literatur. Han har imidlertid aabenbart havt en tung kamp at bestaa med et gjenstridigt talent, der har haget sig fast i forbilleder, som det vil koste ham et ganske ordentligt arbejde at frigjøre sig for. [...] Sigurd Mathiesen maa lade [...] den mystik, som er psykologisk humbug, og det effektjageri, der lader skikkelige folk i Laurvik bære navne, som var de buskmænd eller hottentotter. (Stavanger Aftenblad, 1903b).

De komplekse områdene Mathiesens litteratur beveger seg på avskrives som psykologisk humbug og «S.N.» fremstår nærmest indignert over å måtte anmelde verk av denne typen.

⁸ Til litteratursøk er databasene nb.no for norske aviser og statsbiblioteket.dk for danske benyttet.

Brynhildsvoll hevder at kritikerne som roser Mathiesen «ikke alltid makter å forklare hvorfor og på hvilken måte de til dels entusiastisk omtalte verkene representerer originale bidrag til fornyelse av de litterære konvensjonene» (2008, s. 27). Han kaller kritikken «impresjonistisk», ved at den bygger på «subjektive beskrivelser av egne leseopplevelser uten at den reflekterer inntrykkene eller forankrer dem i teoretiske eller prinsipielle begrunnelser» (sst.). Dette må sies å ikke bare gjelde de entusiastiske røstene, men også de kritiske. Det fremstår som at anmelderne i møte med denne nye og ukjente stilen mangler «knagger» å henge Mathiesen på, og derfor må ty til denne «impresjonistiske» innfallsvinkelen. Dette ser vi i hos «S.N.», og det blir særlig tydelig i *Trondhjems Adresseavis*' anmeldelse av *Unge sjæle*, signer «M.G.»:

Dette er et Debutarbeide og har som saadant Krav paa adskillig Opmerksomhed, da det aabenbarer en udpræget og temmelig egenartet Digterbegavelse hos vedkommende Forfatter. Dette er det bedste, som kan siges om Bogen. Dens Aand tiltaler os derimod ingenlunde. Det meste af Indholdet bestaar af dystre og uhyggelige Skildringer av eiendommelige og tildels sygelige Sjælstilstande. Det hele kan henregnes til den Slags Digtning, som man pleier at betegne som literært Fyrverkeri. Der er tilstrækkelig af Ild, Fart og Gnister; men den rolige Barne, der glæder og gavner, savnes. (Trondhjems Adresseavis, 1903)

Både de entusiastiske og de kritiske røstene synes å mangle språk, eller sammenligningsgrunnlag, for fortellingene. Dermed blir det «mest subjektive beskrivelser av egne leseropplevelser, ikke sjelden ispedd stereotype utsagn om følelsesintensitet, inderlighet, stemningsrikdom etc.» (Brynhildsvoll, 1999, s. 136). «M.G.»s anmeldelse fremstår som personlige betraktninger, og forteller publikum lite om hva de kan forvente av samlingen.

Blant de norske nasjonale avisene mottar Mathiesens debut lite oppmerksomhet. I *Morgenbladet* finnes ikke anmeldelser av *Unge sjæle* før den sammenlignes med *Hide Unas*, og i april 1904 skriver Andreas Jynge:

Sigurd Mathiesens første Bog, 'Unge Sjæle', der udkom ifjor Vaar, var en Række Skildringer fra hallucinationernes og Dobbeltbevidsthedens Verden, vilde og mørke, med eiendommelig klare Lysglimt iblandt, enkelte mere sammenhengende, andre spredte og forjagede, nærmest som Mareridt. Om nogen ved Læsningen af disse Skildringer skulde have saaet Tvivl om Forfatterens Evne til at skrive et større Hele, saa maa nu efter hans sidste Bog, 'Hide Unas', enhver saadan Tvivl være ryddet tilside. (Jynge, 1904, s. 1)

Jynge er tydelig begeistret over det tvetydige, spredte og forjagede, og peker her på spredningen i *Unge sjæle*-fortellingene. Det fremstår som at anmelderne har problemer med å anmelde samlingen som helhet fordi fortellingene fungerer godt som enkeltstående tekster.

Det er vanskeligere å gi et overblikk over samlingen, og dermed er anmelderens oppgave enklere i møte med en roman.

Disse eksemplene kan gi et overblikk over den sparsomme anmeldelsen Mathiesen fikk i Norge, men han fikk mer oppmerksomhet i Danmark. *Østlands-Posten* trykket 19. mars 1928 en spalte som markerte Mathiesens 25-årsjubileum som forfatter, og her kan man lese at *Unge sjæle* ved sin utgivelse ble «mottatt av en sterkt rosende dansk krikikk [*sic*], men i Norge taug man». Den rosende danske kritikken er den samme Brynhildsvoll siterer, for eksempel Christian Rimestad i *Politiken*: «Han har skrevet fortællinger af en magt og pragt i fantasien eller af en inderlighed i følelsen, en troldom i stemningen [...], der høist forskellige, viser hans evners rækkevidde – som giver ham en særegen plads i yngre nordisk poesi» (sitert i Brynhildsvoll, 1999, s. 135). Rimestad begeistres, som Jynge, av spennet i samlingen, men her blir det «impresjonistiske» særlig tydelig. Formuleringer som «en troldom i stemningen» synes vage og tilslørte, og det er utfordrende å tyde *hva* som begeistrer anmelderen.

I en annen anmeldelse i *Politiken* er anmelderen «P.L.» tydelig fascinert av samlingens «ualminnelighet». Han påstår at «[b]ogen er skreven i Trods mod alt det Tilvante, det er dens Idé» (*Politiken*, 1903). Av denne grunn er samlingen som et friskt pust: det er «ganske forfriskende at se paa saadan en Vildskab, selv om den ikke imponerer saa meget» (sst.). Anmelderen synes å nærmest å lese samlingen som skildringer av et freakshow, og finner leseropplevelsen svært intens, ved at Mathiesen «hvirvler sig selv og Læseren rundt i de vildeste Hallucinationer, alt, hvad der er Galskab, Spøgeri og vanvittig Drøm, mødes her» (sst.). Leseropplevelsen er også trukket frem idet anmelderen viser til at Prosper Mérimée nevnes i en bisetning i fortellingen «Asser Hein» (sst.). For ham er dette «lidt letsindigt» av Mathiesen,

Thi Mérimée holdt nok af det, der vækker Rædsel, men han glemte aldrig Karakteristiken, og naar han sluttede Fortællingen, var det med et underfundigt Smil. Han holder Læseren fast, snurrer ham rundt og støder ham bort med et Puf, naar Historien er ude – Hr. Mathiesen klamrer sig til sin Læser og stammer sin Rædsel frem. (*Politiken*, 1903)

Uten å gå inn på anmelderens sammenligning er det interessant at han finner at Mathiesen klamrer seg til leseren, og ikke gir oss «puffet» Mérimée tilbyr ved utgangen av sine verker.⁹ Det er en observasjon som peker på en spesiell leseropplevelse, hvor man nærmest kan føle

⁹ Brynhildsvoll (2008, ss. 142-144) diskuterer «Asser Heins» referanse til Mérimée.

seg gisseltatt av Mathiesen, som nekter å gi slipp. Passasjen kan vitne om at *Unge sjæle*-fortellingenes slutt har skapt frustrasjon for «P.L.», fordi han ikke får den avstanden en «oppklaring» på hendelsene i fortellingene gir. Denne avstandsløse klamringen blir særlig tydelig i «Den ukjendte», men det er et fellestrekk ved fortellingene at leseren etterlates uten å få en oppklaring til sist.

Bildet *Østlands-Posten* og Brynhildsvoll fremstiller av de entusiastiske danske anmeldelsene viser seg også å være mer sammensatt. For eksempel slår en anmeldelse i *Skanderborg Amtstidende* fast at «Ved at fortsætte i den Skure naar Forfatteren næppe langt paa den litterære Bane» (*Skanderborg Amtstidende*, 1903). I det danske *Dagbladet* roser riktignok anmelder Albert Gnudtzmann «Blodtirsdagen» og «Vulkanen», men er likevel ikke nådig i sin kritikk:

Men naar Forfatteren somme Tider synes at ville aabne Indblik ind til Livets mørke, gaadefulde Kærne, vil Læseren ikke formaa at følge ham. Hans Bog er Visioner, ofte af ikke ringe Virkning, ofte saadanne, som vil være fortræffelig egnede til at skræmme Børn og barnlige Sjæle i Mørke. Men voxne Mennesker, for hvem det alene kommer an paa at faa noget nyt at vide om Livet og Menneskene, vil kun modtage et rent forbigaaende Indtryk av Bogen. Muligvis er den ogsaa kun tænkt som en Række Studier. I saa Fald venter Læseverdenen endnu – om en uden større Spænding – paa den unge Forfatters egentlige Debut. (Gnudtzmann, 1903, s. 1, min kursivering)

Gnudtzmann peker her på et fellestrekk i anmeldelsene av *Unge sjæle*. Det fremstår som vanskelig for anmelderne å følge fortellingene inn i verdenene de skisserer, og at anmeldelsene farges av denne frustrasjonen. Dette leder til et orienteringsproblem i møte med samlingen. Hvis vi følger Gnudtzmanns argument kan den ikke lære oss noe om hverken livet eller menneskene, og ergo er det heller ikke nødvendig i å vie sin oppmerksomhet til den, eller til Mathiesens etterfølgende forfatterskap. Men disse betraktningene bygges på nokså overfladiske lesninger. Gnudtzmann peker på de eksplisitte gotiske elementene for å konstatere at dette er en samling som kan fungere for å skremme barn og barnlige sjeler, men han makter ikke å sette fortellingene i relasjon til hverandre. I stedet foreslår han å lese *Unge sjæle* som en ‘rekke studier’, noe som kan avsløre et fragmenteringsproblem i møte med samlingen som helhet.

I eksemplene over kan man se at noen kritikere kommenterer det adspredte og ulikeartede ved *Unge sjæle*. Samtidig fremstår anmeldelsene «impresjonistiske» ved at de ikke tilbyr dypere betraktninger enn at det er «en Række Skildringer fra hallucinationernes og

Dobbeltbevidsthedens Verden» (Jynge, 1904, s. 1), som Jynge i *Morgenbladet* formulerer det. I stedet trekker anmelderne ofte frem enkeltfortellinger, og deler en felles begeistring for «Vulkanen». Brynhildsvoll siterer Carl Nærup, som kaller fortellingen «en ren tour de force i Retning af Ordmaleri» (2008, s. 28), og Vilhelm Krag, som i *Morgenbladet* fant at

Der lyser en Fantasi frem, en stor og sjelden Fantasi, der gør Sigurd Mathiesens Debut mærkelig. – I den sidste Fortælling (Vulkanen) har hans Evne foldet sig helt ud, der tager han Ens Sind fangen med en Magt og en glinsende Intensitet, som næsten ikke på noget Punkt glipper. Efter denne Fortælling har man Lov til at vente store Ting af Hr. Mathiesen. (sitert i Brynhildsvoll, 2008, s. 19)

Gnudtzmann mener «Vulkanen» er «virkelig betagende» (1903, s. 1), «S.N.» en «sann perle av fortellerkunst» (1903, 12.05), og anmelderen i *Skanderborg Amtstidene* hevder at den gir oss «mere fast Grund under Fødderne, den tilhører mere Virkelighedens Verden» (Skanderborg Amtstidene, 1903, min kursivering). «Vulkanen» kan sies å være den minst komplekse fortellingen i *Unge sjæle*, og det kan spekuleres i om den er enklere å forholde seg til og gjengi, og dermed vies mye oppmerksomhet i samtidsresepsjonen. Dette kan delvis forklare begeistringens for *Unge sjæles* siste fortelling, men den kan selvsagt også sies å ha høyest litterær kvalitet. En slik vurdering skal jeg ikke foreta, men i de relativt få anmeldelsene av *Unge sjæle* som eksisterer er det påfallende hvor ofte «Vulkanen» trekkes frem, ofte på bekostning av en helhetlig anmeldelse som gir et overblikk over samlingen. Det synes blant samtidens kritikere få forsøk på å se alle fortellingene under ett.

Et unntak fra denne tendensen må her tilføyes. I *Tilskueren* skiller Valdemar Vedel seg fra de øvrige anmelderne ved å gå til verket som helhet, snarere enn å trekke frem enkelttekster. Vedel var selv redaktør for tidsskriftet i perioden 1901-1908, og det var han som antok fortellingen «Blodtirsdagen» tidlig i 1903. I sin anmeldelse av samlingen utdyper han det samme som Gnudtzmann påpeker, og vier leserperspektivet oppmerksomhet:

Beklemmende Forudanelser, dump Uhygge og kvælende Angst, lammende Rædsler og hele Vejen Ubehaget ved at føle sig saa smaat holdt for Nar og ved at der skal ligge noget bagved, som man imidlertid hurtig opgiver at faa fat paa – det er de Sjælstilstande, som Læseren har været hensat i. (Vedel, 1903, s. 424)

Vedel peker her på sentrale aspekter ved leseopplevelsen. Det er ikke bare trangen til å finne en bakenforliggende helhet som plager oss, det er også en nagende opplevelse av kanskje å bli holdt for narr, å bli lurt til å lete etter sammenhenger som ikke finnes, eller vente på et «aha-øyeblikk» som aldri kommer. Ifølge Vedel ønsker fortelleren i *Unge sjæle* å «ivrigt og ubehjælpsomt» (1903, s. 424) fortelle om sin opplevelse. Det vil si at leseren i stedet for å bli

hjulpet på sin vei til forståelse av fortelleren, må kjempe mot ham for å forstå noe om ham som fortelleren ikke vil avsløre. Dette skaper utfordringer for leseren, og spørsmålet er hvordan man skal takle disse. Vedels lesestrategi er å la uklarhetene ligge:

Man staar sig bedst ved at lade de gaadefulde Sætninger med spærret Tryk ligge, der rundt i Teksten peger ind paa de filosofiske Løngange, som skal gaa under Fortællingerne. Det er nok nærmest Blindedøre, som er anbragte af dekorative Hensyn og for at fiksere Godtroende, eller de staar for den grublesyge Fortællers egen Regning. [...] Man gør [...] bedst i at lade alle disse Løndøre i Fred. Man maa overhovedet lade sig hensætte i 'Fantasiens skønne Forvirring, i den menneskelige Naturs oprindelige Kaos', som de tyske Romantikere fordrede det, for at kunne nyde denne om Hoffmann og Edgar Poe mindende Digtning. (1903, s. 424)

Vedel peker her på at *Unge sjæle* er et verk som krever at leseren må forholde seg til paradokser og absurditeter, og hans løsning på det innviklede at det er bedre å hengi seg til det motstridende, heller enn å forsøke å løse det opp. Denne strategien kan leses som Vedels henvendelse ikke bare til potensielle lesere av *Unge sjæle*, men også som en formaning til de andre kritikerne. Der de lar seg frustrere av ikke å forstå, vil den eneste måten å få utbytte av å lese Mathiesen, for Vedel, være å la disse spørsmålene fare uten videre undersøkelse. Samtidig er dette en krevende øvelse, hvor verket krever leserens oppgivelse av trangen til å finne en sammenheng mellom alle teksten elementer. Hvordan Mathiesen skaper disse paradoksene og motsetningene, og hvordan de håndteres av forskerne, diskuteres i kapittel 5.

På tross av en optimistisk anmelderskare fremstår flere av de samtidige anmelderne frustrert, som om de får en følelse av å bli holdt for narr. De tyr til subjektive, «impresjonistiske» lesninger, men er stort sett enige om at samlingen er velkrevet og interessant. Det synes ingen tvil om at det tvetydige er med hensikt fra forfatteres side, snarere enn at tekstene er tåkete og uklare på grunn av et manglende forfattertalent. Det er i stedet på tematisk nivå utfordringene oppstår. Nølingen fremstår bevisst skrever inn i teksten, og den første følelsesmessige reaksjonen på dette er frustrasjon, og en trang til å løse opp i det vanskelige. Som vi skal se blir denne nølingen i nyere tid i større grad ansett som et særpreg ved tekstene, slik også Vedel anser den, heller enn noe som må nedkjempes for å kunne finne mening i fortellingene.

Nyere resepsjon – Dansk nyutgivelse i 2021

I 2021 fikk Sigurd Mathiesen igjen oppmerksomhet i offentligheten. De danske forlagene Escho og Sidste Århundrede har satt sammen *Serie af Grotesker*,¹⁰ og blant disse er en nyutgivelse av *Unge sjæle*. For første gang er samlingen oversatt til dansk, av Caroline Enghoff Mogensen og Anders Jørgen Mogensen, og den fikk svært positiv omtale i dansk media. Fra anmeldelsene forlagene selv siterer kan man lese at samlingen blir beskrevet som «en gysende og hårrejsende opplevelse», «et vanvittig interessant bekendtskab» og «en modbydelig ond lille perle» (Mikrofest.dk).

Litteraturprofessor Dag Heede har gitt den danske utgaven et nytt etterord som i stor grad vektlegger leseropplevelsen. Han finner at leseren, snarere enn å bli klokere etter å ha lest fortellingene ferdig, blir mer forvirret:

Den ydre verden vedbliver at fremstå som et tragisk mysterium. Både personernes tanker og teksterne kører i ring, de fungerer mest som malstrømme, som suger også læseren med ned i dybet. Faktisk indsættes vi i rollen som ufrivillige psykologer eller tages nærmest som gidsler i kodede fortællinger, som vi er forment oversættelsesmanualen til. Eller mere dramatisk udtrykt: Vi lokkes ind i læserfælder, der lukker sig om os som ulvesakse. At læse disse mærkeligt lukkede, nærmest hermetiske fortællinger er et opmærksomhedskrævende arbejde, hvor læseren må hengive sig med hud og hår, uden sikkerhedsnet eller nødudgange. (2021, ss. 192-193)

Idet Heede finner at leseren nærmest tas som gisler minner kritikken om «P.L.»s anmeldelse, som pekte på at Mathiesen, i motsetning til Mérimée, holder fast i leseren sin og nekter å gi slipp. Heede går lengre, og viser hva denne klamringen fører til: vi blir ufrivillige psykologer, fanget i leserfeller og innesperret, fullstendig hengitt til historien uten visshet om at vi kommer til å lande på benene. Det er en fargerik beskrivelse av leserens møte med samlingen, som viser den spesielle leserrollen i Mathiesens tekstunivers.

Kristeligt Dagblad ga i sin anmeldelse av den danske nyoversettelsen samlingen seks stjerner, og siterer Heede som i etterordet også skriver at «[m]an er aldrig sikker på, at det ikke er teksterne, der læser os, snarere end omvendt. Det uhyggelige er især, at det er uklart, hvem der i sidste ende ender på briksen» (2021, s. 192), og understreker vekselvirkningen mellom leser og tekst som tvilen frembringer. Dette minner om Vedels betraktninger idet han peker på

¹⁰ Selv forklarer de prosjektet slik: «Serie for grotesker er et samarbejde mellem de to forlag Escho og Sidste Århundrede. Seriens fokus er det groteske og bizarre, det fantastiske og morbide – litterære træk, der har fristet en udgrænset tilværelse i dansk litteratur. Forlagene prøver således at udvide grænserne for vores litteraturhistorie og vise, at den er særere og mere mangfoldig, end man har bildt os ind» (Sidsteaarhundrede.dk)

at leseren føler seg «saa smaat holdt for Nar» (1903, s. 424), fordi Heede viser at teksten avslører oss: Vi er usikre på om vi blir lurt og hva det er meningen at vi skal se etter. Anmelderen i *Kristeligt Dagblad* følger opp med å peke på hvordan leseropplevelsen påvirkes av det tvetydige og uklare i tekstene:

Sådan spreder rædslen sig under læsningens frugtesløse jagt på mening blandt de geniale grotesker. Og sådan virker Mathiesen overrumplende moderne, ja nærmest postmoderne i sin antirationalisme. Også sprogligt synes teksterne dugfriske og nye trods de mange års glemselsslummer. En umage sammenstilling af opstyltede neologismer som ‘feberrødt’, ‘støvlummer’, ‘hjernemørke’, ‘rovglødende’ og talesprog med hyppige afbrydelser og ‘hehe’-indfald får skriften til at sitre af uafgørlighed. (Amann, 2021)

Tvilen er i denne anmeldelsen langt mer eksplisitt omtalt enn i samtidsresepsjonen. 118 år etter at *Unge sjæle* kom ut er det kanskje lettere for anmelderne å innrømme forvirringen uten frykt for å fremstå som «uvitende» eller «uintelligente». Anmeldelsen viser frem tvilen som en iboende del av teksten, også på språknivå, og ser den som en ressurs, snarere enn et hinder. Slik målbærer den et moderne litteratursyn hvor tekstenes mangetydighet, kompleksitet og utilgjengelighet blir forstått som kvalitetstegn – noe vi også ser i forskningshistorien forbundet med verket.

Forskningshistorie – Grenseoverskridelser som det vanskelige

Den manglende mottakelsen blant publikum er blant motivasjonene for litteraturprofessor Knut Brynhildsvolls mangeårige arbeid med å bringe Sigurd Mathiesen opp i lyset (2008, s. 30). Han har vært sentral i å gi ut forfatterens verk i nye utgaver med sine egne utfyllende etterord. Blant annet kom *Unge sjæle og andre noveller* (1999)^{11 12} på Aschehoug forlag, og samlingen ble deretter oversatt til tysk og russisk (Hansen, 2008). Den over 500 sider lange monografien om *Unge sjæle, Sigurd Mathiesen – Norges bortgjemte laurbærblad* (2008), er et essensielt bidrag til Mathiesen-forskningen. I denne belyser Brynhildsvoll et forfatterskap som ellers stort sett har gått i glemmeboken i norsk litteraturhistorie, og reflekterer over hvorfor Mathiesen er så lite undersøkt. Brynhildsvoll bestrider ikke at Mathiesen *er* krevende å lese, men argumenterer for at dette er en dårlig begrunnelse for hvorfor han ikke *skal* leses. Han skriver at det er to argumenter som har bidratt til å marginalisere forfatterskapet. Først, og vanligst, er argumentet om at Mathiesen «kom for sent» og at selv om han viste stort

¹¹ Denne inkluderer alle fortellingene fra *Unge sjæle*, samt fortellingen «Abigael» fra *Hjemlig jord* (1908) og tre fortellinger fra *Det urolige hus* (1914): «Det urolige hus», «Skygger» og «Spøgelsesskipet».

¹² Denne utgaven er språkmoderert til et moderne riksmål, her benyttes benevnelsen *noveller* om tekstene.

talent, var bøkene hans «bleke avskygninger av 90-talls litteraturen» (Brynhildsvoll, 2008, s. 26). Den andre påstanden er at bøkene er for «vanskelige», og «representerer en ytterliggående avantgardisme som opererer med et dekadent og destruktivt menneskesyn som undergraver de positive verdiene man ønsker å fremme gjennom litteraturen» (sst.). Ingen av disse argumentene holder ifølge Brynhildsvoll vann, og lar seg lett tilbakevise:

Den første henter sine argumenter fra en strukturforenklet forståelse av 90-talls litteraturen og bygger sine slutninger om manglende originalitet på lesningen av tidens lyriske og prosalyriske tekstproduksjon. Den andre ignorerer det faktum at en litteratur som velger å se bort fra kompleksiteten i samspillet mellom sosiale og individuelle erfaringer og de nye estetiske metodene til å formidle dem, står i fare for å bli usamtidig og uvesentlig. (2008, ss. 26-27)

Brynhildsvoll er ikke nådig i sin kritikk av den litterære offentligheten, som har begått et «svik mot en av vår litteraturs store begavelser» (2010, s. 231), og mener at Mathiesen må brukes som en «påminnelse om hvor sent man i Norge fikk øynene opp for moderniseringen av de litterære uttrykksformene» (sst.). Slik har Brynhildsvoll bidratt til et syn på Mathiesen som en glemt perle og som en tidlig modernist i norsk litteraturhistorie.

Brynhildsvolls formål med monografien er å knytte ulike modernistiske fremtredelsesformer til hver av de syv fortellingene i debutsamlingen og dermed «ta dem i bruk som demonstrasjonsmateriale for modernismens tilsynekomst i norsk litteratur» (2008, s. 7). Han finner at hver fortelling i *Unge sjæle* er representative uttrykk for hver sin modernisme (sst.), og dette kan tolkes som Brynhildsvolls måte å håndtere det innviklede og vanskelige ved Mathiesen. De ulike modernitetsuttrykkene holdes som en rød tråd gjennom monografien, hvor Brynhildsvoll finner en «utvikling fra en moderat til en stadig mer kompleks modernisering av de traderte fortellemønstrene» (sst., s. 6). Denne metoden fører til at fortellingene analyseres hver for seg, og det pekes i mindre grad på interne sammenhenger mellom fortellingene i samlingen.

Norges bortgjemte laurbærblad tilbyr grundige og dyptgående analyser av de syv fortellingene som utgjør *Unge sjæle*, og gir oversikt over Mathiesens biografiske og historiske omstendigheter. Jeg kommer til å bygge på flere av Brynhildsvolls betraktninger i mine egne analyser, og vil også benytte meg av noen av hans påstander for å illustrere hvordan verket bygger argumentasjonsrekker med flere mulige løsninger, fordi en analyse av *Unge sjæle* nødvendigvis må ta høyde for leserens usikkerhet og det tvetydige tolkningsrommet. I

Brynhildsvolls egne ord er *Unge sjæle* «et kontinuum fullt av uberegnelige overskridelser fra empirisk til fantastisk virkelighet uten mulighet til sikker eksistensiell eller metafysisk orientering» (1999, s. 135), og han utviser stor forsiktighet og holder dørene åpne for flere forklaringsfaktorer.

Lars Rune Waage tar i sin ph.d.-avhandling *Skrekkens grenser – Seksualitet og tekstualitet i Sigurd Mathiesens forfatterskap* (2009) utgangspunkt i det han anser som en svakhet i Brynhildsvolls monografi, fordi «spørsmålet omkring Mathiesens framstillinger av 'homoseksualitet' hos Brynhildsvoll i stor grad forblir ubesvart» (s. 21). I avhandlingen analyseres fem av *Unge sjæles* fortellinger,¹³ samt fortellingen «Det urolige hus» (1914) og romanene *Francis Rose* (1918) og *Den evige krig* (1921), basert på en hypotese om at «Mathiesens tekst overskrider og underminerer eksisterende kjønns- og begjærskonstellasjoner» (sst., s. 26). Waage fremholder at disse overskridelsene «skjer gjennom bruken av virkemidler fra gotikksjangeren, noe som gjør at teksten kan framstå som både subversiv og konservativ på samme tid. Gjennom gotikken er det mulig å bedrive denne formen for dobbeltkommunikasjon» (sst.). Dette leder igjen til at Mathiesen prosjekt for Waage fremstår som *queer*, gjennom

sin høyst ukonvensjonelle litteratur og med sine fiendtlige angrep på feminitet og sin underminering av forestillingen om både 'homoseksuelt' og 'heteroseksuelt' begjær [...]. Dette forholdet reflekteres i vanskene med å plassere forfatterskapet innenfor en bestemt kategori enten det gjelder estetikk, sjanger eller seksualitetskategorier. (Waage, 2009, s. 26)

Waages hovedprosjekt synes på siden av min egen problemstilling. Likevel er det interessant at han utvider områdene for fortolkningsvansker ved også å undersøke de seksuelle og erotiske aspektene ved forfatterskapet, som han fremholder som årsaken til at Mathiesen ble fortiet og glemt. Waage hevder at det er et «forfatterskap som vanskelig lar seg kategorisere under litteraturvitenskapens velkjente rubrikker. Hans blanding av realisme og gotikk med ekspresjonistiske innslag er muligens modernistisk – uten at dét danner et tydelig bilde av forfatterskapet» (2009, s. 72). Det er særlig Waages lesning av «Den ukjendte» jeg kommer til å benytte meg av i analysen av denne fortellingen, hvor han peker på at det mangetydige ved teksten er en av årsaken til leserens forvirring.

¹³ I Waages rekkefølge: «Flora – en historie om driften», «Syge perioder», «Asser Hein», «Blodtirsdagen» og «Den ukjendte» (2009).

I kapittelet «Avantgardistisk tilsnitt. Sigurd Mathiesens *Unge sjæle. Syv fortellinger* (1903)» (2011) ønsker Gerd Karin Omdal å undersøke «Mathiesens annerledeshet, hva denne besto i, og hvordan denne annerledesheten kan kobles til avantgarden, både nasjonalt og internasjonalt» (s. 102). Hun finner at det er hans ekspresjonistiske billedbruk som fremfor alt kobler Mathiesen til avantgardismen, og at *Unge sjæle* kan leses som et sjeldent preekspresjonistisk verk i norsk sammenheng (sst., s. 105). Omdal knytter særlig Mathiesens karakteristiske fargepalett til ekspresjonismen, og trekker paralleller til Edvard Munchs malerier (sst., s. 112).¹⁴ I Norge stod den ekspresjonistiske tendensen i samtiden i høy kurs i malekunsten, men ikke i litteraturen. Derfor finner Omdal at den har bidratt til å marginalisere Mathiesens forfatterskap, fordi det ble ansett som for radikalt og ytterliggående (sst.). I *Unge sjæle* hevder hun at det formidles subjektive psykologiske tilstander, i mye større grad enn ytre virkelighet (sst., s. 113). Samtidig peker hun på at fortellingenes subjekter skildres i en nedbrytningsprosess, hvor både grensene mellom jeget og naturen, og mellom de ulike subjektene er uklare, og at dette «speiles i at den litterære formen som meningsformidlende instans ofte undergraves» (sst., s. 106).

Omdal knytter avantgardismen hos Mathiesen til okkultismen, og finner flere okkulte tendenser hos Mathiesen, blant annet at han «eksperimenterer med mesmeristiske transferteknikker og magnetisme» (2011, s. 103). Hun hevder at Mathiesen bruker det okkulte for å undersøke og bryte ned grensene for det erkjennelsesmessig fattbare og kartleggbare, og med dette peker på den menneskelige forstandens tilkortkommenhet (sst., ss. 103-104). Grenseutforskning er også tema i Omdals innføringsbok om fantastisk litteratur, *Grenseerfaringer – Fantastisk litteratur i Norge og omegn* (2010), hvor hun leser Mathiesens «Den ukjendte» som en fortelling med klare fantastiske trekk (s. 144). Denne lesningen returnerer jeg til i kapittel 5.

Brynhildsvoll hevder at det som karakteriserer Mathiesens fortellinger er at «de krysser grenser» (2008, s. 497), og dette oppsummerer den akademiske behandlingen av *Unge sjæle*. Alle forskningsbidragene peker på at det er grenseoverskridelser som definerer Mathiesens prosjekt på hvert sitt vis, enten det er grenser mellom en empirisk og fantastisk virkelighet, mellom seksualitet og tabuering, eller mellom det erkjennelsesmessige fattbare og utilgjengelige. Dermed kan vi i større grad nærme oss kjernen i det vanskelige ved Mathiesen:

¹⁴ Det samme gjør Brynhildsvoll (2008), se f.eks. s. 74, s. 109, s. 361.

kategorisering av forfatterskapet blir problematisk siden selve grenseoverskridelsen er verkenes premiss. Eller som Omdal skriver: «Det blir mye lettere å beskrive diktningen [til Mathiesen] når den ses som en overskridelse» (2011, s. 108). *Unge sjæle* er også utfordrende å sjangerbestemme: Brynhildsvoll viser hvordan verket spenner over «den gotiske fortelling, det romantiske nattstykke, fantastisk litteratur, ekspresjonistisk prosa, litterær jugendstil, absurde og groteske fortellemønstre» (2008, ss. 57-58).¹⁵ Også på denne måten utfordrer Mathiesen etablerte kategorier.

Jeg kommer til å benytte meg av samtidsanmeldelsene, Heedes etterord og Brynhildsvolls, Waages og Omdals lesninger i analysene for å peke på andre fortolkninger av *Unge sjæle* og de enkelte fortellinger enn mine egne. Ulike lesninger er nyttige for å belyse den iboende tvetydigheten i fortellingene, og blir av denne grunn særlig relevant i kapittel 5, som behandler lesernes løsninger. Siden samlingen som helhet tematiserer grenseoverskridelser viser jeg til alternative tolkninger og forståelsesmuligheter gjennom alle analysene, men mitt perspektiv skiller seg fra de andre ved å benytte meg av to begreper som jeg presenterer i neste kapittel: sensibilitet og tvil.

KAPITTEL 3. Analysebegreper – Sensibilitet og tvil

I dette kapittelet vil jeg redegjøre for de to analysebegrepene jeg benytter meg av i analysene, sensibilitet og tvil. Sensibilitetsbegrepet definerer jeg ut ifra idehistorikeren Karin Johannisson, som i *Melankoliska rum* (2009) gir en kultur- og idéhistorisk gjennomgang av følelsestilstander. Verket tilbyr en idehistorisk plassering av sensibiliteten, som er nyttig for å utkrystallisere typiske symptomer og tilstander. Først vil jeg presentere hovedprosjektet til Johannisson. Så gir jeg en oversikt over den «nervøse» tidsalderen, som er tiden rundt århundreskiftet 1900. Deretter tar jeg tak i sensibilitetens plass i denne «nervøsitetsepidemien», hvor sensibiliteten presenteres som en grunnegenskap i nervøsiteten. Jeg oppsummerer til sist hvilke markører som betegner sensibiliteten, og skisserer den sensible som en figur som jeg tar med meg videre til analysene. Siden jeg argumenterer for at sensibiliteten skaper tvil, vil tvilsbegrepet jeg benytter deretter presenteres med utgangspunkt i litteraturteoretikeren Tzvetan Todorovs *Introduction à la littérature fantastique* (1970). Her belyser jeg hvilke grep Todorov fremholder at skaper tvil og nøling i en litterær tekst. Både

¹⁵ I artikkelen i *Samtiden* (1999) skildrer Brynhildsvoll samlingen med litt andre termer, og mener at den alternerer mellom «gothic novel, romantisk nattstykke, magisk realisme, fantastisk litteratur, drømmespill, ekspresjonisme, demonisk jugendstil til infernoscenarier» (s. 134).

sensibiliteten og tvilen knytter seg kultur- og litteraturvitenskaplige tradisjoner jeg vier lite plass til i oppgaven: sensibiliteten til kulturhistoriske strømninger rundt *Unge sjæles* utgivelsestidspunkt, og tvilen til den fantastiske sjangeren. Her vil disse omkringliggende elementene bli presentert, men det er begrepene sensibilitet og tvil som blir mest sentralt i analysene.

I Melankoliska rum – om ångest, leda och sårbarhet i förfluten tid och nutid (2009)

undersøker Johannisson følelsenes historie gjennom melankolien, som er «den psykiske lidelses urform» (2015, s. 23). Hun skiller ut ni variasjoner av melankolitilstander, fordi melankolien kun lar seg definere gjennom et flettverk av tilstander og stemninger, og «søker mot den form samtiden tilbyr og bekrefter» (sst., s. 24). Johannisson hevder at det eneste som kan definere melankolien gjennom alle tider og kulturer er dens bestemte tema: en følelse av mangel eller tap (sst.). Felles for melankolivariantene er at de ligger «i selve grensesnittet» (sst., s. 23) mellom friskt og sykt. De innbefatter «alle jegets måter å oppleve, uttrykke og formidle sjelelig lidelse på, uten at denne erfaringen nødvendigvis dermed blir atskilt fra det normale» (sst.). Dessuten ligger tilstandene «bokstavelig talt i skjøten mellom jeget og samfunnet» (sst.). Som eksempel viser hun til «nervøsitetsepidemien» (sst.) som herjer i vestens overklasse rundt år 1900. Kulturkritikerne var «nøye med å påpeke at det verken handlet om sykdom, depresjon eller arbeidsskyhet, men om jegets spontane reaksjon på en ekstremt rask samfunnsendring» (sst.). Følelsene og samfunnet blir på denne måten vekselvis påvirket av hverandre, og det er denne bevegelsen som ifølge Johannisson driver følelsenes historie fremover.

Johannisson tidfester «nervøsitetens tidsalder» fra 1880-årene og frem mot første verdenskrig (2015, s. 182), og viser hvordan nervøsiteten knytter seg til «en livlig klinisk eksperimentering rundt menneskers indre» i den samme perioden (sst., s. 185). Nervøs patologi peker på hysteri, melankoli, fuge (plutselig forsvinning) og hypersensibilitet etter traumer (sst.). Hypnoseforsøk hos blant andre Freud «løfter fram dimensjoner som suggestibilitet og det ubevisste», og «[a]vantgarden laborerer med alle mentale grensetilstander som kan framkalles av drømmer, minner og stoffer» (sst.). Også symbolismen spiller «konsekvent på suggesjon og følelser» og «vender ut og inn på ytre og indre rom» (sst.). «L'art nouveau eller den unge kunsten (jugend) tøyer formspråket» (sst.). og viser bølgende linjer og fargeskalaer som også reflekteres i omgivelsene, for å «skape visuell suggesjon og nervøs vibrasjon» (sst.). Kombinasjonen av disse strømningene, forent

med den raskt fremvoksende moderne byen, skaper for Johannisson en nervøsitet som kan beskrives som «et spekter av fornemmelser og sinnstilstander som stadig blir stimulert og domestisert av det moderne. Tilstanden trenger rett inn i jeget, gjør sjelen urolig og kroppen upålitelig» (sst.). På denne måten er samfunnet i seg selv nervøst, og dette smitter over på individene som lever i det: De nervøse opplever et tap av tilpasningsdyktighet, som kombineres med et narsissistisk innovervendt blikk og sterke svingninger i stemningsleie (sst., s. 186). Johannisson viser at den ikke handler om «eksistensiell grubling eller tvil på verden og livet», men derimot på seg selv (sst., s. 187).

Selvtvilen illustreres i en opptegnelse av August Strindberg, som i 1890-årene merker at han er «bragt i olag» og «med ofrivillig snabbhet genomlevat ångans och elektricitets tidevarv, kanske med den påföljd, att jag tappat andan och fått dåliga nerver!» (1917, s. 606). Han stiller spørsmålet om det kan «förhålla sig så, att mine nerver undergå en evolution i riktning mot överförfining och mina sinnen bliva alltför subtila? Ömsar jag hud? Håller jag på att bli en modärn människa?» (sst.). Skildringen av overforfiningen, sansenes overdrevne subtilitet og individets ømskinnetet i møte med moderniteten er for Johannisson «en lysende beskrivelse av den nervøse tilstand som en hel europeisk generasjon skulle gjøre til sin rundt forrige århundreskifte» (2015, s. 182). Den nervøse tilstandens kjennemerke var «sterkt intensivert sensibilitet og voldsomme følelssvingninger, der både de høye (euforiske) og lave (melankolske) leiene var preget av rastløs irritabilitet» (sst.). Sammen med irritabiliteten blir sensibiliteten den tydeligste markøren på nervøsitets tilstanden, men sensibiliteten har også sin egen utviklingshistorie.

Sensibilitetsbegrepet bygger på et eldre begrep, ømtålighet, «med betydninger som klassebevisst skjørhet, kresenhet og kinkighet» (Johannisson, 2015, s. 93), og blir i løpet av 1700-tallet forbundet med nervene, og dermed plassert i en konkret nevrofysiologisk modell (sst.). På 1700-tallet hadde vitenskapen kartlagt nervesystemet og vist at et nettverk av nervetråder bandt sammen alle delene av kroppen til en kommuniserende helhet (sst., s. 93). Derfor ble nervene forstått som at nervetrådene

fanget opp inntrykk fra det omgivende rommet – fornemmelser, syner, stemninger, lyder, dufter – og sendte dem videre inn i kroppen i form av vibrasjoner som kunne sette enhver del av jeget i kontakt med enhver annen. Nervene var, kort sagt, selve arenaen for det følende jeget. (Johannisson, 2015, s. 93).

Dette kaller Johannisson «nervespråket» (2015, s. 117). Allerede fra dets opprinnelse knyttet nerveforståelsen seg til eliten, fordi man anså at elitenes nervetråder var spesielt tynne og finstilte, og dermed var sensibiliteten også større (sst., s. 94). Nervekonseptet var en dominant forklaringsfaktor for skjørheten, og denne forståelsen strekker seg fra 1700-tallet og frem til nåtiden (ss. 92-93). Underveis har nervespråket vist seg i ulike følelsestilstander

På 1700-tallet oppstår det en egen sensibilitetskultur i de øvre lagene i samfunnet, en «salongsensibilitet», som forklarte ømtålighet med nervepåkjenningen som oppstod «i samspillet mellom jeget og det sosiale rommet» (sst., s. 183). Salongsensibiliteten kunne vise seg som en ekstrem skjørhet, voldsomme følelsesutbrudd og hysterisk gråt eller latter, og var hverken forbeholdt kjønn eller yrkesgrupper, men knyttet seg altså til elitens finere og tynnere nerver (sst.). Den operer gjennom nervene og viser seg alltid som forhøyet: «forhøyd mottakelighet for følelser, forhøyd følsomhet, forhøyd evne til fornemmelse, forhøyd evne til empati. Det står alltid for en intensivert respons eller reaksjon» (sst., s. 93).

Utover 1800-tallet blir sensibiliteten mer kroppsliggjort og fjerner seg samtidig fra de offentlige rommene: gråten og følelsene trekkes innover og erstattes av kroppslige uttrykk for nervenes overspenthet: skjelving, rykking og vibrering (Johannisson, 2015, s. 96). Andre kroppslige sensibilitetssymptomer var: «hodepine, følelse av press, søvnløshet, åndenød, nedstemt rastløshet» (sst., s. 112). Disse samler seg i «en slags mental tinnitus: kaotisk følelsesbrus, forstørrede sanseintrykk, nervøs og ubesluttet melankoli. Bare det å skape skaper ro» (sst., s. 114). Samtidig som sensibiliteten frakobles fra kvinnene (deres følelsesutbrudd blir forklart som sentimentalitet eller hysteri), blir den «beholdt som legitim mannlig identitet i noen utvalgte profesjonelle sfærer, som de intellektuelle og kunstnerlige» (sst., s. 111).

Johannisson forklarer at salongsensibiliteten¹⁶ og nervøsiteten er uttrykk for det samme, men i forskjellige perioder. Begge knytter seg til nervene, og tilstanden endrer navn fra salongsensibilitet til nervøsiteten i løpet av 1800-tallet (2015, s. 93). Den beholder sin

¹⁶ Johannisson kaller også salongsensibiliteten for «sensibilitet», og er uklar når hun tildeler den nervøse sensible egenskaper, og omvendt. Fra et idéhistorisk perspektiv blir disse flytende begrepene ordnet etter hvilken historisk epoke de tilhører, men å skille mellom de ulike tilstandenes symptomer, uttrykk og typiske trekk for å danne et begrepsapparat er mer problematisk. Jeg samler de trekkene Johannisson tilskriver den kroppsliggjorte 1800-tallssensibiliteten til sist i dette kapittelet og forstår dette som en egenskap tilhørende nervøsiteten i den perioden som er relevant for *Unge sjæle*.

grunntilstand som en ømtålighet for inntrykk, men den sensible blir heretter en underkategori av den nervøse. Fordi nervøsiteten, som de andre følelsestilstandene, er et «spekter av fornemmelser og sinnstilstander» (sst., s. 185) kan den komme til syne på flere måter, og vise seg som en særegen type som domineres av en «ekstrem sensibilitet»¹⁷

Oppmerksomheten på egne følelser og fornemmelser kan likne fangenskap. Det kan handle om sensitivitet for lyd, lys eller værtype. Noen kan oppleve smerter når det er uvær eller når et lavtrykk er på vei [...]. Typens elitistiske ladning gjorde den attraktiv. Den avfødte en spesiell utseendesjablong, en bleik og finlemmet skikkelse med særegen melankolsk karisma. (Johannisson, 2015, s. 196)

I dette finnes det flere markører som resonnerer med *Unge sjæles* fortellere.

Oppmerksomheten på egne fornemmelser blir tydelig i «Den sorte uge», og i «Den ukjendte» skildres den ukjente med hvite, lange hender. I flere av fortellingene er fortellerne opptatt av været og trykket i atmosfæren, og dette blir særlig tydelig i «Vulkanen».

Johannisson viser at den sensible er preget av en overfølsomhet og samtidig en fiksasjon rundt sine egne sanser: «Sensibilitet gjør det samme med sansene som mikroskopet gjør for synet: forstørrer og eksponerer» (2015, s. 96). I kapittel 4 viser jeg hvordan fortelleren i «Den sorte uge» ser mer enn andre, lukter sterkere, er overfølsom og var for visuelle inntrykk. Måten han sanser på kan derfor betegnes som sensibilitet, fordi det er i reaksjonene på sansene at han skiller seg fra andre. Hans sanseapparat fungerer fysiologisk og nevrologisk på samme måte som andres, men i responsen hans skiller han seg fra dem.

I den nervøse perioden fremstår «[f]ornemmelsessfæren [...] som koblet opp mot det sosiale og kulturelle, en slags følehorn i de offentlige rommene» (Johannisson, 2015, s. 22). Særlig øyet vies oppmerksomhet, fordi det «anses å være det sanseorgan som likner mest på intellektet; det ordner, sorterer og kan velge bort. Men det kan også være vidåpent og utlevert. Kulturen kan belemre øyet, knuse det med inntrykk» (sst., s. 190). Som vi skal se får øynene hos Mathiesen en særegen plass hva gjelder sanseorganer. På denne måten blir sansene med på å skape nye følelsestilstander. Johannisson understreker at sansenes rolle også er kulturelt betinget: «Fornemmelsene mellom sjel og kropp, forestilling og konkret objekt er flytende og

¹⁷ Denne typen kaller Johannisson «nervøs hypersensibilitet» (2015, s. 196). Av samme grunn som over er hun uklar i sin begrepsbruk her, og benytter seg av ulike navn for å beskrive det jeg oppfatter som den samme tilstanden. Det er vanskelig å få øye på hva som skiller nervøs hypersensibilitet fra den intensiverte og kroppsliggjorte sensibiliteten hun finner at vokser frem på slutten av 1800-tallet, og slik jeg forstår det betegner de det samme. Derfor kommer jeg til å betegne tilstanden som *sensibilitet* og ikke skille mellom disse underkategoriene.

delvis formet av kultur, kjønn og klasse [...]. Sansene er ikke bare noe man kan tilvenne, trene og dressere, de kan også skape og omskape virkelighet» (sst., s. 22). Dette argumentet kan trolig videreføres til et individnivå: For den sensible er sansene sentrale i å omdanne deres opplevde virkelighet, og kombinert med selvtvilen, som definerer nervøsitetsepoken, skaper dette en veksling mellom ulike virkelighetsnivåer. Nye sanseintrykk kan skape nye virkeligheter, og den sensible blir usikker på hvilke virkeligheter han har skapt, og hvilke sanseintrykk som er reelle avspeilinger av empirisk virkelighet.

Sensibiliteten som grunnegenskap i nervøsiteten indikerer at *den nervøse mannen er sensibel*. Den nervøse tilstanden kan preges av ulike grader av sensibilitet, den kan være moderat, men også intensivt. Med utgangspunkt i *Melankoliska rum* kan de sensible trekkene oppsummeres slik: Den sensible er en mann, som tilhører et høyere samfunnssjikt.

Sensibiliteten kan få fysiske uttrykk, som blekhet eller tynn hud, og den tynne huden kan også forstås billedlig, og vitne om en ømtålighet. Den sensible har nerver i helspenn, og dette fører til en intens fokusering på fysiske fornemmelser. Han har problemer med å overse, utelukke og å sortere inntrykkene sine, og sensibiliteten forstørker og eksponerer på denne måten sansene. Han har lett for å bli overveldet av inntrykkene, og preges av en skjørhet, som kan vise seg som fysiske uttrykk gjennom skjelving, åndenød, og hodepine. Sensibiliteten gir seg utslag som lysvarhet eller en følelse av press, og den sensible tviler på seg selv i møte med omverdenen. Det er denne figuren jeg tar utgangspunkt i når jeg analyserer *Unge sjæles* fortellere.

Et sentralt aspekt ved den sensible fortellertypen i *Unge sjæle* er at han kan overveldes av inntrykk på grunn av sin skjørhet, og dette kan ifølge Johannisson skape «surrealistiske persepsjoner» (2015, s. 97). På denne måten blir virkelighetsforståelsen utvidet og forvrent, og dette ser vi flere eksempler på blant *Unge sjæles* fortellinger. Ofte blir det vanskelig for fortelleren, og derfor også for leseren, å skille mellom hvilke deler av opplevelsene som skyldes deres overspenthet og hvilke som finner sted i den objektive virkeligheten.

Fortellingene mangler markører som kan hjelpe både leser og forteller med å identifisere disse grenseovergangene, og dette argumenterer jeg for at skaper tvetydighet i tekstene. For eksempel er forfølgernes eksistens i «Den ukjendte» tvilsom, men fortellingen hverken avkrefter eller bekrefter om, og eventuelt når, de er virkelige, eller om de er utløst av fortellerens vrangforestillinger. På grunn av denne tvetydigheten har «Den ukjente» blitt lest som en fantastisk tekst, fordi det fantastiske (hos Todorov) defineres av en teksts

tvilspotensial. I det følgende vil jeg presentere hvorfor tvilen danner utgangspunkt for Todorovs bestemmelse av den fantastiske sjangeren, for å vise hvordan han behandler tvil i litterære tekster.

Tzvetan Todorovs *Introduction à la littérature fantastique* (1970) etablerte de strukturelle og semantiske studiene av fantastiske tekster. Her presenterer Todorov en tese om at det fantastiske er en tvilstilstand, og at denne sjangeren defineres av det overnaturliges inntreden i virkelighetens verden. Han postulerer tre betingelser til en fantastisk sjanger: leserens nøling, nærhet mellom leser og hovedperson, og krav til en lese måte hvor teksten hverken leses poetisk eller allegorisk (Todorov, 1989, s. 33). Ofte, men ikke alltid, vil også hovedpersonen i teksten oppleve nøling – og dermed blir tvilen tematisert i teksten (sst., s. 33).¹⁸ Todorov bruker på denne måten tvilen til en sjangerundersøkelse av den fantastiske litteraturen. Flere av Mathiesen-forskerne har pekt på fantastiske trekk i *Unge sjæle*, men jeg vil benytte meg av ham fordi han gir tvil og tvetydighet en sentral rolle i lesningen av litterære tekster. Her vil jeg først presentere på hvilke måter Todorov finner at tvetydighet, tvil og nøling blir viktig for den fantastiske sjangeren, og deretter vise hvordan jeg skal benytte meg av disse begrepene. Todorovs sjangerteori er mer nyansert og omfangsrik enn det jeg har mulighet til å redegjøre for her, og jeg presenterer bare de delene som er mest sentrale for tvilsspørsmålet.

Todorov finner at tvetydighet er en essensiell del av fantastiske verkers struktur, ikke bare et tema. Tvetydigheten fører til at leseren nøler mellom en overnaturlig og naturlig forklaring på hendelsen som skildres: Dersom hendelsen gis en naturlig forklaring plasserer verket seg i sjangeren «uhyggelig» (Todorov, 1989, s. 46), og dersom all tvil fjernes rundt eksistensen av overnaturlige fenomener i fiksjonsuniverset skal verket defineres som «eventyrlig» (sst., s. 53). Det er altså nølingen mellom disse forklaringsfaktorene som opprettholder sjangeren: «Either total faith or total incredulity would lead us beyond the fantastic: it is hesitation which sustains its life» (sst., s. 31). Den ideelle sjangeren «det rent fantastiske» postuleres som en

¹⁸ Todorov bruker i den franske originalutgaven av *Introduction à la littérature fantastique* begrepet *hésitation* (1970), og den engelske utgaven bruker *hesitation* (1989). I den danske oversettelsen benyttes *tøven*, men oversetteren understreker at også *vaklen*, *tvivlrådighed* og *ubeslutsomhed* dekker deler av det franske begrepet (Gejel, 1989, s. 8). I artikkelen «Todorovs fantastiske tøven» i *Kosmorama* finner Andreas Gregersen at «[t]vivlen er det centrale for Todorov» (2003, s. 24), og han benytter på denne måten *tøven* og *tvivl* om hverandre. På norsk kan *nøling* benyttes, men det er, som danske *tøven*, ikke helt dekkende. Begrepet indikerer en tidsbestemt ubeslutsomhet: *Nøle* kommer fra nedertysk *nölen* 'være langsam; tale langsomt' («Nøle», 2022), og kan på denne måten vise til en utsatt konklusjon. I noen tilfeller vil det være mer naturlig på norsk å bruke *tvil*, fordi tvilen indikerer en tilstand. Det vil si: *tvil fører til nøling*, altså er tvilstilstanden nølingens utgangspunkt. Jeg kommer av denne grunn til å benytte både tvil og nøling for å beskrive både leserens og fortellerens usikkerhet og forvirring.

invariant mellom «det uhyggelige» og «det eventyrlige». Dette gjør det fantastiske til en ustabil sjanger, bare så holdbar som nølingen som opprettholder den, og kun tilgjengelig i nåtid, mellom fortid og fremtid. Siden nølingen oppstår i nåtiden og enhver forklaring plasserer den i fortiden, finner Todorov en irreversibilitet i lesningen av potensielt fantastiske tekster, som ved fortellingens slutt viser seg å tilhøre enten den uhyggelige eller den eventyrlige sjangeren (sst., s. 90). I invarianten med genuint fantastiske tekster opprettholdes tvetydigheten utover tekstens slutt: «The book closed, the ambiguity persists» (sst., s. 43). Både leseren og fiksjonskarakteren(e) vedblir i tvilen fordi teksten ikke avslører om de skildrede hendelsene tilhører en annen verden eller hadde en naturlig årsaksforklaring.

Nøling i fantastiske tekster oppstår ifølge Todorov mellom det overnaturlige og det naturlige, med premisset om at en fantastisk tekst «describes events which are not likely to occur in everyday life» (Todorov, 1989, s. 34). De naturlige årsakene hevder han at ytterligere kan deles inn i to kategorier, og skillet mellom disse avgjøres ved å ta stilling til om hvorvidt hendelsen har funnet sted eller ei (sst.). Derfor stiller Todorov opp to grupper hvor nølingen oppstår: enten mellom det ekte og det illusoriske, eller mellom det ekte og det imaginære. Dersom hendelsen har skjedd, faller det under den illusoriske kategorien (sst., s. 36). Denne kategorien forutsetter at en tilsynelatende overnaturlig hendelse har funnet sted, men den kan forklares gjennom tilfeldigheter, triks eller illusjoner (sst., s. 45). I den imaginære kategorien har det derimot ikke skjedd en overnaturlig hendelse, «for nothing at all has actually occurred: what we imagined we saw was only the fruit of a deranged imagination (dream, madness, the influence of drugs)» (Todorov, 1989, s. 45). I den illusoriske kategorien er vi altså ikke i tvil om hvorvidt hendelsen har funnet sted, men snarere om vår forståelse av hendelsen er korrekt. I den imaginære er vi i stedet usikre på om hvorvidt hendelsen i det hele tatt har skjedd.¹⁹ Todorovs inndeling mellom det ekte og det imaginære kommer jeg tilbake til i kapittel 5, hvor jeg drøfter Mathiesen-forskernes lesninger av «Den ukjendte». Forskerne leser fortellingen som «potensielt fantastisk» (Brynhildsvoll, 2008, s. 189), og dette viser jeg at er en viktig

¹⁹ Todorovs modell har i ettertid mottatt sterk kritikk for å være for smal (han finner kun en håndfull eksempler på rent fantastiske tekster), ha for stort fokus på leserens nøling (vanskelig målbart), og å være for ustabil (verkets sjanger kan endre seg ved tekstens siste setning: «så våknet jeg»). Nancy Traill (2018) viser at teoretikere etter Todorov har funnet modellen hans «restrictive and exclusive» (s. 5), og at det er uklart om medlemskap i sjangeren bestemmes av tekstens fremkallelse av nøling hos leseren, for eksempel om hvorvidt det gis en naturlig forklaring på hendelsene eller ei, eller om sjangeren bestemmes av leserens reaksjon. Dersom leseren opplever at teksten ikke gis en oppklaring, kan dette for eksempel skyldes at leseren har gått glipp av en naturlig årsaksforklaring fremlagt i teksten (sst., s. 143).

faktor i lesertvilen, hvor nølingen opprettholdes fordi teksten ikke bekrefter om den skal leses som en drøm eller som en skildring av en ytre virkelighet.

Todorov finner et særlig potensial for å skape tvetydighet hos en tekst gjennom bruk av en førstepersonsforteller, fordi hans diskurs som forteller ikke undergår samme gransking fra leseren som en karakter vil få, men som en karakter kan han lyge (1989, s. 83). Todorov hevder også at en fantastisk fortelling ofte benytter seg av *modalisering* (sst., s. 38), som bevarer tvilen i språket, fordi det også på språknivå skapes usikkerhet rundt hvordan et beskrevet fenomen skal forstås. Dette ser vi eksempler på i *Unge sjæle*, hvor fortellerne ikke beskriver at det de observerer *er* på en bestemt måte, men at de har *opplevd* eller *fornemmet* observasjonen på en bestemt måte. Leseren må forholde seg til det som skildres gjennom fortelleren, og siden fortelleren ofte også nøler, forflyttes usikkerheten over til leseren.

I analysene som følger vil både sensibilitets- og tvilsbegrepet benyttes. Fordi fortelleren behandles i det første analysekapittelet og jeg argumenterer for at fortellertypen i *Unge sjæle* er sensibel, blir dette begrepet særlig lagt vekt på i den kommende analysen. Her setter jeg begrepet i relasjon til fortelleren i «Den sorte uge», som selv hevder at han er et «meget sensibelt menneske» (Mathiesen, 2010, s. 9). Til sist i kapittelet diskuterer jeg Todorovs påstand om tvilspotensialet i en førstepersonsforteller, og argumenterer for at det tvetydige oppstår ikke bare er i teksten hvor fortelleren bevisst lyger til leseren, men også i fortellinger hvor fortelleren ikke er i stand til å skjelne mellom det ekte og det innbilte.

Gjennom alle analysekapitlene blir den sensible fortellerens manglende evne til å skille mellom det ekte og det innbilte relevant. I det følgende kapittelet for å etablere en sensibel forteller, hvor jeg viser hvordan et utsatt sanseapparat tåkelegger virkelighetsforståelsen og skaper forvrengninger og uklarheter i fortellingene. Dette argumenterer jeg i kapittel 5 for at skaper tvil for fortelleren og tvetydighet i tekstene, og leseren må forsøke å forholde seg til disse uklarhetene. Øvelsen med å følge fortellerens i svingningene mellom en objektiv og en forvrengt virkelighet skaper en konstant nøling og tvil, sentrert rundt et kompromittert referansepunkt i fortellerens egen virkelighetsforståelse. Gjennom å identifisere disse linjene kan temaer fra alle samlingens fortellinger tilnærmes med utgangspunkt i fortellernes felles virkelighetsforståelse, som jeg gjør i kapittel 6.

KAPITTEL 4. «Den sorte uge» – Fortellerens tvil

I dette kapitlet vil sensibilitets- og tvilsbegrepet utforskes gjennom en undersøkelse av *Unge sjæles* fortellertype. Omdal finner at samlingens typiske forteller er «eksplisitt upålitelig» og «ofte i tvil om hva som faktisk er virkelig og ikke» (2010, s. 144). Fortellerinstansene stiller seg tvilende til hva som finnes i den objektive virkeligheten og hva de forestiller seg, og mistenker at de oppfatter omverdenen annerledes enn andre mennesker, og dermed *er* annerledes enn andre. Det følgende kapitlet vil undersøke fortelleren i åpningsfortellingen «Den sorte uge». Jeg argumenterer for at han er representativ for alle fortellerne i samlingen, og begrunner dette med at *Unge sjæle*-fortellerne har felles egenskaper: de er sensible, og nøler i møte med omgivelsene og andre mennesker på lignende måter. I «Den sorte uge» kommer disse egenskapene særlig til syne på to måter: i rammefortellingen i skildringen av luften, og i kjernefortellingen i skildringen av karakteren Kale Enersen.

«Den sorte uges» rammefortelling er et avgrenset tekstmateriale på drøye to sider, men som likevel spiller en sentral rolle i å etablere et fiksjonsunivers. Her skildres en syk luft som skaper tvil hos fortelleren. Han er i tvil om hvor luften kommer fra, om den er reell eller innbilt, og om hvorfor den kommer. Luften har en dobbel virkning på teksten: på den ene siden fører den til fortellerens utvidede virkelighetsforståelse, og på den andre siden ønsker fortelleren å fortelle om det som skjer i denne luften. Jeg vil derfor vise hvordan luften fungerer både tematisk utvidende og narratologisk avgrensende. Dette gjøres gjennom å først undersøke luftens tematiske egenskaper og deretter de formelle grepene som gjøres i rammefortellingen. Fordi fortelleren ikke er i stand til å avgjøre om han er den eneste som registrerer luften leder dette til at fortelleren mistenker at han er annerledes enn sine medmennesker, og denne annerledesheten forklares som sensibilitet. For å forstå denne figuren undersøker jeg hvordan dette begrepet kan benyttes om fortelleren, før kjernefortellingen leses.

I kjernefortellingen skildrer fortelleren de opplevelsene han som sensibelt menneske har hatt, som har ledet ham til å konkludere med at det er noe galt med luften, og dermed med omverdenen. Blant annet skildrer han krambodeieren Kale Enersen, og er i beskrivelsen av ham særlig fokusert på hans sansorganer. Dette tolker jeg som fortellerens måte å sjekke om hans måte å sanse på er lik andres, og dermed om de observerer og fornemmer det samme som ham. Deretter beskriver fortelleren da han han så liket til den nå avdøde Enersen. Dette

skremmer ham, og han registrerer at han reagerer på en annen måte enn menneskene rundt ham. Opplevelsene bidrar til å understreke forskjellene mellom ham og andre, og jeg vil vise hvordan dette fører til fortellerens avsky mot andre mennesker, fordi de er «insensible». I kapittelets siste del vil sammenhengen mellom «Den sorte uge»-fortelleren og de andre fortellerne diskuteres nærmere. Her argumenterer jeg for at fortellersubjektene i *Unge sjæle* er samme type, hvor deres sensible og nølende egenskaper fører til at de har skjellsettende opplevelser som de ikke finner løsningen på, og at disse erfaringene konsumerer dem.

Rammefortellingen – Fortelleren i møte med omgivelsene

«Den sorte uge» åpner med å stadfeste at: «Byen her gaar om i en besynderlig luft. I en luft af opløsning, død og forraadnelse» (Mathiesen, 2010, s. 9). Gjennom luften etableres fortellerens verden, og i løpet av den første fortellingen finnes en utforskning av mennesker og omgivelser i denne luften, som «ligge[r] som en pestbyge over byen en regelmæssig uge hver sommer» (s. 10).²⁰ Samtidig er fortelleren usikker på om de atmosfæriske endringene kun er reelle for ham: «Nuvel; muligvis er det alene mig, som kjender denne ligluft over byen» (s. 9). Fortellerens tvil synes etablert fra første stund, hvor han er usikker på om det kun er ham som opplever de atmosfæriske endringene, eller om den er et objektivt naturfenomen.

Vi møter den navnløse fortelleren en sommerdag i en norsk sørlandsby. Han er aldri i tvil om hvorvidt han selv kjenner «likluften» over byen, men han tviler derimot på om han er alene om observasjonene. Rammefortellingen består av fortellerens diskusjon med seg selv for å komme til bunns i dette spørsmålet. Han later til å være klar over at hans observasjoner kan fremstå som vanvittige, men argumenterer samtidig for at «det kan godt ha' sin rigtighed med denne stemning. Jo, hvorfor ikke det?» (Mathiesen, 2010, s. 9). Siden luften endrer «stemningen» gis det signaler om at det ikke bare er den fysiske *luften* som er endret, men mer overordnet, *atmosfæren*. Vekslingen kulminerer i en innrømmelse:

Jeg indrømmer gjerne, jeg er et meget sensibelt menneske. Jeg gaar endog ind paa, at mine iagttagelser tidt er sørgelig mangelfulde ... At de har vanskelig for at stemme overens med visse menneskers terminologi. Jeg har overhodet vanskelig for at finde udtryk for min allerdybeste mening. Det er derfor længe siden jeg ophørte med at gjøre overflødige bemærkninger paa aaben gade. (Mathiesen, 2010, ss. 9-10).

²⁰ Mathiesens partner, og etter hvert hustru, forfatter og teosof Anna Munch, «mente at det finnes atmosfæriske lydbølger i lufta rundt oss som kan tas inn av de med spesielle evner. Dette blir da hemmelige krefter som de kan benytte seg av» (Omdal, 2011, s. 103). Hos Mathiesen er lydbølgene erstattet av «ligluft», men parallellen er tydelig.

Problemene med å avgjøre om luften er virkelig eller innbilt utvides til å markere skillet mellom fortelleren og omverdenen. Han har vansker med å sette observasjonene sine i system, de er bare fragmenterte og mangelfulle iakttagelser, utløst av fortellerens sensible sinn. De fører likevel til en motsetning mellom ham og andre, og dessuten er han ikke i stand til å uttrykke hva han egentlig mener. Likevel er det disse observasjonene han holder fast i, og han har sluttet å snakke med andre mennesker. Deretter overbeviser han seg selv om å la observasjonene ligge: «Nu, lad saa være – mine observationer er urigtige, latterlige. Jeg indbilder mig ikke eksisterende forhold. Jeg laver vanskeligheder, hvor der bare er sol, salt sjø og tarvelig sandjord» (s. 10). At fortelleren fremholder at han innbiller seg ikke-eksisterende forhold leser Brynhildsvoll som at han «tar innbilningskraften til hjelp for å utvide sin verdens grenser og omfanget av sin viten om virkeligheten» (2008, s. 88). Det vitner om en fantasirikdom som kanskje overgår den normale, men fortelleren vet ikke hva som innbilles og hva som er virkelig, og det er i denne vekslingen at usikkerheten oppstår.

Mistanken om at det er noe som fordreier fortellerens sanseinntrykk og får ham til å lage «vanskeligheder» gjør ham usikker, og siden han har identifisert at det er den periodisk tilstedeværende luften som er utløsende blir han nærmest desperat etter å finne ut hvor den kommer fra. Han spør «hvorfra driver denne luft, der gjør menneskeansigterne gustne og svedige og sløver blikket selv paa denne klare sommerformiddag?» (Mathiesen, 2010, s. 10). Fortelleren frustreres av å ikke finne kilden til den giftige luften, og ytrer et ønske om å få avvist observasjonene: «Men fortæl mig nu engang, hvoraf denne luft kommer? Bevis blot, at den ikke er der ... Og jeg skal tro» (s. 10). Han stiller her to krav som ikke er mulig å innfri samtidig. Først vil han ha beviset hvor luften kommer fra, og deretter vil han ha bevis for at den ikke finnes. Dette paradokset viser en motstridende og usammenhengende fiksjonsverden, hvor fortelleren er ikke i stand til, og kanskje heller ikke interessert i, å skape en sammenheng i tilværelsen, ei heller til å formulere seg på en sammenhengende måte. Desperasjonen kommer på denne måten til overflaten også i fortellerens uttrykksevne, og viser hvilken virkning tvilen får.

Selv om han ikke er i stand til å peke på hvor luften kommer fra, og dermed heller ikke om den er forestilt eller reell, markerer luften en overgang til en annen virkelighet for fortelleren. Han synes klar over dens påvirkning, og mener å ha identifisert «[d]enne træthed i hjernen, denne sløvelse af synsnerven, denne appetit paa sveden lugt hos alle ... Hunger efter stegt fisk» (Mathiesen, 2010, s. 10), men skyter inn «eller hvad er det? Hehe. Det klinger naragtigt.

Men det er virkelig saa. Selv hos fattigfolk, der ellers aldrig bryr sig om fisk» (s. 10). En selvinnsikt avslører seg idet fortelleren ler av seg selv og innrømmer at skildringene høres narraktige ut, men han repeterer kravet om «[b]evis siger jeg, [for] at dette fænomen ikke er refluierende» (s. 10). Dermed er fortelleren idet luften siger inn over byen med ett inne i en *litt* fordreid virkelighet. Det er luften som omkalfatrer verden og gjør den ny og annerledes, dette forsterker fortellerens sensibilitet, og den forhøyede sensibiliteten gjør ham avsondret fra andre. Luften er både utløsende og opplysende, den gir ham ny selvinnsikt og er essensiell i hans forståelse av seg selv som annerledes. Den avslører noe i ham, og er dermed kontrastfylt: det legger seg som et teppe over byen, men samtidig er det, med den atmosfæriske endringens inntog, som om et slør er fjernet for fortelleren og avslører sannheter som han ikke tidligere har kunnet se.

Luften er «refluierende» fordi den legger seg som en pestbyge over byen en uke hver sommer: «Det er helst i juli. Men jeg har også fornummet den først i august» (Mathiesen, 2010, ss. 10-11). Dette henspiller på fortellingens tittel, men kan også være en tilslørt referanse til folketroen på «hundredagene», en periode som varer fra slutten av juli til midt i august. På Østlandet blir tiden også kalt «røtmånen», «for den tida har alt så lett for å råtne og mugne» (Alver, 1970, s. 138). I *Dag og merke* (1970) forklarer Brynjulf Alver fenomenet:

Over heile landet heiter det at hundane er galne og farlege for folk, og bada skal ein helst ikkje, for vatnet er «giftig». I Gudbrandsdalen sa dei at ingen måtte årelata seg då, for i så fall kunne dei verta tungsindige, ja, til og med mista vetet. Dette er nedslag frå bondepraktika og astrologisk visdom. (ss. 138-139)

Hundredagene kan åpne for en virkelighet hvor været og årstiden bringer med seg forråtnelse og galskap, og kan på denne måten danne et bakteppe for handlingen i «Den sorte uge». Virkelighetspotensialet i den spesielle atmosfæren synes større enn ellers, vannet (og dermed omgivelsene) er forgiftet, det er en sfære «af opløsning, død og forraadnelse» (Mathiesen, 2010, s. 9).

Bortsett fra presiseringen av hvilke måneder atmosfæren dukker opp hvert år er det ikke eksplisitte referanser til hundredagene i «Den sorte uge». Det kan selvsagt være fordi det ikke har noen relevans, men kan også bidra til å underbygge fortellertvilen. I denne perioden er virkeligheten fordreid, mulighetspotensialet er større, verden slik man kjenner den er annerledes, ukjent. Dersom hundredagene hadde blitt eksplisitt påpekt av fortelleren ville det bevist at fortelleren var klar over et slikt fenomen, som ville det gitt ham en forklaring på hans

«mærkelige» (Mathiesen, 2010, s. 11) observasjoner. Og som vi har sett er det nettopp bevis for fenomenene fortelleren mangler.

I løpet av de to sidene som utgjør rammefortellingen sees en forandring i språkbruken. Først kan vi lese at det konstateres at «Byen her gaar om i en besynderlig luft», og til sist «jeg har fornemmet denne luft ligge som en pestbygge over byen» (Mathiesen, 2010, s. 10). Vi beveger oss fra en allmenngyldig og sikker forteller, til en forteller som modifierer seg og peker på at *han* har merket denne endringen. Todorov peker på at man i fantastiske tekster ofte finner bruk av modalisering for å bevare tvilen i språket (1989, s. 38). Når fortelleren hevder at luften garantert forgifter alle byens innbyggere, uten å sette denne påstanden under tvil, vil tvetydigheten rundt dette fenomenet være fjernet. I det siste eksempelet blir presiseringen av at dette er fortellerens fornemmelse en understreking av det motsatte: modereringen av påstanden gjenoppretter tvilen, fordi det blir uklart om dette fenomenet fornemmes av andre enn fortelleren. Slik fungerer modaliseringen på samme måte som utsagnet «muligvis er det alene mig, som kjender denne ligluft over byen» (Mathiesen, 2010, s. 9), og språket bidrar til å fremheve tvilstilstanden.

Som formelt grep fungerer modaliseringen sammen med bruk av presens for å innføre tvil i selve språkdrakten til fortellingen, og hele rammefortellingen holder denne tempusformen. Dette kan indikerer en øyeblikkelighet, som om fortelleren i fortellingens nåtid observerer luften som forgifter byen og dens innbyggere: «Jeg ved ikke ganske bestemt, hvoraf dette sorte solskin kommer» (Mathiesen, 2010, s. 9). Ved å holde rammefortellingen i nåtidsform skildres fortellerens uoppgjorte mening. Han makter ikke å plassere atmosfæren i den ene eller den andre forklaringen, og ved å benytte presensformen vises en samtidig opplevd tvetydighet. Som vi skal se fortelles kjernefortellingene i *Unge sjæle* i preteritumsform, mens rammefortellingene blir fortalt i presens. Dette er et mønster som viser hvordan et formelt grep tydeliggjør fortellerens tvil rundt en spesifikk hendelse som han ser tilbake på i ettertid, men hvor det fortsatt finnes noe uopklart. Presensbruken tas opp i slutten av dette kapittelet og settes i forbindelse med de andre fortellingene.

Fortellertvilen omhandler altså ikke om hvorvidt den giftige atmosfæren finnes, men hvor den kommer fra, hvorfor den kommer, om den er gjentakende og om det kun er ham som opplever den. For leseren blir det sentralt å stille seg spørsmålet om hva de atmosfæriske endringene representerer, men det forblir uklart for oss hvordan luften som siger inn over byen skal

tolkes. Fortellingen forstår ifølge Brynhildsvoll «å holde leseren i villrede om hvorvidt dette [...] skal forstås bokstavelig eller ikke» (2008, ss. 87-88). På samme tid som at det skapes et inntrykk av at hele befolkningen er forgiftet som en følge av at de puster inn likluften, stiller fortelleren seg så kritisk til riktigheten av sine observasjoner at leseren ikke formår å avgjøre hva som er reelt, og dermed hvordan luftens bør forstås. Men det samme skjer for fortelleren, som er like i villrede som sin leser. Han forsøker, som oss, å komme til bunns i spørsmålene, men er ute av stand til å konkludere.

Luften i «Den sorte uge» etablerer grenser på tematisk og narratologisk plan, men med motsatt utfall. På tematisk nivå har luftens inntog en grensenedbrytende virkning. Den løser opp grensene mellom det reelle og det irreelle, og destabiliserer fortellerens virkelighetsoppfatning ved å muliggjøre de mange «mærkelige ting» (Mathiesen, 2010, s. 11) som fortelleren opplever at skjer i den. Samtidig er fortelleren i rammefortellingens siste setning tydelig på at det er disse merkelige tingene den påfølgende historien vil beskjeftige seg med: «Det er herom, jeg vil fortælle» (s. 11). Ved å eksplisitt påpeke hva fortelleren ønsker å fortelle om, gis en narratologisk avgrensning: fokuset skal ligge på hvordan fortelleren opplever verden med denne atmosfæriske forandringen. Kjernefortellingens hendelser finner sted i den konkrete uken hvor luften har dekket byen, med en innskutt historie fra samme tid året før, trolig fra forrige gang luften viste seg. Dermed er premissene for kjernefortellingen satt, og denne delen av «Den sorte uge» undersøkes i det videre.

Før kjernefortellingen leses er det nødvendig med en kommentar angående sensibilitetsbegrepet, som jeg mener at er sentralt for å forstå fortellerfiguren, og derfor spiller en viktig rolle i diskusjonen av kjernefortellingen. Som vi har sett i rammefortellingen har fortelleren identifisert luften, og benyttet den som test for å undersøke om han er annerledes enn sine medborgere. Samtidig som at han tviler på sin egen forstand gir annerledesheten ham visse egenskaper, og derfor må vi undersøke hva som gir nettopp fortelleren besittelse av denne observasjonsevnen andre mennesker tilsynelatende ikke har.

Annerledesheten skyldes ikke fortellerens fysikk og økonomi, som i rammefortellingen skildres i et utbrudd av frustrasjon:

Ti jeg – jeg, der har et stort, stærkt legeme... Jeg, der ikke en dag har ligget syg [...]. Jeg, der lever rolig og regelmæssig uden økonomiske bekymringer og bader hver dag i kold sjø – jeg har fornemmet denne luft ligge som en pestbyge over byen. (Mathiesen, 2010, s. 10)

Fortelleren har ingenting å bekymre seg for når det kommer til materiell velstand eller sin fysiske forfatning. Det er dermed ikke disse kriteriene som skiller ham fra andre mennesker, men i stedet at han har fornemmet luften. Dette avslører en annerledesartet mental tilbøyelighet, og fortelleren innrømmer at han er «et meget sensibelt menneske» (s. 9). Det er altså ikke ytre omstendigheter som er skyld i annerledesheten: fortelleren er ikke offer for noe, det er ikke noe fysisk galt med ham, og det er ikke noe ytre som skulle tilsa at han skulle befinne seg i en så utsatt posisjon som det han føler at han er i, men han er sensibel. Ifølge Johannisson er en markør for den sensible å reagere på «den minste avvikelse fra det normale» (2015, s. 114). For fortelleren er det luften som identifiseres som det avvikende. Den er et forstyrrende og unormalt periodisk fenomen, og dens tilstedeværelse skaper endringer som for fortelleren blir umulig å ignorere. Luften blir altoppslukende, og av denne grunn brukes hele rammefortellingen på å kontemplere over den.

Fikseringen på egne sanser leder til at den sensible er «absorbent av sine egne fornemmelser og besatt av å beskrive dem så nøyaktig som mulig» (Johannisson, 2015, s. 96). Dette resonnerer godt med Valdemar Vedels kritikk av *Unge sjæle*, som finner at fortellerinstansen er «altid ophidset og forjaget, intensiv i sin Følemaade og ivrig optaget af 'eksakt' at konstatere og gøre Rede for alt» (1903, s. 424). Vedel peker også på hvilke utslag fortellersensibiliteten har for teksten. Han finner at samlingen skildrer

Drømme og Visioner, – [...] hvori den kritiske Kontrolstation er lukket og hvert Nervecentrum arbejder paa egen Haand med ophidset Varhed. Sygeligt overvaagent og forfinet er Sensoriet, Følsomhedsapparatet: Luftens Skær er et nyt, hemmelighedsfuldt, en gusten Ligfarve ligger over alle Ting; der er en ond Lugt af Forraadnelse over Verden. Luften er lummer, tordenagtig trykkende, Husrækkerne synes truende med onde Hensigter, der føles en Forstoppelse i Underlivet, angste Kvælningsfornemmelser, en trøsket Smag i Ganen; de organiske Livsfornemmelser er overstærke, Stemningerne fine og sitrende. [...]. Og det er disse Fornemmelser og Stemninger, som forvirrer og forvandler Virkelighedens Liv for Fortælleren, eller som med Udgangspunkt i en ubetydelig oplevet Situation bygger Fantasiriger op, eller frit klæder menneskelige Urdrifter og Grundfornemmelser om i billedlige Skikkelser og Oplevelser. (Vedel, 1903, s. 424)

Disse påpekningene må sies å svare godt til den sensibilitetsbegrepet og responsens på en «en ubetydelig oplevet Situation» synes intensivert i tekstsamlingen. Også Vedel finner det sanselige sentralt: en ond lukt, en trøsket smak, og et sykkelig årvåkent og forfinet sensibilitetsapparat som fremstår uhildet av en kritisk kontrollstasjon. Det vil si et nakent nervesystem, som produserer ekstreme fortolkninger av de mange sanseintrykkene. På denne måten blir omverdenen først og fremst viktig «i forhold til hvilke indre reaksjoner den

utløser» (Johannisson, 2015, s. 96), og dermed både uviktig og essensiell: i seg selv er omverdenen overflødig, men den er helt sentral som katalysator for de indre reaksjonene.

Johannisson hevder at den sensible har en «følsomhet for lukter, smaker, lyder, lys og berøring» (2015, s. 97). I «Den sorte uges» rammefortelling bruker fortelleren både hørsel, syn og luktesans til å diagnostisere omverdenen som syk. Her observerer fortelleren at «ingen latter høres lenger i gaden», «[d]e folk, jeg møder, har intet smil» og at «alle mennesker har ond aande» (Mathiesen, 2010, s. 9). Dette er en opplevd, sanselig styrt fordreining som er skildret fra fortellerens perspektiv, men som muligens ikke deles av andre. Det er interessant at disse observasjonene fremstår som bastante konstateringer. Det er ingen tvil hos fortelleren i hans skildring av menneskene han møter på: *Alle* har dårlig ånde, *ingen* latter høres. Den nølende fortelleren er helt sikker i sin sak når han observerer, og han gjør generelle slutninger basert på observasjonene. På samme måte er fortelleren helt sikker på at luften er endret *for ham*, fordi han har fornemmet den.

Likevel vedgår fortelleren at han «trænger ofte til at korrigere [s]ig selv» (Mathiesen, 2010, s. 10). Dette tolker Brynhildsvoll som en hentydning til at «det mye som taler for at de beskrevne tilstandsforandringene ikke har noe korrelat i den empiriske virkeligheten, men i fortellerens egen psykiske befinthet, som projiseres inn i de ytre omgivelsene» (2008, s. 89). Det er altså i fortolkningen av sanseinntrykkene at korrekturbehovet melder seg. Fortelleren sanser omgivelsene, men formår ikke å plassere inntrykkene i hverken den empiriske virkeligheten eller som hallusinasjoner. For leseren skaper dette forvirring, fordi den sensible fortelleren ikke er i stand til å skille de ekstreme inntrykkene fra «normal» sansning. Brynhildsvoll finner at leseren etter hvert «styrkes [...] i mistanken om at det ikke er virkeligheten som skifter karakter under innflytelse av atmosfæriske forstyrrelser, men at det er fortelleren selv som i en tilstand av hypersensibilitet tillegger den en slik fremtredelsesform» (sst.). Fortellerens innrømmelse av at han er sensibel bidrar på denne måten til å svekke vår tillit til fortelleren fordi inntrykkene han skildrer er ekstreme, og dermed lite sannsynlige. Vi velger å ikke tro på det han skildrer nettopp fordi han anser seg selv som sensibel, hvilket indikerer at han har et så overfølsomt nervesystem at han har problemer med å skille hva som er virkelig og hva som er forestilt. Dette peker også Vedel på idet han finner at det er «disse Fornemmelser og Stemninger, som forvirrer og forvandler Virkelighedens Liv for Fortælleren» (Vedel, 1903, s. 424).

Problemene med å skille ut det virkelige kommer til syne i rammefortellingen idet fortelleren forsøker å forstå det de andre sier, og prøver å gjengi hva han hører dem snakke om: «Ti jeg hører ganske vist folk si omtrent saa -: soldis over havet, laber bris af syd-sydvest, død sus i kirkegaardens poppler» (Mathiesen, 2010, s. 10). Men skyter inn «[e]ller kanskje ikke det døde poppelsus» (s. 10). De lette samtalene om soldis og havbris tilhører ikke ham, han makter ikke å ta del i dem, og ikke engang å gjengi dem korrekt. Han forsøker å bruke sanseapparatet sitt til å lytte og gjengi, men umiddelbart blir semantikken endret. Siden feiltolkningen er så konkret, vitner dette om en overdreven forestillingsevne som gir fortelleren problemer med å skille fantasien fra virkeligheten. Dette kan skyldes et nervesystem i helspenn, som fordreier og fortolker omgivelsene til det ugjenkjennelige.

Et overspent nervesystem hos den sensible kan ifølge Johannisson lede til at subjektet blir overmannet av sin forhøyede nerveaktivitet og «er tvunget til å ta inn alt det andre ikke føler eller kan overse: det harde, skarpe, brutale» (2015, s. 96). Hos *Unge sjæle*-fortelleren kan vi gjenfinne dette, idet hans detaljfokusering leder til et orienteringsproblem: utvelgelsen av hva som er viktig og av betydning blir problematisk i enhver situasjon. Dette viser seg i fortellerens møte med andre mennesker, som undersøkes i neste delkapittel. Her vektlegger jeg hvordan fortelleren fokuserer på andres sanseorganer som en måte å orientere seg i sin omverden, og hvordan dette i kombinasjon med detaljfokuseringen leder til at han mister overblikket.

Den sensible strategien hvor jeget holder et strengt internt fokus kan synes brutt av denne opptattheten av andres sansning, men det bør heller tolkes som en ytterligere understrekning. Fortelleren, som i «Den sorte uge» forsøker å kartlegge sin omverden og sin plass i den på vei inn i sitt eget univers, gjør i kjernefortellingen også forsøk på å tolkes andres sanseopplevelser, både for å sjekke om han reagerer på samme måte som dem, men også som uttrykk for deres sinnsstemning. Andres sanseuttrykk og reaksjoner blir dermed en lakmустest for ham: dersom de reagerer slik han tenker at han selv ville gjort, har han funnet bevis for at han er «normal». Men siden de ikke reagerer med den samme overfølsomheten og mottakeligheten understreker dette i stedet jegets ensomhet, hvor han mest sannsynlig er alene både i sin verdensforståelse og i sin sansning: det er «alene [ham], som kjender denne ligluft over byen» (Mathiesen, 2010, s. 9).

Kjernefortellingen – Fortelleren i møte med andre

I kjernefortellingen vises konsekvensene av å være et sensibelt menneske, og hva som har ledet fortelleren til den solipsistiske og avsondrede tilværelsen som skildres i fortellingens nåtid i rammefortellingen. Altså går fortellingen tilbake i tid, og fortelleren fremstår som deltakende og aktiv i samfunnet, og han opplyser at han arbeider på et kontor (Mathiesen, 2010, s. 12). Samtidig benytter han seg av de samme strategiene for å forstå omverdenen, ved observasjon og sansning. Jeg vil av denne grunn ikke argumentere for at fortelleren har *blitt* sensibel etter hendelsene som skildres i kjernefortellingen, men snarere at handlingen i kjernefortellingen viser på hvilke måter jeget opplever at sin sensibilitet skiller ham fra andre mennesker, og at dette etter hvert leder han til den ensomme livsførselen.

Kjernefortellingens handling sentrerer seg først rundt Kale Enersen, en krambodeier og gjerrigknark, som enten har tatt sitt eget liv eller blitt myrdet ved henging. Synet av den døde er rystende for protagonisten, og han blir perpleks av inntrykkene. Mens to sjauere diskuterer hvordan de skal behandle liket, må han ut av huset: «Jeg kunde ikke fatte deres brutale ligegyldighed og skyndte mig ud» (Mathiesen, 2010, s. 14). Ryktene om den døde gjør at folk stimler til funnstedet, og jeget knytter det til luften: «Det forekom mig næsten, somom ulykken veiredes i denne uge» (s. 15). I mengden får han øye på en kone og hennes to barn som utløser et nytt minne. Dette leder til en innskutt historie i fortellingen, fordi «her er noget, jeg først maa fortælle ...» (s. 16). Fortelleren har sett kvinnen rundt «[m]idsommer i fjor» (s. 16), kanskje forrige gang den refluerende uken gjorde sitt inntog, da han hjalp datteren hennes etter at hun ble påkjørt av en hjulvogn. Moren heter Jakobine, og er en overtroisk, sint og brysk enke som bor med barnene sine i en kjeller i fattigstrøket. Hun blir hysterisk, er rasende over sitt fall fra «den gode stand» ned i fattigdom og nød, og henfaller i løpet av fortellerens møte med henne mer og mer til vanviddet. Fortellerens forsøk på å hjelpe den skadde jenta blir avvist av Jakobine, som i stedet ønsker å helbrede henne ved å legge en tysk prekenbok over de overkjørte benene. Deretter hopper historien frem til natten etter Kale Enersens begravelse, hvor Jakobine synger salmer og legger blomster på graven hans.

Brynhildsvoll finner at fortelleren, i sitt tilbakeblikk på hendelsene i kjernefortellingen, viser de merkelige tingene den syke luften produserer gjennom Jakobine:

det er gjennom hennes perspektiv fortelleren formidler den fremmede virkeligheten som lar det oppstå en differanse mellom den normative virkelighetsforståelsen og den avvikende interpretasjonen av den. I det 'jakobinske' perspektiv stilles tingene inn i 'merkelige',

forskrudde og revolusjonære sammenhenger som har sine røtter i et magisk syn på tingene og i en persepsjon som lar henne se dem fra synsvinkler som er uforenelige med det normale blikk på verden. (2008, ss. 90-91)

Jeg vil i stedet påstå at man både hos Jakobine og hos jeget kan finne tegn til omstrukturering av omgivelsene. Dette tillates fordi «Den sorte uge» er firedelt: først rammefortellingen, deretter delen om Kale Enersens død, så hoppet til fjoråret og fortellerens møte med Jakobine, og deretter frem igjen i tid til Jakobines ritualer på Enersens grav. Jeg vil i det følgende undersøke fortelleren i den andre delen av fortellingen, møte med og skildringen av Enersen. I sitt korte kapittel om «Den sorte uge» bruker ikke Brynhildsvoll (2008) plass på dette elementet i historien, og det vil undersøkes nærmere her fordi jeg mener at Enersen-beskrivelsen viser fortellerens sensibilitet i møte med andre.

Allerede tidlig i kjernefortellingen blir fortellerens vektlegging av sanser tydelig, som eneste måte å bekrefte sine antakelser om at han er annerledes. På vei inn i huset hvor Kale Enersen henger følger fortelleren etter sjauerne, men han «blev staaende paa terskelen» (Mathiesen, 2010, s. 13). Terskelen kan leses som en allegori for kategoriseringsproblemene fortelleren i sin sensible tilstand opplever. På terskelen observerer han Enersen, men tviler på at mannen er død, selv om han tilsynelatende har hengt fra renneløkken en stund. Da tilbyr han seg å hjelpe ved å stille en stol under liket, som for å få Enersen til å få fast grunn under benene igjen: «Jeg var et øieblik vis paa, der endnu var liv i den gamle» (s. 14). Tanken skremmer ham: «Hvad om han pludselig steg ned og gik hen til mig? – greb min arm og uden ord vilde hviske dødens hemmelige gru ind i mit sind? – Jeg ønskede virkelig i dette øieblik, at han var død» (s. 14). Selv om de andre behandler den døde som et lik, er jeget redd for at Enersen skal vekkes fra de døde og «vende tilbake til livet med nye, rædselsaare blik» (s. 14). Det er tilsynelatende vanskelig for ham å forholde seg til avgrensede og klare kategorier (død/levende), og grensene synes for ham som utflytende og uklare. Mens sjauerne håndterer liket blir inntrykkene skremmende for fortelleren, fordi han ikke klarer å akseptere den døde som død. Han fokuserer på å få en av sjauerne til å lukke øynene til Enersen: «Uf, luk mandens øine – De ser da, han er død?» (s. 14). Spørsmålet later i større grad å være rettet mot ham selv: sjauerne har for lengst forstått at Enersen er død, men fortelleren er fortsatt usikker. Ved å be sjaueren om å lukke likets øyne kan det virke som at fortelleren har behov for visuell bekreftelse på at Enersen virkelig er død: han må *se* død ut, og først da kan han akseptere at Enersen ikke kommer tilbake. Slik benytter jeget seg av sansene sine for å være i stand til å kategorisere og opptegne grenser. Resonneringsevnen hans synes svekket, og en

viss tillit til sanseorganenes mekaniske gjengivelse av virkeligheten er det eneste han sitter igjen med.

På denne måten blir observasjonene jegets eneste holdepunkt, og han tar i bruk en strengt induktiv logikk, hvor han unngår alle antagelser og å gå utenfor den sanselige verden for å trekke konklusjoner. I stedet baserer han hele sitt verdensbilde på persepsjon – på førstehåndsskildringer og hva han selv har sett, og fra dette perspektivet er det ingen grunn at å snakke med andre, som jeget påpeker i rammefortellingen: det er «længe siden jeg ophørte med at gjøre overflødige bemerkninger paa aaben gade» (Mathiesen, 2010, s. 10). Han har blitt en observatør, tilbaketrasket og isolert fra samfunnet og med tillit kun til sine egne sanser. Slik ser man i kjernefortelling innoverbevegelsen jeget foretar seg, bort fra omgivelsene og inn i seg selv. Et eksempel på dette finner vi i skildringen av Kale Enersen, hvor fortelleren hevder at «Han drak aldrig noget – ikke engang vand» (s. 11). I stedet skildres Enersen som en mann som røyker kirsebærblader, banner voldsomt og klyper niesen sin dersom hun legger en kaffebønne for mye på vekten. Det fremstår som at inntrykket av krambodeieren ene og alene baserer seg på det fortelleren selv har observert Enersen gjøre og hørt Enersen si. Han har aldri observert Enersen drikke noe, og derfor trekker han den feilslutningen at Enersen *aldri* drikker noe, ikke engang vann. Induksjonsstrategien kombineres med en resonneringssvikt, hvor jeget mangler evne til å trekke konklusjoner utenfor sitt eget sanseapparat. Samtidig gjør han deduktive slutninger basert på observasjonene sine, slik vi så i rammefortellingen: «alle» har dårlig ånde, «ingen» latter høres (s. 9). Fortelleren bruker altså en induktiv logikk når han observerer: han har ikke sett Enersen drikke vann, og trekker generelle feilslutninger basert på observasjonene sine: Enersen drikker ikke vann.

Denne måten å observere omverdenen på, kombinert med at fortelleren mangler resonneringsevne, fører til at det blir uoverskuelig og ufattelig for ham å forstå at Enersen drikker vann, fordi han ikke har sett ham gjøre det. Slik gjør induksjonsstrategien sansene til et hermeneutisk redskap for den sensible fortelleren, som forsøker å bruke dem til å tolke en verden hvor han hverken har tillit til andre eller til seg selv. Det eneste han kan stole på er sansene sine, og forsøke å tolke sanseintrykkene for å skape en sammenhengende verdensforståelse. Denne strategien blir mangelfull fordi bare en liten del av virkeligheten kan observeres, og resten i tillit må tas for gitt. Siden fortelleren er så tvilende og mistroisk får han bare registrert denne lille delen av virkeligheten som han selv har sett. Observasjonene blir

ikke redskap som kan skape forståelse av seg selv eller for sine medmennesker, og de fører ham i stedet lenger bort fra omverdenen.

Tolkning av andres sanseuttrykk er i stor grad fortellerens valgte metode i sitt forsøk på å forstå menneskene rundt ham. Det er også slik han skildrer de andre personene, ofte ved å fikserer på ett sanseorgan og dets uttrykk. I skildringen av Kale Enersen får øynene utpreget fokus, og de både skremmer og fascinerer fortelleren. Dette blir også poengtert allerede før historien starter, på kjernefortellingens første side:

Men det er dog især disse iltre kugleøine, jeg mindes ... Nu, da jeg paa en saa selsom maade blev vidne til hans død, har de faaet en meget speciel betydning for mig. Ti disse blik var hadske og ondskabsfulde. De forekommer mig nu at bære paa en hævnjærrig misunnelse mod min styrke og min ungdom. Ja nu, da de er døde. (Mathiesen, 2010, ss. 11-12)

Øynene gis ikke bare en sentral funksjon i skildringen av personen, men det er som om resten av personen kun er et bakteppe for øynene sine. Det er ikke Kale Enersen som bærer på en misunnelse mot jeget, det er «de», øynene. Dette er et eksempel på *pars pro toto*-teknikk (del for helhet) som finnes flere steder i samlingen. Her blir fortelleren, i stedet for å se helheten, snevert fokusert om én del av menneskene han møter, ofte på de sansende organene (øyne, hender, munn, nese). Dette knytter seg til det hermeneutiske problemet: fortelleren har vansker med å fortolke hele mennesket, å forstå den andre og se ham som et komplett individ. Han er så besatt av sanseorganene deres at disse fullstendig overskygger mennesket bak. Det viser hvordan han har problemer med å forholde seg til andre mennesker: han observerer dem, lytter til dem, men klarer ikke å forstå. Det er derfor han heller ikke kan sitere dem riktig, og når han forsøker å gjenfortelle hva de sier blander han med sine egne fantasiforestillinger, som jeg har pekt på at skjer i rammefortellingen («[e]ller kanskje ikke det døde poppelsus» (Mathiesen, 2010, s. 10)). Dette er en viktig bestanddel i fortellertvilen: ved å ikke være i stand til å pusle sammen delene til en helhet mister fortelleren overblikket over sin omverden, og dermed øker orienterings- og fortolkningsproblemene hans. Slik blir den gjentakende påpekningen av øynene et uttrykk for en skjørhet og en redsel som jeget ikke klarer å overse. I *Unge sjæle* finnes det flere slike gjentakende skildringer. Mens det i «Den sorte uge» er øynene, er det for eksempel i «Den ukjendte» den fremmedes hånd som blir skildret ofte og detaljert. Teknikken har en forsterkende og suggererende effekt, hvor perspektivet holdes strengt internt hos fortellerinstansen og begrenser leseren i hva vi ellers får vite om fiksjonsverdenen.

Like etter skildringen av Enersens øyne skyter fortelleren inn: «Dog – det er ikke værd at nevne» (Mathiesen, 2010, s. 12). På samme måte som i rammefortellingen synes en diskusjon om hva som egentlig er verdifulle betraktninger. Det er uklart hvorfor fortelleren mener at øynene ikke bør nevnes, og selv insisterer han på at han «har slet ingen hang til mystik» og «blot [vil] fortælle, hvad der virkelig hændte» (s. 12). Dette kan vise at han skjønner at hans fokus på dem fordreier fortellingen hans og gjør den utilgjengelig, og han anerkjenner at skildringene hans kan fremstå abstrakte og fremmede, men vil ikke vedkjenne seg at dette innebærer en bevisst mystifisering fra hans side. Fortellingen skal med andre ord være en reell og sober avspeiling av hans virkelighetsoppfatning.

For leseren kan fortellerens diskusjon med seg selv om hva som fortjener å komme med i historien forklares både som at fortelleren er redd for øynene, og dermed også redd for å skildre dem for leseren. Alternativt kan den leses slik fortelleren insisterer på: at han forsøker å se seg selv utenfra, og er redd for at det skal gi mistanke om hans egen utilregnelighet. Det kan også være at han er redd for å kjede leseren med denne typen snevre og detaljerte betraktninger. Uansett hvilken forklaring man velger viser innskytelsen at fortelleren tar hensyn til leseren, fordi han er en formidler av sin historie. Det paradoksale er at fikseringen av sanseorganene, som ifølge fortelleren ikke er verdt å nevne, dominerer det leseren får vite om fiksjonsuniverset. Dette skaper en interessant narratologisk dobbelthet som diskuteres nærmere i dette kapittelets siste del.

Øyefokuset er også påfallende i den videre skildringen av Enersen.²¹ Før fortelleren får se liket gruer han seg for å se «disse hadske gammelmandsøine» (Mathiesen, 2010, s. 13), og før han ser resten av kroppen skildrer han at han på avstand «skimtede [...] et par hvide, fortrukne øine, som stirrede lige paa mig» (ss. 13-14). Han blir stående paralyisert mens de andre forsøker å få liket ned fra renneløkken, og får ikke øynene bort fra den dødes blick: «Jeg holdt ikke af at se disse hvide, grufulde øine stirre paa mig» (s. 14). Det er nettopp

²¹ Også i «Blodtirsdagen» gis øynene en forhøyet posisjon. Jeget skildrer sin venn Edgar Duus slik: «Jeg havde en frygtsom hengivenhed for dette menneske. Maaske det var hans selsomme øjne. Jeg skimtede undertiden et maaneskin i dem» (Mathiesen, 2010, s. 79), og noe senere hvordan øynene får en makt over fortelleren: «Han gav mig et underlig koldt og fremmed blik. For første gang syntes jeg at opdage det menneskelige øje. Jeg havde ikke rigtig set det før. Havde en hellig sky for den verden af skiftende uro og mening, som laa bagved det. Skjønt jeg dunkelt anede, hvad den betød. Øje var for mig blot øje og læbe læbe. Men nu saa jeg pludselig dette selsomme maaneskin svinde i hans blik. Det blev saa seende og fremmed. Og en frygtelig lede sneg sig ud af disse ord og øjne» (s. 80). Omdal finner at «Duus' øyne spiller her en sentral rolle i overtalelsen av å få protagonisten med på både mord og selvmord, gjennom å snike seg inn i hans og de andre guttenes bevissthet» (2011, s. 107).

redselen for øynene som gjør at fortelleren trer ut av sin tause observatørrolle og ber sjaueren lukke Enersens øyne, og dette viser dermed både fortellerens visuelle bekræftelsesbehov (Enersen må se død ut) og hans redsel for Enersens øyne. Ubehaget blir betegnende for hans egne sensible natur: Den stadige påpekningen av øynene avslører at fortelleren ikke evner å være selektiv eller å kunne skåne seg selv for inntrykk som gir ham angst, og i stedet blir han fiksert på disse øynene og hva de utløser i ham selv. Her kan vi gjenfinne det Johannisson skisserer som et typisk trekk hos den sensible, ved at sansene forstørres og eksponerer inntrykk (2015, s. 96). Fortelleren blir så opphengt i detaljene at overblikket forsvinner og øynene erstatter skikkelsen, og opptattheten av dem gjør at jeget fortolker sanseorganene galt, ved at han overbeviser seg selv om at den døde Enersen følger ham med blikket.

Fortellerens sensible natur skaper på denne måten en avsondret- og ensomhet, og dette viser seg også i en kritikk av samfunnet som jeget ikke finner sin plass i. I sitt etterord finner Dag Heede at vi i *Unge sjæle* «befinder os på eksistensens skyggesider med fortællere og hovedpersoner, der enten er decidede ‘kældermennesker’ eller i hvert fald desillusionerede misantroper, enspændere og outsiders, som omgivelserne ser skævt til, og som Mathiesens hovedpersoner til gengæld foragter og hader» (2021, s. 191). «Den sorte uge» finner sted i en liten, norsk kystby, og viser frem spenningene mellom de lokale, sneversynte innbyggerne og det utilpassede jeget.

I kjernefortellingen fremvises dette bysamfunnet nærmest som dystopisk, hvor fortelleren blir vitne til et (selv)mord, et kvestet barn og en omsorgsløs og psykisk ustabil mor, fanget i en sfære av fattigdom og fordervelse. Skildringene kan tolkes som en refleksjon av hvordan fortelleren observerer og fortolker sin omverden: Etter at Enersen blir funnet er den ene sjaueren mest opptatt av at den døde har sparket malingen av veggen (Mathiesen, 2010, s. 15). Da femåringen blir påkjørt får fortelleren hjelp til å finne veien hjem til henne av en «liden viktig jentunge» (s. 16) som er «uhyre fornøjet over al denne uventede staahei» (s. 16) påkjørselen fører med seg. Hjemme hos den fattige familien sitter det to «fillede og skidne unger» (s. 18) i en krok, og fortelleren skildrer hjemmet slik: «Aldrig kan jeg mindes et uslere hul af en menneskebolig» (s. 17). Her minnes Jakobine sin avdøde ektemann: «havde endda bare hendes mand levet» (s. 18), selv om han «drak som et svin og slog hende bestandig» (s. 19). Da fortelleren spør om de skal tilkalle en lege, og om det finnes nafta i huset så de kan bedøve den påkjørte femåringen, avvises han av Jakobine: «Nafta, ha! – Nej, doktor og nafta – det var ikke for fattigfolk» (s. 19). I stedet finner hun frem en tysk prekenbok fra 1713:

«Denne bog havde en besynderlig virkning. Hun brugte den mod halsevondt og alskens sygdom. Lod bare bogen ligge paa det syge sted ... Og straks blev ungerne gode igjen» (s. 20). Fortelleren, som selv fremstår som å være del av en øvre middelklasse, befinner seg midt i denne fremmede fattigdommen. Avstanden mellom fortelleren og innbyggerne understrekes: han er sensibel, skjør og nervøs, de andre er «insensible»: ufølsomme, selvopptatte, skitne, voldelige, materialistiske og overtroiske. Her kan den giftige luften som fortelleren merker seg forstås i abstrakt betydning: som en atmosfære av oppløsning, død og forråtnelse.

Kritikken mot omgivelsen som synes tydelig i fremstillingen av byens innbyggere smitter over på fortelleren, og teksten virker å harselere med hans borgerlige livsførsel. Han gir Jakobine penger, «[m]en disse penge havde jeg selv nødvendigvis brug for. Jeg skulde betale min vaskekone og min morgenkaffe» (Mathiesen, 2010, s. 20). Likevel gir han dem til henne «fuld af oprigtig offervilje» (s. 20). Det fremvises en ukommentert, men eksplisitt ironisering over det fortelleren er opptatt av. Det er for ham, en fornem kontoransatt, trivielle ting som vaskekone og morgenkaffe som er nødvendigheter, som han nødig vil gi fra seg. Slik tar fortelleren på denne måten del av samfunnet teksten gransker, og blir til en del av de degenererte som samlingen på makronivå kritiserer og distanserer seg fra. Mens fortelleren viser sin avsky for de fattige, latterliggjøres også ham selv (og hans «stand») av teksten.

Fortelleren som representativ – En fortellertype i *Unge sjæle*

Vi beveger oss her bort fra en nærlesning av «Den sorte uge» og over til en undersøkelse av samlingen som helhet. Jeg vil i det følgende vise hvordan de trekkene jeg har identifisert i samlingens første fortelling illustrerer fortellerinstansene i resten av samlingen, og argumentere for en sensibel fortellertype i *Unge sjæle*. Vi har til nå sett hvordan sensibiliteten viser seg gjennom to eksempler: i luften og i skildringen av Enersen. Luften representerer i denne fortellingen avviket fra det normale, og dette skaper en «overdrevet», intens og skrekkfylt reaksjon hos fortelleren som Johannisson viser at er typisk for den sensible. På samme tid virker luften til å utvide virkelighetsforståelsen til fortelleren, og muliggjør de mange merkelige tingene han opplever i kjernefortellingen. Dette kan skyldes at forestillingen om at luften er endret blir så emosjonelt påkjennende for fortelleren at han har problemer med å skille det virkelige fra det forestilte.

Som vi har sett opplever fortelleren at det i luften skjer «mange mærkelige ting» (Mathiesen, 2010, s. 9), og dette kan leses som at luften forvrenger hans bilde av verden. Fortellerens

observasjoner kan tolkes som sansefordreininger, som utløses av den endrede luften. Brynhildsvoll hevder at denne «forurensningsfrembrakte intoksikasjonen» (2008, s. 52) og disse «usedvanlige bevissthetstilstander» (sst.) preger ikke bare den innledende fortellingen, men alle tekstene i samlingen, og at den første fortellingen gir de introduserende tegnene til dette, hvor alle figurene «bærer [...] preg av psykisk og fysisk forfall» (sst.). Intoksikasjonen luften bringer med seg, de endrede bevissthetstilstandene og det psykiske og fysiske forfallet som skildres er knyttet sammen av at alle er forankret i fortellerens sensibilitet. Det han opplever at avviker fra det normale skyldes at han, fordi han er sensibel, tar inn alle inntrykk, men ikke er i stand til å fortolke dem riktig. Samtidig har han gjennom sin mistillit til seg selv og andre ingen andre muligheter enn å benytte seg av sansene for å orientere seg i omverdenen sin, siden sansene er det eneste han stoler på. Sansene gis dermed en dobbel rolle i fortellerens relasjon til omverdenen: de er både konstituerende og utløsende for ubehaget, fordi det gjennom sansene er at fortelleren oppfatter, og feiltolker verden. Samtidig er de fortellerens eneste orienteringspunkt i sitt forsøk på å forstå omverdenen. De blir på denne måten både katalysator for den endrede virkelighetsoppfatningen, og samtidig den eneste tilgjengelige fortolkningsnøkkelen.

Sensibiliteten svekker også leserens tiltro til fortelleren, og i løpet av den første fortellingen blir man stadig mer overbevist om at fortelleren er upålitelig. Han forestiller seg flere irreelle ting og mangler resonneringsevne, og dermed er informasjonen leseren får om omverdenen avgrenset til det fortelleren selv har observert. Siden fortelleren ikke har sett Enersen drikke vann, informerer han oss om at Enersen ikke drikker vann. Upåliteligheten viser seg på flere måter gjennom skildringen av denne karakteren. Idet fortelleren frykter at den døde skal vekkes til live og forfølge ham, fremvises hans problemer med å forholde seg til dikotomien død/levende, og i fortellerens virkelighetsforståelse er dette skillet tilsynelatende uklart og flytende. Forfølgelsesmotivet dukker opp flere steder i *Unge sjæle*, og er spesielt sentralt i «Den ukjendte». De utflytende grensene og kategoriseringsproblematikken er betegnende for alle fortellerne, og viser seg på ulike måter gjennom fortellingene. Det samme gjør *pars pro toto*-teknikken, som vitner om den sensibles vanskeligheter med å pusle sammen deler til et helhetlig bilde. Dette leder til en fragmentert virkelighetsforståelse hvor overblikket går tapt, og fortellerne sitter igjen med adspredte observasjoner og iakttakelser som de har vansker for å plassere i system.

Fortelleren synes i det hele tatt i villrede om opplevelsene hans er reelle, og gjør dermed leseren like forvirret. Vi har ingen måte å kontrollere opplevelsene på, annet enn å gi oss hen til det sanselige og sensible og tolke verdenen gjennom fortellerens øyne. Den sensible fortellerens hovedgeskjeft er å sanse sin omverden, men samtidig er sanseintrykkene tvilsdannende for ham. Denne tvilen smitter nødvendigvis over på leseren, som må forholde seg til den upålitelige fortellerens skildring av historien. Dette har vi sett noen eksempler på i dette kapittelet: Siden fortelleren ikke kan redegjøre for om luften er reell eller forestilt vet leseren ikke om den skal tolkes bokstavelig eller metaforisk. Når han deretter ber om å få vite hvor luften kommer fra, og samtidig om å få avvist at luften i det hele tatt finnes, krever han av leseren sin at vi må forholde oss til motsetninger, paradokser og utsatte konklusjoner. Det ubestemmelige og tvetydige synes ikke forsøkt oppklart, fortelleren vil «blot fortælle, hvad der virkelig hændte» (Mathiesen, 2010, s. 12). Motsetningene synes skrevet inn i fortellingen fordi fortelleren ikke finner en koherens i sin tilværelse, og de reflekterer hans verdensforståelse. Men dette skaper også problemer for leseren. Todorov leser *The Turn of the Screw* (1898) av Henry James, og viser hvordan persepsjon, snarere enn å avsløre noe, står i veien for det: «our attention is so powerfully concentrated on the act of perception that we never know the nature of what is perceived» (1989, s. 105). Det samme kunne vært sagt om *Unge sjæle*: fortellerens blikk sperrer for leserens innsyn i verdenen han beskriver. Siden han er besatt av å beskrive sine observasjoner i detalj, men samtidig ikke evner å skildre verden utenfor det han selv har sett, blir også lesernes inntrykk av verden svært begrenset.

Todorov finner et særlig potensial for tvetydighet i jeg-fortelleren, som inntar en dobbeltrolle som både forteller og karakter samtidig. Det vil si: «As narrator, his discourse is not subject to the test of truth; but as a character, he can lie» (Todorov, 1989, s. 83). Dette postulatet kan kanskje utvides til ikke bare å gjelde bevisst undergraving av sannheten. En upålitelig forteller er i det hele tatt vanskelig å stole på fordi man ikke vet 1) om han forteller sannheten 2) hvilke deler av sannheten han eventuelt forteller, eller hvilke deler av løgnen som er sann 3) om han er *i stand til* å fortelle sannheten. Det siste momentet blir mest relevant for fortelleren vi møter i *Unge sjæle*, hvor det straks blir tydelig at fortellerens virkelighetsoppfatning skiller seg fra omverdenens. Han er ikke i stand til å gjengi de ordinære samtalene han hører andre ha («[e]ller kanskje ikke det døde poppelsus»), og han ikke i stand til å bestemme seg for om atmosfæreendringen skjer i den empiriske virkeligheten eller kun merkes av ham. Dette skaper et problem for leseren: samtidig som at vi er klar over at fortelleren er upålitelig, er

han også vår eneste kilde til skildringene. Hva vissheten om hans upålitelighet gjør med lesningen vår diskuteres i neste kapittel.

Fortellerfiguren blir ikke i løpet av den første fortellingen «ferdig» formet, og både fortellerstemmen og utforskningen av det sensible blikket er i kontinuerlig endring gjennom samlingen. Vi kan dermed ikke snakke om en statisk og etablert fortellerfigur etter «Den sorte uge», men i stedet om en introdusert fortellertype som utvikles videre. På samme måte som fortellerstemmen endrer seg, endres også forholdet hver forteller har til sine egne sanser og hvordan de tolker dem, i en tekstsamling som blir stadig mer fragmentarisk og eksperimentell. Denne utviklingen illustreres i denne oppgaven av analyser av «Den ukjendte» og «Vulkanen», som jeg mener at viser denne bevegelsen tydelig.

Et fellestrekk ved fortellingene som utgjør *Unge sjæle* er at de begynner med fortellerens betraktninger, idet han ser tilbake på en hendelse som har vært skjellsettende for ham. «Asser Hein» åpner slik: «Asser Hein er et eiendommeligt, ungt menneske. Jeg har blot truffet ham en eneste gang i mit liv – den nat, jeg vil fortælle om» (Mathiesen, 2010, s. 29). «Flora» åpnes med at: «Jeg har havt en besynderlig oplevelse. For der er en enkel, men gaadefuld mening i den, som jeg ræddes for» (s. 133), og den første setningen i «Syge perioder» er «Da det har hændt mig noget, som har givet anledning til meget løst og horribelt folkesnak i byen, finder jeg en redegjørelse nødvendig» (s. 157). Disse innledende betraktningene er alltid skildret i presens. Deretter sees det noen ganger et brudd, typologisk markert med enten «— —», eller et linjeskift, hvorpå kjernefortellingen fortelles. Dette gjøres alltid i fortidsform. Som vi har sett er «Den sorte uges» rammefortelling også skrevet i presens, og dette ble koblet til fortellertvilen fordi det viser at fortellerens ikke har funnet svar på de spørsmålene han stiller. I hver rammefortelling ser fortelleren tilbake på noe «besynderlig», en sak som er «gaadefuld», eller som i «Den ukjendte»: «Jeg er nemlig bleven vidne til noget selsomt» (s. 99). Kjernefortellingene beskriver bakgrunnen for tvilstilstanden, mens rammefortellingene i nåtid viser hvordan fortelleren ikke har klart å finne en tilfredsstillende forklaring på hendelsen.

De syv fortellerne i samlingen tildeles ulike ytre attributter som lar leseren forstå at det ikke er én og samme forteller (ulike aldre, yrker, familiesituasjoner, bosted). Samtidig bindes de sammen av at de på grunn av sin forhøyede sensibilitet har opplevd noe de ikke klarer å legge fra seg. Tidligere i dette kapittelet pekte jeg på fortellerens innskytelse om at Enersens øyne

ikke var verdt å nevne, og det kan vise hvordan fortelleren er eksplisitt om det han ønsker å fortelle om. Dette skriver seg inn i et iterativt mønster hvor hver *Unge sjæle*-forteller har opplevd noe selsomt som ødelegger resten av tilværelsen deres, og det preger dem i så høy grad at de lever avsondrede liv, alene med gåten sin. De er på sett og vis redusert til det mysteriet de har opplevd, og føler et nærmest tvangsmessig behov for å formidle denne historien videre.²² Fortellerne befinner seg i rammefortellingene i en tilstand av tvil og nøling som konsumerer dem, og med samlingens tittel kan det hevdes at ulike *sjæler* fremvises gjennom de syv fortellingene. Disse er bundet sammen av at de har felles kvaliteter: de er tvilende og sensible, og at de lider samme skjebne: et liv i ensomhet. På denne måten kan situasjonen fortellerne plasseres i, leses som Mathiesens prosjekt for å utforske ulike grensetilstander eller ekstremisituasjoner, hvor han konstruerer umulige situasjoner og uløselige gåter og mysterier for sine fiksjonelle personer. Fordi leseren følger fortellernes perspektiv smitter deres usikkerhet over på oss, og de uløselige gåtene og paradoksene blir etterlatt til oss å forsøke å nøste opp i. Hvilke konsekvenser denne forvirrende lezersituasjonen får undersøkes i neste kapittel.

KAPITTEL 5. «Den ukjendte» – Leserens forvirring

I forrige kapittel argumenterte jeg for en fortellertype som jeg mener er felles for *Unge sjæles* fortellinger, og i dette kapitlet vil jeg undersøke hvordan en slik tvilende, tvetydig fortellerinstans skaper problemer for leseren i møte med teksten. De forståelsesvanskene som preger hele *Unge sjæle* er intensivert i «Den ukjente», og derfor tar jeg utgangspunkt i denne fortellingen for å utforske disse. Jeg vil vise hvordan den mangetydige fortellerskikkelsen åpner for flere fortolkningsmuligheter, hvordan dette fører til et mangfold av lesninger, og drøfte hvordan forskningshistorien har forholdt seg til det tvetydige. Først blir det nødvendig å forklare hva som gjør at fortellingen produserer så mange fortolkningsmuligheter. Derfor er kapitlets første del en nærlesning av «Den ukjendte», hvor jeg undersøker de forvirrende og motstridende konstruksjonene i teksten med vekt på hvordan de ulike skikkelsene i fortellingen smelter sammen.

²² Det kan her skytes inn et element som skaper tvil for leseren: vi vet ikke om rammefortelleren «dikter» eller snakker sant, og dermed ikke om kjernefortellingenes handlinger er «sanne» og selvopplevde av fortelleren. Dette diskuteres i neste kapittel, hvor jeg viser at «Den ukjendte» kan forstås som en drøm, eller som at fortelleren her ikke har vært i stand til å fullføre nedskrivningen av historie, men gått seg vill i fortellingen sin.

Jeg har argumentert for at de tvilende og sensible fortellerinstansene er i endring i løpet av samlingen, og i «Den ukjendte» synes tvilen å ha blitt mer konsentrert inn mot jeget selv. Når fortelleren i fortellingen møter skikkelsen som forfølger ham blir han usikker på om den andre er en del av ham selv – en form for utspalting eller en del av underbevisstheten sin – og dermed endres hans selvforståelse. Det blir uklart hvor grensene for individet går, forstått som at fortelleren blir i tvil om den han opplever seg selv å være i realiteten finnes i flere varianter. Idéen om én sjel i én kropp forsvinner, og det åpnes for en virkelighet hvor bevisstheten kan opptre i flere skikkelser. Dette skiller fortelleren i «Den ukjendte» fra fortellerinstansen man møter i «Den sorte uge», som orienterer seg i verdenen han befinner seg i og blir overveldet av inntrykk (særlig sanseintrykk), og bruker luften til å diagnostisere hele omverdenen som syk. Han er dermed usikker på både seg selv og omverdenen – om det han opplever er innbilt eller ekte. Fortelleren i «Den ukjendte» betviler ikke den ytre verdenen på samme måte, og det finnes i denne fortellingen få skildringer av omgivelsene. Dette gjør at fortelleren fremstår klar på sitt mål og prosjekt: å finne ut hvem den ukjente, og dermed hvem han selv, er. Dette fører til at tvilen konsentreres og vendes innover, og denne innovervendte tvilen skaper problemer for leseren, fordi også vi blir usikre på hvor mange subjekter vi har å gjøre med i fortellingen, og hvordan vi som lesere dermed skal forholde oss til fortelleren.

Før nærlesningen blir det her nødvendig med en oversikt over de viktigste punktene i fortellingen: Som i resten av *Unge sjæle* har også «Den ukjendtes» forteller en gåte – et problem han vil finne løsningen på. Fortellingen åpner med at fortelleren spør: «Hvorfor higer alle mennesker ubevidst etter, hvad de ikke kjender?» (Mathiesen, 2010, s. 97) og forklarer hvordan det er det som finnes utenfor det sansbare, håndfaste og etablerte stikker kjepper i hjulene for ham:

Rimeligvis er det atter disse forbistrede enkeltheder, der ødelægger det hele for mig. Dette, som ikke lar sig indregistrere i den kjendte tonerække. Nei, som spiller under og over og savner enhver grænse, enhver lov. (s. 97)

Slik snevres grenseutforskningen i samlingen ned til denne fortellerens spesifikke prosjekt: Det uregistrerbare blir hans gåte. Opplevelsene han mangler knagger for har gitt ham ny kunnskap som ikke kan knyttes til den kunnskapen han allerede har.

Fortellingen utforsker nettopp disse «enkeltheder» som ødelegger for fortelleren. Han er narrativt subjekt i rammefortellingen, og deretter speiles frustrasjonen i 'den ukjente', hvis historie skildres i tekstens kjernefortelling. Her tar den ukjente avstand fra «menneskenes

trang til å navngi og definere alt rundt seg» (Omdal, 2010, s. 147) idet fortelleren spør ham om hva han heter. Han svarer:

Hvad kommer mit navn historien ved? – Menneskene er taabelige. De tror at kjende det væsentlige gennem navnet. Og saa nævner de alt mellem himmel og jord. Ganske vilkaarlig. Det er ingenting, som undgaar deres navneraseri. Navnet er helligst. Respekt for benævnelsen. Sole. [*sic*] maaner og stjerner. Aartusinder og døde kulturer ... Menneskene nævner dem. Sætter dem i rubrik. Selv de ukjendte hemmeligheder nævner de. Derved er naturligvis opdagelsen skeet. Hehe. Men kloderne gaar sin høje vei gennem uendeligheden. Deres plads skifter og forgaar. Og den evige haan mod menneskets usselhed har intet navn. (Mathiesen, 2010, ss. 106-107)

Tematiseringen av det uregistrerbare og unevnelige er noe av det som gjør «Den ukjendte» utfordrende å lese. Avvisningen av å navngi seg selv forklarer Brynhildsvoll som en understreking av at benevnelsen og det egentlige representerer to adskilte sfærer (2008, s. 220). Fortellingens tittel viser i seg selv til det skjulte og utilgjengelige, og den ukjente er ukjent for fortelleren, men også for oss som lesere. Det er vanskelig for oss å forstå ikke bare hvem han er, men hva han er, hva han representerer, og hvordan vi skal tolke ham. Dette fører til en mangetydighet, som muliggjør at teksten kan leses og forstås på mange måter.

Fortelleren introduserer deretter det han vil fortelle om som at «et menneske stiger uanet op i mit vaagne sjæleliv» (Mathiesen, 2010, s. 98). Historien beskriver fortellerens møter med denne mannen, og først treffes de i en gate hvor den ukjente blir angrepet av en hund. Fortelleren blir fascinert av den ukjente, og søker resultatløst etter ham i to år. Her blir fortellerens mistillit til seg selv tydelig, men til forskjell fra «Den sorte uges» forteller har han nesten gitt opp å finne fysiske beviser for sine «dumme anelser» (s. 99). Han fortsetter med å etablere at anelsene «intetsomhelst har tilfælles med mit instinkt. Hehe. Dette er af en meget degenereret art; det duer ikke engang til selvforsvar. Derfor bryr jeg mig ikke heller om dets rørelser» (s. 99). Både anelsene og instinktet blir upålitelige, og han vil derfor «fortælle historien uden omsvøb» (s. 99) og «la den ulyksalige traadstump fare ... Denne historiske traadstump, som jeg nu i længre tid har tumlet med. Og som jeg ved alene eksisterer etsteds i min indbildning» (ss. 99-100). På denne måten åpner fortelleren selv plutselig for at den ukjente kun er et produkt av hans fantasi. På grunn av mangelen på bevis for den ukjentes eksistens svekkes tiltroen fortelleren har til at han kan være ekte, og det blir klart for leseren at fortelleren er samme type som «Den sorte uge»-fortelleren: Hans forestillingsevne er så forhøyet at han har problemer med å vite om skikkelsen han observerer eksisterer i den virkelige verdenen eller ikke.

Det er foreløpig uklart hvorvidt mannen eksisterer eller bare finnes i fortellerens indre, inntil de møtes på en avsidesliggende skysstasjon: «Det besynderlige har hendt. Jeg har virkelig truffet ham igjen. To aar efter har jeg set ham, talt ved ham ... Endog trykket hans haand. Det er intet sansebedrag» (Mathiesen, 2010, s. 103). Nå overbevist om at den ukjente er reell lar fortelleren ham fortelle om livet sitt, og fortellingen fordobles. I kjernefortellingen forteller den ukjente at også han har en skrekkblandet fascinasjon for «en ukjent», som han opplever at forfølger ham. Dette har bakgrunn i at han som ung seiler ble frarøvet «gledespiken» Juina av sin egen far, og han omtaler faren som «den skjæbnsvangre fremmede» (s. 112). Faren og Juina ble skyldt bort i en flodbølge, og den ukjente forklarer at «den nat endte mit liv. Mit virkelige liv. Og nu begynder en selsom skin-tilværelse» (s. 113). Den fremmede (som delvis oppfattes som faren, delvis som noe annet) følger den ukjente som en skygge gjennom livet, og han forsøker å riste ham av seg gjennom å studere og ta arbeid på et sykehus. Den ukjente forsøker å studere for å «[g]jennom bogen [...] knuse hans magt» (s. 119), og jobber en tid på et sykehus, på «den smitsomme afdeling» (s. 122). Her bærer han med seg smitte fra avdelingen til sin beste venn Johnny, som dør av sykdommen. Han forteller at han har forsøkt å drepe den fremmede tusen ganger, men «min stilet naar ham ikke» (s. 126). Til slutt avslører den ukjente at han har gjenkjent fortelleren som den fremmede, og fortellingen ender med et slagsmål mellom de to protagonistene, hvor den ene våkner med stiletten i hånden, og den andre er borte.

Ordbruken i fortellingen er komplisert fordi vi møter to ukjente, én i rammefortellingen og én i kjernefortellingen. Rammefortellingsjeget møter en ukjent, og denne ukjente forteller igjen om en ukjent. Derfor vil jeg bruke «fortelleren» om det narrative subjektet vi møter i rammefortellingen, «den ukjente» om mannen fortelleren møter, og «den fremmede» om skikkelsen den ukjente skildrer. I passasjene som siteres brukes «den fremmede» og «den ukjendte» om hverandre, men her har jeg erstattet «den ukjendte» med «den [fremmede]» der det er relevant. Den doble benevnelsen er trolig benyttet nettopp for å skape leserforvirring, og illustrerer avvisningen av menneskets trang til å navngi. Derfor kan det innvendes mot dette valget at det reduserer og forenkler den komplekse strukturen, men samtidig tillater det en analyse hvor de to figurene kan sammenlignes. Det gjør saken mer uoversiktlig at det til sist i fortellingen viser seg at den fremmede er fortelleren fra rammefortellingen, og dermed opptrer begge skikkelsene som både subjekt og antagonist. De kan stort sett skilles ad ved at de er subjekt i enten rammefortelling og kjernefortelling, men også dette skillet oppløses mot

slutten.²³ Slåsskampen mellom fortelleren og den ukjente skaper tvil om hvilket subjekt som til sist går seirende ut av duellen, og dermed om vi er tilbake i rammefortellingen, eller om vi fortsatt befinner oss i kjernefortellingen.

Dette kapittelet vil undersøke både leserens forvirring og leserens tvil. Som denne korte gjennomgangen av handlingen viser er fortellingens struktur innviklet, men at noe er «vanskelig» tilsvarer ikke at vi kan hevde at teksten av den grunn skaper tvil hos leseren. Tvil og forvirring bør holdes adskilt, og selv om en strukturelt utfordrende tekst krever leserens oppmerksomhet må tvilen finnes hos den implisitte leseren i teksten, og ikke begrunnes i at den historiske leseren har vansker med å følge fortellingen. Jeg mener at tvilen i «Den ukjendte» oppstår idet den komplekse strukturen overskrides, og dermed blander seg med tematikken i fortellingens avslutning, hvor det kommer frem at fortelleren og den ukjente er hverandres ukjente. Leserens tvil kan derfor knyttes til leserens forvirring, fordi det, også etter analyse hvor man skjematisk kan sette opp historiene til fortelleren og den ukjente, er usikkert hva som skjer til sist i fortellingen: Hvem er det som våkner med stiletten i hånden?

På samme måte som i forrige kapittel vil «Den ukjendte» først undersøkes gjennom temaet jeg mener er gjennomgående i samlingen: sensibilitet. Vi har allerede etablert at fortellerinstansene i *Unge sjæles* fortellinger er sensible, og i «Den ukjendtes» kjernefortelling argumenterer jeg for at den ukjente foretar en overgang fra insensibel til sensibel som gjør ham likere fortelleren i «lynne». Etter hvert blir det tydelig at protagonistenes sanseapparater viser en forbindelse mellom de to, fordi de har samme referansepunkter hva angår sanseerfaringer. Jeg argumenterer for at dette indikerer en sammensmelting, hvor skikkelsene ikke bare blir en essensiell del av den andres verdensforståelse, men også at de nærmer seg hverandre fysisk. Dette argumentet støttes av fortellingens avslutning, hvor det synes som om sammensmeltingen er komplett og leseren ikke gis en løsning på hvem som kommer seirende ut av slåsskampen.

Målet med denne lesningen er å illustrere hvordan teksten skaper problemer for leseren, fordi fortellingen både tematisk og strukturelt er preget av at faste kategorier utviskes. Mot fortellingens slutt finner vi at protagonistene potensielt har smeltet sammen, og samtidig smeltes også ramme- og kjernefortellingen sammen. Dette fører til at fortellingen ikke bare er

²³ Brynhildsvoll (2008, s. 237) har laget en god oversikt over handlingsforløpet i teksten, hvor informasjon fra de to protagonistene tegnes opp i en synoptisk tabell.

utfordrende å orientere seg i, men også at det er umulig å bestemme med absolutt sikkerhet hvem som handler, og hvem eller hva den ukjente er. Ulike tolkningsmuligheter, særlig av fortellingens slutt, vil av denne grunn undersøkes i det andre delkapittelet. Her viser jeg hvilke lesninger av «Den ukjendte» som presenteres i forskningshistorien, og peker på både sjangertekniske og hermeneutiske innfallsvinkler hos Waage (2009), Omdal (2010 og 2011) og Brynhildsvoll (2008). Jeg argumenterer for at disse lesningene viser hvordan «Den ukjendte» er en tekst som spriker og peker i ulike retninger, og som samtidig krever at leseren må la flere løsninger sameksistere.

Nærlesning – Sammensmelting av protagonistene

Som «Den sorte uge»-fortelleren er også fortelleren i «Den ukjendte» opptatt av andres sanseorganer. Han skildrer den ukjentes hender slik: «Det var noget ved han stærke hænder. Jeg saa dem ved en sjelden leilighed [...] De var lange, hvide og smale, disse hænder» (Mathiesen, 2008, s. 98). Som skildringen av Kale Enersens øyne benyttes *pars pro toto*-teknikken, denne gangen er det hendene, ikke mannen, fortelleren har sett noen ganger. På denne måten vises også en sansefokusering hos denne fortelleren, men han hevder selv av den ukjentes hender «tilhørte sikkerlig et menneske med sartere fornemmelser end mine» (s. 98). Den ukjente er i fortellerens øyne altså mer sensibel enn ham selv, men i kjernefortellingen kommer det frem at den ukjente ikke alltid har vært sensibel.

Den ukjentes overgang fra insensibel til sensibel markeres av den skjebnesvangre natten i Amazonas. Før dette var han insensibel og fysisk sterk, og han så «bare paa mine arme. Frydede mig over min biceps, der dirrede i overmodig spænding» (Mathiesen, 2010, s. 113). Han var modig og fri og «likte at brydes med stormen» (s. 114), i ett med elementene og «i slægt med luften om mig», på et skip «mellem himmel og hav», men likevel «hjemme hos mig selv» (s. 108). Dette er mistet, og nå «ræddes [han] for luften om [seg]» (s. 108). Natten Juina og faren dør markerer et brudd, og morgenen etter våkner han «midt i min sorte uvidenhed. [...] Jeg følte fra den stund en hunger efter udtryk for mit indre. Og jeg kjendte en knugende afstand mellem mine omgivelser og mig selv» (ss. 114-115). Han har ikke lenger mulighet til å bryte med stormen og være midt blant omgivelsene, men er i stedet isolert og fjernet fra omverdenen. Den insensible har forsvunnet, og den ukjente har trådt inn i «en selsom skin-tilværelse» (s. 113). Han forsøker flere strategier for å stritte imot den isolerte tilværelsen, og gjennomgår en periode hvor han leser alt han kommer over, særlig språkstudier, hvor han «[a]f gloser vilde [...] bygge et evighedsværn mod rædslerne» (s. 121)

og blir deretter grepet av en «uimodstaaelig offertrang» (s. 122) og melder seg til frivillig tjeneste på epidemiavdelingen på et sykehus. Her bringer han med seg smitte hjem til sin venn Johnny. Etter Johnnys død begynner den ukjente «at leve livet paa afstand» (s. 125) og «[d]rak vin og gik til pigerne» (s. 125). Men ingen av disse geskjeftene synes å fungere for å få slutt på den fremmedes forfølgelse.

Johannisson finner at den sensible kroppen «risikerer å miste sine egne grenser, enten i ukontrollert utlevelse eller lammende innelukketthet i seg selv, uten evne til å tolke det som turrer den» (2015, ss. 94-95). Den ukjentes forsøk på å tolke sin nye tilstand gjennom studier gjør ham isolert, men den er nytteløs. Heller ikke hans apatiske holdning til sin egen overlevelse, gjennom sin suicidale offertrang, frigjør ham fra den fremmedes forfølgelse. Det utsvevende dekadanselivet hvor han «[f]lygtede fra forlystelse til forlystelse Europa rundt» (Mathiesen, 2010, s. 125) resonnerer med en ukontrollert utlevelse, men dette fungerer like dårlig som de andre strategiene for å riste av seg den fremmede. Den ukjente er ikke i stand til å tolke denne figuren, og hans «hunger efter udtryk for [sitt] indre» (s. 114) kan dermed aldri mettes.

Johnnys død skyldes sykdommen den ukjente smitter ham med. Brynhildsvoll forklarer at dette «viser i parabels form hvordan den harmoniske personligheten forføres og fortæres av rasjonalitetens basiller, sykner hen og mister evnen til å overleve» (2008, s. 203), men påpeker at den ukjente gjør den samme erfaringen når han «under innflytelse av sin trang til å beherske og overvinne den [fremmede] til tider tviler på sin forstand og er i ferd med å havne på galskapens rand» (sst.). Den ukjente er forfulgt av den fremmede, og begynner å betvile sin egen sinnstilstand:

hver nat stod den [fremmede] bagved min stol. Og al min stolte kraft var brudt. Skjønt jeg revsede mig selv og beskyldte mig for taabelig overspændthed. Ja, jeg mistænkte en tid min egen forstand. (Mathiesen, 2010, s. 119)

Det rasjonelle og håndfaste forvitrer og dør hen, mens den ukjente i sin skinntilværelse ikke kan dø. Han er på grensen til galskap når han fastholder sin rasjonelle tanke, men når han hengir seg til skinntilværelsen, fjernet fra omgivelsene og uten trang til en fornuftsbasert forklaring på den fremmedes eksistens, blir han motstandsdyktig nettopp på grunn av sin grensetilstand. Når han er insensibel og fysisk sterk er han også på sitt mest sårbare, og han blir fratatt det som står ham kjært. Men i denne limbotilstanden mellom skrømt og menneske

er han usårlig – skrekkslagen, angstfylt og uten evne til å leve noen form for liv *i* omgivelsene eller *med* andre – men heller ikke mulig å drepe.

Dette skaper et skarpt skille mellom den ukjentes forhenværende og nåværende tilværelse, som han forklarer til fortelleren:

se ud! se [*sic*] denne eventyrskjønhed. De selvdunkle tjern og fjeldenes erindringsløse vaarskygge. Hør det dystre morgensus fra skogenes utrolige dybder? – Derinde lever mit halvvaagne gutteliv endnu. Og landet ligger her som en fjern uvirkelighed, der eier alle de uklare, menneskelige rørelser. Men uden bevidst liv, i vaarnattens gyldne svøb. (Mathiesen, 2010, s. 127)

Den ukjente skuer bakover på sin tid før oppvåkningen, men også på de andre menneskene. Selv var han som gutt «halvvåken», hvilket kan indikere at han hadde forutsetninger eller egenskaper som gjorde ham mer mottakelig for innsikt i livets skyggeside enn andre. Felles for det han ser ut mot er likevel at de lever uten bevisst liv, sovende, og at han ser seg selv våken. Han har ikke mistet sin evne til å sanse, men han opplever sanseintrykkene som en «fjern uvirkelighed», han har ikke lenger mulighet til å leve i omgivelsene, og må dermed iakttas fra avstand. Den sensorisk tilgjengelige verdenen har dermed blitt mer fremmed og utilgjengelig for dem som har tilgang på det som er utenfor den. De sensible, «våkne», har mistet muligheten til å stå blant omgivelsene, i naturen, og er i stedet hensatt til å beskue den fra det fjerne. På bekostning av å kunne være «i vaarnattens gyldne svøb» har de tilgang til verdenen som ligger utenfor det håndfaste, og har evnen til å undersøke det som ligger mellom det fysiske og det psykiske liv.

Dette inntrykket forsterkes av at den ukjente forklarer at «[d]et synes mig, somom det daglige liv og menneskene har lukket sig for mig. Og som jeg aldrig finder nøglen igjen. Men til gjengjæld ser jeg ind i en anden tilværelse, fuld af hellig gru» (Mathiesen, 2010, ss. 103-104). Han har gjennomgått en transformasjon til en annen tilværelse, utløst av natten i Amazonas, hvor han ikke bare har endret oppfatning av seg selv, sine omgivelser og andre, men også *blitt* en annen. Sensibiliteten vi tilskrev fortelleren i «Den sorte uge» synes å resonnerer i den ukjente, noe også fortelleren merker seg, idet han påpeker at hendene hans «sikkerlig [tilhørte] et menneske med sartere fornemmelser end mine» (Mathiesen, 2010, s. 98). Siden den ukjentes hender av fortelleren beskrives som «lange, hvide og smale» (s. 98), kan det i tillegg virke som at fortelleren tillegger den ukjente en fysisk sensibilitet, siden de ytre

sensible trekkene er «tynne, langstrakte lemmer, gjennomskinnelig hud, blåskyggede øyenhuler, hvit panne og hvite hender» (Johannisson, 2015, s. 97).

Altså er overgangen ikke bare en mental forandring, men manifesterer seg også i den ytre virkeligheten og påvirker den ukjentes kropp. Den nåværende tilstanden synes uforanderlig og konstant, hvor ikke en gang døden kan være en utvei. I stedet har den ukjente sett seg våknet, og hans sensible natur skiller ham fra de andre. Dermed er den første barrieren mellom den ukjente og fortelleren brutt ned, og etter hvert smelter de mer og mer sammen.

I «Den ukjendte» blir opplevelsene til den ene protagonisten speilet av den andre. Dette kan illustreres gjennom to vindusscener. I den første har fortelleren trådt inn i et værelse på skysstasjonen, uvitende om at den ukjente allerede er i rommet, skjult bak en kammerdør. Fortelleren registrerer en «en saadan stængt og muggen luft» (Mathiesen, 2010, s. 104) i rommet, og strever med å lukke et vindu opp: «Natten derude var gylden og kjølig. Det unge løv syntes mig at fryse. Hviskende, forurettet. Og denne frysning kom over mig selv» (s. 104). Som i «Den sorte uge» skildres den innestengte luften, men her har fortelleren, hvis han overkommer vanskene, mulighet til å puste inn en annen luft, så å si å tre inn i en annen atmosfære. Skildringene av løvet synes også å reflektere ham selv, som skjørt, sårbart, det fryser og denne kulden smitter over på ham selv.²⁴ Deretter får fortelleren øye på den ukjente, som står «[l]ænet mot vinduskarmen» (Mathiesen, 2010, s. 104) – i selve manifesteringen av grenseovergangen, på terskelen, som vi også har sett at ble tematisert i «Den sorte uge».

Også i kjernefortellingen siver de atmosfæriske forandringene inn gjennom et åpent vindu, og tillater persepsjonsforstyrrelsene den ukjente opplever. Det er åpent første gang den fremmede kommer, og den ukjente lener seg ut av vinduet etter at den fremmede er borte:

Da hørte jeg et pludselig gisp i løvet. Et sterkt plaff mod mit vindu. Og et underlig voksende, stedse dybere mumlende sus i luften. Den hvide skybrem æste frem over trætopperne. Lynglimt blaffede allerede. Dumpe tordenskrald. I næste minut var hvælvingen overtrukken. Den lignede en uhyre, sortblaa spelkum, hvor de hastige lyn krydsvis slog stækker.
(Mathiesen, 2010, ss. 118-119)

²⁴ Dette resonnerer med den kroppsliggjorte sensibiliteten, hvor skjelving, vibrering og rykking er typiske markører (Johannisson, 2015, s. 96).

Den ukjente sanser en ondskap i luften og i omgivelsene som reflekterer ondskaper til den fremmede, og de atmosfæriske forandringene ledsager ham. Her synes ramme- og kjernefortelling å være tilnærmet parallelle.

Felles for de to vindusscenene er at den endrede atmosfæren følges av en spesifikk lukt. Lukten påpekes hyppig i «Den ukjendte», og nevnes blant annet da den ukjente skildrer lukten av området hvor flodbølgen skyldte bort faren og Juina: «aftenémen af de store floders fede dynd eier en selsom angst...» (Mathiesen, 2010, s. 108). Da fortelleren ser den ukjente i vinduskarmen fornemmer han «en ubestemmelig og jordslaaet duft herinde. Den samme, som havde bragt mig til at aabne vinduet» (s. 105). Selv om han åpner vinduet for å bli kvitt nettopp denne lukten forsvinner den ikke, fordi lukten følger den ukjente. Den samme lukten legger den ukjente merke til i kjernefortellingen, etter at han ser Johnnys ansikt bulne opp: «Jeg fornåm den samme syrlige lugt af flodslam» (s. 119) og dette tillater ham å konkludere med at «[d]en [fremmede] var atter herinde» (s. 119). Lukten viser en intim forbindelse mellom de to protagonistene, som har samme sensorisk-referensielle utgangspunkt. Leseren gis ikke noen indikasjon på at fortelleren også har vært i Amazonas, og dette må derfor kunne etableres som å være den ukjentes sanselige referanse, som fortelleren etter hvert overtar. Slik brukes sansene til å hviske ut grensene mellom de to narrative subjektene. Den samme bevegelsen skjer mellom den ukjente og den fremmede, som den ukjente forklarer som at «der stod en jordslaaet duft fra den [fremmede]. Af fed, myldrende floddynd. Denne intime dødslugt blev min. Jeg kjendte den allevegne om mig» (s. 121). Den ukjente forklarer hvordan han og den fremmede blir forent gjennom lukten, og det samme er i ferd med å skje mellom den ukjente og fortelleren i fortellingens nåtid.

Det viser seg til slutt at fortelleren er den ukjentes fremmede: de er altså hverandres ukjente, og den ukjente går til angrep på fortelleren:

Men nu hændte der noget selsomt. Værelset fyldtes efterhaanden af sittrende mørkeølger, der strømmede i ring. Stadig fra højre mod venstre. De tætnede, tætnede til en uendelig og sort stilhed. Men ud af dette mørke sev der en fjern duft, der stadig blev stærkere og mere intim. En lugt af syrlig jordslam. Af de store tropefloders fede, myldrende dynd. (Mathiesen, 2010, s. 130)

Nå er vi igjen tilbake til fortellerens perspektiv, men merker oss forskjellen fra skildringen av lukten sammenlignet med første gang fortelleren beskriver den som «en ubestemmelig og jordslaaet duft herinde» (Mathiesen, 2010, s. 105). Her er beskrivelsen blitt konkret og

spesifikk, som om fortelleren også har opplevd hendelsen i Amazonas som den ukjente skildret for ham.

Vi kan altså etablere at både den ukjente og den fremmede har en bestemt lukt, men bortsett fra dette er deres fysiske eksistens tvilsom. Begge de narrative subjektene insisterer på at den andre er virkelig, fortelleren hevder at «Det er intet sansebedrag» (Mathiesen, 2010, s. 103) og den ukjente proklamerer at «Han er ikke født i min fantasi» (s. 126), men som leser synes ingen av disse påstandene særlig pålitelige. Lukten de fornemmer kan like gjerne være innbilt som reell, et inntrykk som forsterkes av at begge kan føle den andres nærvær, men at den andre er usynlig. Fortelleren forklarer i begynnelsen av fortellingen følelsen av at den ukjente er i samme rom som ham: «Jeg hadde hele tiden en sær følelse af, at nogen iagttog mig ... At han var tilstede, denne fremmede gjæst. Men der var ingen» (s. 102). Senere forklarer den ukjente på lignende måte følelsen av at den fremmede er bak ham: «Da kom der en underlig fornemmelse over mig. En uforklarlig angst klæmte min hjertemuskel. Jeg følte, der stod nogen bagved min stol» (s. 117). De to er til stede i fortellingen samtidig, men kun den ene er synlig, og «den tilstedeværende har utviklet en sterk sensibilitet for den andres usynlige nærvær» (Brynhildsvoll, 2008, s. 95).

Samtidig er den ukjente/fremmede ikke bare noe den andre, sensible protagonisten legger merke til, men han blir etter hvert taktilt tilgjengelig. Johnnys siste ord på dødsleiet er «Han kvæler mig ... Hjælp!» (Mathiesen, 2010, s. 124). Til nå har leseren vært i tvil om den fremmedes fysiske eksistens, men her er han fysisk til stede og kveler en ekstern person – og griper på denne måten inn i den empiriske virkeligheten. Den ukjente snur seg mot vennen idet han skriker: «Det var, som om nogen veg. Jeg famlede om i mørke og greb efter ham. Da kjendte jeg fligen af den [fremmedes] klæder» (s. 124). Dette kaller Brynhildsvoll for «overraskende» fordi den fremmede «later til å ha en materiell eksistens som gjør ham berørbar og akustisk tilgjengelig» (2008, s. 200). Brynhildsvoll hevder at dette «like gjerne kan dreie seg om hallusinasjoner eller andre former for persepsjonsforstyrrelser» (sst.), men passasjen er også interessant fordi det her synes en overskridelse. Den fremmede har alltid vært en usynlig skikkelse som den ukjente bare har kunnet fornemme gjennom lukt, men aldri har kunnet hverken se, høre og ikke minst berøre. Her blir skikkelsen omgjort til et taktilt og reelt vesen som den ukjente kan høre og berøre, og dermed opptrer skikkelsen på samme virkelighetsnivå som ham selv. Like etter kan også den onde latteren til den fremmede høres. Han er altså blitt sansbar, og med det øker trusselen hans. Han er nå i stand til å drepe, som

han gjør med Johnny, og tre inn i den ukjentes virkelige verden. Dermed blir den fremmede i større grad likestilt med den ukjente: fra å gå fra en potensielt innbilt, forstyrrende, men uklar og vag skikkelse er begge nå håndgripelige, fysiske kropper, som også er kapable til å skade hverandre.

«Den ukjendte» når sitt klimaks ved fortellingens slutt. Her avslører den ukjente at da han ble angrepet av hunden, skjønnte han at angrepet måtte være utløst av den fremmedes tilstedeværelse. Da trosset han frykten og snudde seg for å se den fremmede i øynene, og nå har han gjenkjent dette ansiktet hos fortelleren. Fortelleren skildrer at den ukjente går til angrep på ham:

I samme nu hævede han sin høire haand. I den blinkede en lang, skarpsleben stilet. Mod mit hode var den rettet. Mod mine øine. Uden et ord greb jeg hans haand og vristede vaabnet fra ham. (Mathiesen, 2010, s. 129)

Mer får leseren ikke vite om kampen, før *noen* våkner etterpå:

Jeg vaagnede med solen i øinene. Stiletten havde jeg i min haand. Den var af sort ibenholt med sølvbeslag. Dens blege spids lignede i morgenlyset. Men *den ukjendte* var forsvunden. (Mathiesen, 2010, s. 130, min kursivering)

Fra forrige sitat er det åpenbart at det er fortelleren som rister stiletten fra den den ukjentes hånd. Men fortellingen skildrer ikke fortsettelsen av kampen. I stedet ser vi et hopp i tid frem til denne passasjen, hvor én av skikkelsene våkner etter å ha mistet bevisstheten i den fysiske konfrontasjonen hvor de to angriper hverandre med en stilletkniv. Både Waage, Omdal og Brynhildsvoll leser slutten som at det er fortelleren som våkner til sist, og har overvunnet den ukjente.^{25 26 27} Jeg vil derimot hevde at denne passasjen er tvetydig, fordi det er uklart hvem som har forsvunnet. Dette muliggjøres av at begge protagonistene omtaler sin fiende som «den ukjente», og dermed ser vi her en potensiell perspektivendring.

Stiletten blir aldri nevnt av rammefortellingens forteller, men bare av den ukjente tidligere i kjernefortellingen: «Min stilet naar ham ikke» (Mathiesen, 2010, s. 126), hvilket kan indikere 1) at det er den ukjente som forteller til sist i fortellingen 2) at rammefortellingens forteller har overvunnet den ukjentes skikkelse og at stiletten blir en suvenir etter duellen 3) at de to i

²⁵ Waage, 2009, s. 155.

²⁶ Omdal, 2010, s. 150.

²⁷ Brynhildsvoll, 2008, s. 242.

løpet av fortellingen har smeltet sammen til ett individ, som gjør at fortelleren har tilgang på den ukjentes eiendeler, på samme måte som at han har tilgang til den ukjentes sansereferanser. Det vil altså si at han kjemper mot seg selv. Uansett har den som forteller en stilet i hånden, og denne er en indikator på at hendelsene faktisk har funnet sted, og ikke er innbilt, fordi han nå har «våknet» etter kampen. Dette kan vise den samme metafysiske overskridelsen som da den ukjente fikk tak i en flik av den fremmedes klær – selv om det fortsatt er uklart om det som beskrives skjer i en empirisk virkelighet, blir denne virkeligheten (empirisk eller forestilt) så reell at den er taktilt tilgjengelig. Dersom man tolker passasjen som at det er den ukjente som er våken, synes nok en overskridelse, hvor den ukjente har trådd over terskelen fra å være en fortalt karakter, skildret av en forteller i rammefortellingen, til nå å være sin egen, autonome fortellerinstans.

Brynhildsvoll finner leseren i «Den ukjendte» blir «konfrontert med en spesiell relasjon mellom fortelleren og hans agent(er)» (2008, s. 194). Fortelleren «er på jakt etter en hovedperson som tydeligvis er så tett tilknyttet hans egen person at han bare ved et par anledninger oppdager ham som en selvstendig, autonom størrelse» (sst.). Dette gjør at fortelleren har vansker med å utskille og erkjenne den andre som en selvstendig skikkelse, men samtidig ser vi at begge protagonistene insisterer på at den andre er reell. Idet de to figurene møtes finner Brynhildsvoll at dette bidrar til å «avmystifisere denne konfigurasjonen idet begge parter fremstår som separate vesener tilhørende samme virkelighetsnivå» (s. 195), men etter denne avslutningen må denne avmystifiseringen sies å kun ha vært midlertidig. Slutten viser på samme tid at de to skikkelsene inntar to ulike kropper og tilhører samme virkelighetsnivå, idet de er i stand til å slåss med hverandre. Men siden det er uklart hvem som våkner, og hvem som er nedkjempet, blir leseren sittende igjen uten svar på hvem eller hva den ukjente er, eller var. Hva denne (potensielle) nivåutslettingen gjør med lesningen vår vil undersøkes i det videre.

Ulike leserløsninger – Mangetydigheten

Analysen jeg i dette kapittelet har gjort av «Den ukjendte» håper jeg at kan vise noe av det innfløkte og innviklede ved denne fortellingen. Dens ubestemmelige kvaliteter vil nødvendigvis også føre til et videre spekter av lesninger enn i lettere tilgjengelige tekster. I det følgende vil jeg gjøre rede for og drøfte det store fortolkningsrommet knyttet til fortellingen og vise mulige måter å forstå den på. Her utforsker jeg lesningene til Omdal, Waage og Brynhildsvoll, som presenterer sjangertekniske og hermeneutiske innfallsvinkler.

De presenterer tolkninger som at den fremmede kan knyttes til farens skygge, og at det i dette ligger en tematisering av en far-sønn-problematikk. Med utgangspunkt i dette presenterer Brynhildsvoll en psykoanalytisk innfallsvinkel, og han argumenterer også for at «Den ukjendte» kan leses som en drøm. Hos Omdal åpnes det for at teksten er et uttrykk for galskap, og alle forskerne viser at det kan finnes intertekstuelle referanser til motiver som *skyggen* og *dobbeltgjengeren*. I et samlet perspektiv viser disse løsningsforslagene til en leseropplevelse som ønsker å finne en sammenheng i teksten – et bakenforliggende motiv som skaper helhet og som gjør at vi med god samvittighet kan legge teksten fra oss når den er ferdiglest, men at teksten nettopp nekter oss denne. Gjennom å knytte dette til den sensible og tvilende fortellerinstansen utreder jeg konsekvensene ulike lesninger har med tanke på leserens forvirring.

Én årsak til leserens forvirring kan være at «Den ukjendte» plasserer seg i den fantastiske sjangeren/modusen, fordi den oscillerer mellom det virkelige og det uvirkelige. I *Grenseerfaringer* (2010) argumenterer Omdal for dette, idet hun finner at «Den ukjendte» er «den av fortellingene hvor den fantastiske funksjonen er mest fremtredende» (s. 144). Waage finner det samme (2009, s. 154), og begge siterer Brynhildsvoll, som kaller teksten «potensielt fantastisk» (2008, s. 189). Han finner at det særlig er kjernefortellingen som har fantastiske trekk, idet det forekommer «en rekke mystiske, overnaturlige hendelser, som vanskelig lar seg forene med den gjengse virkelighetsoppfatning» (s. 189). Rammefortellingen er i større grad realismefundert, og vi finner ikke de samme overnaturlige hendelsene her. For Brynhildsvoll danner dette utgangspunkt for et større argument om at fortellingen kan leses som en drøm.

Brynhildsvoll finner at leseren helt frem til fortellingens siste avsnitt har blitt holdt i villrede om hva slags type fortelling det er, og at de fleste tekstuelle kriteriene «synes å bekrefte forestillingen om at det dreier seg om en fantastisk fortelling» (2008, s. 242) fordi fortelleren ikke bekrefter for leseren at det han beskriver er en drøm før fortellingens slutt:

De uforklarlige, transintelligible bruddene i fortellingens formal- og innholdsstruktur er [...] ikke et resultat av at noe fantastisk har lagt seg over virkeligheten og forsynt den med en 'annen' og fremmed logikk, men av at hendelsene fremstilles ut fra en sovendes perspektiv og at det dermed er drømmelogikken med dens fortellinger, forskyvninger og symboliseringer som råder grunnen og strukturen i fortellingen. Selv om drømmen med sin totale negering av tids-, rom- og årsakslover har mye til felles med den fantastiske fortelling, hører den i likhet med eventyret til en diskursform hvor opposisjonen virkelig-uvirkelig, sannsynlig-

usannsynlig er overflødig da ingen undrer seg over det som tildrar seg, men aksepterer det uten å dra det i tvil. (Brynhildsvoll, 2008, s. 242)

Brynhildsvolls analyse indikerer at han leser den siste passasjen som at fortelleren har drømt hele fortellingen hvor jeget måtte få has på sin forfølger for å kunne våkne, og at «[s]tore deler av Mathiesens fortelling har en slik drømmelignende karakter med flytende overganger mellom virkelighetsnivåer» (sst.). Dette kan være med på å forklare de utflytende grensene jeg har undersøkt i kapittelet, fordi man gjennom drømmer kan gjenopplive sansebaserte erindringer fra hukommelsen, men drømmene har også andre egenskaper enn «den blotte erindring», noe Simo Kjøppe peker på i *Sansning – mellom mennesket og verden* (2020):

I drømme oplever vi, som om vi sansede i nuet, hvad vi jo ikke gør, da vi jo ligger og sover. Den bevidste sansekvalitet i drømme er langt mere virkelighedstro, end hvis vi blot genkalder os en sansning i vågen tilstand. Når vi tænker tilbage på en oplevelse, har erindringen ikke samme sansekvalitet, som da vi oplevede den, men det har den i drømme. (ss. 59-60)

Dette kan være en forklaring på hvordan fortelleren i «Den ukjendte» har mulighet til å skildre sanseopplevelsen til den ukjente med samme «sansekvalitet», hvor han kan gjenkjenne lukten fra Amazonasfloden. Dersom man følger Brynhildsvolls tolkning vil det altså si at begge de sansende personene egentlig er en drømt utspalting av ett individ, som innehar det samme sanseapparatet og den samme virkelighetsoppfatningen.

Dersom man godtar at «Den ukjendte» er en drømmeskildring, bryter denne fortellingen med ett av de sjangerkonstituerende begrepene Todorov presenterer om fantastikken. Siden hendelsene gis en naturlig «så våknet jeg»-forklaring, er tvilen fjernet ved fortellingens slutt, og teksten må dermed plasseres i en «uhyggelig»-kategori (Todorov, 1989, s. 46).

Brynhildsvoll finner at «Den ukjendte» er et «godt eksempel på videreutviklingen og moderniseringen av den fantastiske sjangeren» (2008, s. 246), fordi man etter Todorov har fått en «mindre rigorøs holdning til tekster som er potensielt fantastiske helt til det øyeblikk de gis en drømmeløsning» (sst.). Todorovs kritikere, blant dem Nancy Traill, har funnet at hans vektlegging av en fantastisk teksts siste setning er overdrevet og ikke har den tilbakevirkende effekten på tekstens sjangerbestemmelse som Todorov hevder (Traill, 2018, s. 16). I stedet er det resten av teksten som avgjør om teksten bør betegnes som fantastisk, og for Traill avhenger dette av hvor fremtredende de fantastiske elementene er i teksten (sst., s. 8). Kjernefortellingen, med alle dens overnaturlige elementer, tar stor plass i fortellingen, og dermed vil «Den ukjendte» trolig for Traill være i hvert fall delvis fantastisk, og inngå i en fantastisk *modus* (sst., s. 13). Men for Todorov vil den definitivt ikke være det: fortellingen

finner ikke sted i et realismefundert univers, men i et imaginært drømmeunivers. Her stilles det ikke de samme verifikasjonskravene, og dermed bortfaller nølingen (Todorov, 1989, s. 173). Leseren vil ikke lenger tvile på om den ukjente er ekte eller forestilt, men godtar at han finnes på et drømmenivå.

Vekking, innsøvning, og overtredelse av virkelighetsnivåer dukker opp i flere av *Unge sjæles* fortellinger. Hendelsene i samtlige fortellinger har visse fantastiske og overnaturlige innslag, som (for å si det forsiktig) virker usannsynlige, og potensielt er utløst av enten en magisk eller overnaturlig kraft, eller av en rusutløst hallusinasjon eller sinnslidelser. Hva er det da som hindrer oss fra å lese hele *Unge sjæle* som én eller flere drømmer, eller som det anmelderen Andreas Jynge omtalte som «Mareridt» (1904, s. 1)? Dette ville i så tilfelle definitivt plassert samlingen utenfor Todorovs definisjon av den fantastiske sjangeren, og inn i den uhyggelige.

Det er ikke nok tekstuel bevisgrunnlag for å kunne fastslå at *Unge sjæle* finner sted i en drømmeverden, hverken hvis man leser fortellingene hver for seg eller verket som helhet. For eksempel skildrer fortelleren i «Vulkanen» et mareritt hvor han befinner seg i en seng som tar fyr, men blir forhindret av et blytungt sengeteppe og kan ikke bevege seg (Mathiesen, 2010, ss. 186-187). Passasjen avslutter med «Med et sæt vaagnede jeg» (s. 187) og fortelleren er tilbake på Antillene i vante omgivelser. Brynhildsvoll hevder at leseren «gjennom hele fortellingen usikker på om forfatteren vil gjøre bruk av denne løsningsmuligheten» (2008, s. 459), altså drømmeløsningen, og finner at det ikke er umulig at «Vulkanen» som helhet er en «projeksjon av forestillinger som slumrer i fortellerens underbevissthet» (sst.). Likevel er dette usikkert, og den eksplisitte presiseringen av at fortelleren våkner opp fra drømmen taler for Brynhildsvoll imot en slik forklaring (sst.).

Brynhildsvoll finner samtidig at det er noen elementer i «Den ukjendte» som ikke faller innenfor drømmediskursen, og dette bruker han som bekreftelse på at fortellingen *er* fantastisk, fordi «fortellingen gir signaler som viser i forskjellige retninger» (2008, s. 243). Han trekker frem at fortelleren i rammefortellingen «reflekterer over hva det han står i begrep med å fortelle og som konstaterer at det hviler noe uforklarlig over det hele» (sst.). En slik selvreflekterende innsikt taler mot drømmeløsningen, og bekrefter tekstens tilhørighet til det fantastiske fordi fortelleren ved å hevde at han vil forstå noe som ikke lar seg innordne i «den kjendte tonerække» (Mathiesen, 2010, s. 97) også setter virkeligheten under tvil. Når den

interne tekstinstansen erklærer noe som uforklarlig, peker det mot at det i teksten foreligger et brudd på universelle antakelser om virkelighetens struktur (Brynhildsvoll, 2008, s. 243).

Siden det finnes indikasjoner i *Unge sjæle* på at fortellingene kan beskrive hendelser som oppleves i drømme, særlig i «Den ukjendte», men også i noen av de andre tekstene (for eksempel kan man argumentere for at hoveddelen av «Blodtirsdagen», hvor fortelleren trer inn i sin avdøde onkels kropp og gjennomlever hans siste dag er en drøm, fordi fortelleren til slutt «våkner» fra transen og er tilbake i sin opprinnelige kropp), danner drømmediskusjonen på denne måten utgangspunkt for at *Unge sjæle* gjør en inntreden i den fantastiske litteraturen, ifølge Todorovs fantastikkdefinisjon. Den plasserer seg mellom det ekte og det imaginære, hvor leseren er «kept in doubt, uncertain if what surrounds him [hovedkarakteren] is or is not the product of his imagination» (Todorov, 1989, s. 37). Leserens tvil opprettes og opprettholdes fordi vi er usikre på hvorvidt hendelsene som skildres i det hele tatt har funnet sted, og vi er ute av stand til å bestemme om det som beskrives er drøm eller virkelighet. En definitiv plassering i drømmeverdenen vil altså ta verket ut av fantastikken, men siden det også her oppstår tvil, vil det motsatte skje.

En annen lesning av «Den ukjente» knytter seg til fortelleren som eksplisitt formidler, som ble diskutert i slutten av forrige kapittel. Brynhildsvoll viser at fortellingen kan leses på mange måter, og én av dem er «som en beretning om det å bli innesperret i fiksjoner og ikke finne veien ut til det virkelige, levende livet» (2008, s. 239). Jeg har argumentert for at de ulike *Unge sjæle*-fortellerne fungerer som formidlere eller nedskrivere av sin historie, og slik kan «Den ukjendte» vise fortellerens forsøk på å skrive frem sin fortelling, men vitne om at han underveis går seg vill i fortellingen og ikke finner utveien. Dette forklarer det forvirrede og innesperrede, eller det Waage kaller jegets «narrative runddans» (2009, s. 165). Mysteriet er for fortelleren fortsatt så mystisk at han idet han skal fortelle om det vikler seg inn i en historie som blir nærmest umulig å lese. Antagonisten i fortellingen hans, altså den ukjente, er så lik ham selv at han har problemer med å skille den andre fra seg selv, og det kan leses som at fortelleren er usikker på om han vil være i stand til å ferdigstille sin egen historie. Løsningen blir at den ukjente må nedkjempes, men for leseren er det uklart om det er fortelleren som våkner, eller om det er den ukjente som nå fungerer som forteller.

Gjennom nærlesningen av «Den ukjendte» har jeg vist at protagonistene i fortellingen er like mye i tvil som leseren angående hva eller hvem forfølgerne deres er. Som jeg har vært inne på

insisterer begge på at den andre er reell, og dette bekrefter de for seg selv blant annet ved å benytte sansene sine. At fortelleren har trykket den ukjentes hånd, og deretter får tak i en flik av klærne hans, bekrefter for ham at den ukjente ikke er forestilt. Men leseren er neppe like overbevist. Å forklare det som en drøm er én løsning her, galskap kan være en annen. Det vil si at forfølgerne tolkes som forestilte figurer, utløst av et overspent subjekts sinn. Omdal åpner blant annet for at den ukjente kan lide av personlighetsforstyrrelser idet han forteller at han har mistet sitt forrige jeg (2010, s. 147), og finner også at fortellingen stiller spørsmålet «Hva kommer først: galskapen eller forfølgelsen?» (sst., s. 149). For leseren blir det i alle tilfeller tydelig at det er noe som «skurrer» med fortellerens beretninger, og den angstfylte opplevelsen av evig forfølgelse er nærliggende å forklare med at han er i en eller annen form for psykisk ubalanse. Denne forklaringen står ikke i motsetning til den som peker på fortellerens forvillelse i historien sin, men kan bidra til å understreke den: Det er fordi fortelleren er så preget av opplevelsene at han grenser til vanviddet, at han kan forville seg i sin fortelling.

Andre, men lignende forklaringer hentes også frem i forskernes lesninger, hvor begreper som *skyggen*, *dobbeltgjengeren* og *gjengangeren* introduseres. Omdal finner at fortellingen godt kan «leses i forlengelse av gjengangertradisjonen fra for eksempel Lie, Hamsun og [Tryggve] Andersen» (2010, s. 151), og både Brynhildsvoll og Omdal peker på begrepet *skyggen*: «Perspektivet og subjektet er delt og skifter. Subjektet spaltes [...] Felles for de forskjellige utgavene av den ukjente er at de oppholder seg bak den de til enhver tid forfølger som skygger» (Omdal, 2010, ss. 150-151). Brynhildsvoll viser i denne forbindelse til Kierkegaard og hans oppfatning av at mennesker gjennomgår ulike skyggestadier før man er «seg selv», og underveis i denne tilblivelsesprosessen er skyggene mulighetspotensial for en person som foreløpig ikke har oppdaget sin egentlige personlighet (2008, s. 233). Begrepet henger sammen med at man fra og med romantikken ser en dekomponering av jeget, altså er det ikke lenger enhetlig, fast og endelig (Omdal, 2010, s. 151). Men også denne «løsningen» finnes det argumenter mot. Selv om det for den ukjente er vanskelig å snu seg og se på den fremmede, som jo ville vært en metafor for skyggen, får han det til slutt til. Det er bare gjennom dette at han kan gjenkjenne ansiktet til fortelleren ved fortellingens slutt.

Waage benytter seg i sin analyse av «Den ukjendte» av begrepet *dobbelgtjengeren*.²⁸ Denne knytter han til 1800-tallets roman som «tar opp i seg disiplinering og overvåkning» (2009, s. 165), og peker på at begge protagonistene opplever seg overvåket. Dette kobler han til at fortellingen tematiserer «hemmeligheten», som jeget både dveler ved og samtidig ønsker å avsløre. Dermed finner Waage et vekslende spill mellom avsløring og tildekning, og at dette kan tematiseres gjennom fordoblingene i teksten: «Ved å insitere på følelser framfor logikk, og ved å vise til mangetydighet framfor entydighet, konstrueres et individ som aldri lar seg beskrive fullt ut, men som i sitt mangfold unndrar seg betrakterens og leserens granskende blikk» (Waage, 2009, s. 166). Påpekning av det mangetydige og fordoblede er kanskje den mest åpenbare grunnen til leserens forvirring i møte med «Den ukjendte» fordi det er den direkte motsatsen til den helhetlige og enhetlige lesningen vi søker.

Den potensielle tilhørigheten til fantastiske, drømmeløsningen, fortellerens forvillelse i sin beretning og galskapsløsningen fungerer som hermeneutiske innfallsvinkler på teksten fordi de preger lesningen som helhet. Men det finnes også tekstpartier i fortellingen som peker i en bestemt retning. I analysen pekte jeg på at Brynhildsvoll finner en rasjonalismekritikk i Johnnys død, hvor den gode, snille gutten forvitrer og dør hen, og «den harmoniske personligheten forføres og fortæres av rasjonalitetens basiller» (Brynhildsvoll, 2008, s. 203). Denne kritikken viser seg også i den ukjentes forsøk på å lese alt han kommer over. Han strever for å fordrive den fremmede og forklarer at han føler «en hunger etter uttrykk for mit indre» (Mathiesen, 2010, s. 114), og er drevet av et umåtelig vitebegjær: han sluker «bjerge af literatur» (s. 115) og konsumerer «de utroligste kvanta sprog, filosofi og historie» (s. 115), og ønsker å «vinde mer klarhed over [seg] selv» (s. 115). Den ukjente ønsker gjennom bokstudiene å komme «bag stjernerne, hag [*sic*] de evige mysterier» (s. 116). Brynhildsvoll leser denne setningen som at de viser det umulige i den ukjentes prosjekt (2008, s. 197). Den ukjente vil ta rede på det menneskehjernen ikke makter, og dermed dreier det seg «ikke lenger om akkumulasjon av kunnskap og viten, men om en metafysisk lidenskap for det som ligger

²⁸ Det samme gjør Brynhildsvoll (2008), og peker i den forbindelse ut en potensiell intertekstuell referanse til Edgar A. Poes fortelling «William Wilson» (1839). Felles for Mathiesens og Poes fortelling er ifølge Brynhildsvoll at «figurer konfronteres med avspaltede fordoblinger av seg selv» (2008, s. 61). I «William Wilson» forteller hovedpersonen om en annen gutt ved samme navn og fødselsdag som ham selv, som forfølger ham og opptrer som hans «samvittighet», og hindrer ham fra å gjøre umoralske ting (alt fra juks i kortspill til overgrep på en kvinne). Også i denne fortellingen er et klesplagg sentralt som verifikasjonsbevis for den andres eksistens, idet hovedpersonen oppdager at den andre eier en kappe som er identisk med den sjeldne kappen han selv har. Fortellingen ender med en kamp mellom de to skikkelsene, og Wilson overvinner sin skygge (Poe, 2008). For øvrig finner Brynhildsvoll at det ikke er utenkelig at Mathiesen har oppkalt den eldste gutten i «Blodtirsdagen», Edgar William Duus, etter Poes hovedperson (2008, s. 158).

utenfor den menneskelige rasjonalitets grenser» (sst.). Det viser at målet alltid vil være «utilgjengelig og dermed heller aldri vil kunne tilfredsstillende den intellektuelle eros» (sst.). Den ukjente forsøker på denne måten å ta rede på det som ikke kan benevnes, og Omdal er tydelig i sin analyse: «Dette er fornuftskritikk, bøkene kan ikke forklare alt, de kan ikke belyse eller utradere alle skygger» (2010, s. 148).

Den ukjentes leseprosjekt skildres midt i kjernefortellingen, og fungerer som en gjentakelse av fornuftskritikken som danner utgangspunkt for fortellerens gåte i rammefortellingen. Etter å ha spurt hvorfor alle mennesker ubevisst higer etter «det, de ikke kjender» skriver fortelleren at han «spurte [sin] gamle ven filosofen om det» (Mathiesen, 2010, s. 97). Til svar får han «et værdifuldt stykke psykologi» (s. 97), som han dog «alligevel har glemte» (s. 97). I dette finner Brynhildsvoll en kritikk av den tradisjonelle psykologiske litteraturen, som «tenderer mot å harmonisere de psykiske motsetningene i 'enkle og klare' løsninger» (2008, s. 205). Altså kan den samtidig psykologiske vitenskapen ikke bidra til å besvare de spørsmålene fortelleren og den ukjente har.

Her kan vi returnere til Omdal, som i «Avantgardistisk tilsnitt» viser hvordan Mathiesen har «et prosjekt som samtidig går ut på både å undersøke og å bryte ned grensene for det som er erkjennelsesmessig fattbart og kartleggbart» (2011, s. 103). Hun finner at Mathiesen benytter seg av det okkulte til dette formålet, og i dette

ligger det et opprør mot fokuset på det mål- og iakttakbare, at mennesket er så opptatt og avhengig av forståelse, forklaring og erkjennelse. [Mathiesen] peker på forstandens tilkortkommenhet, ved å tematisere hendelser som ligger utenfor sansenes rekkevidde og bare er tilgjengelig for spesielt sensible medier. (sst., ss. 103-104)

Med dette kan det tenkes at den ukjente skikkelsen begge protagonistene føler seg forfulgt av kun er tilgjengelig for dem fordi de er spesielt sensible, som de andre fortellerne i samlingen. De har dermed utvidet sin egen virkelighet og er mottakelige for denne skikkelsen, som ikke kan innta fysisk form, men i stedet opptrer som et slags gjenferd.

I en forlengelse av dette blir et sentralt spørsmål til «Den ukjendte» å undersøke hvem eller hva den ukjente/fremmede er. I kjernefortellingen hintes det til den fremmedes egentlige eksistens, og dette løsningsforslaget diskuteres i alle analysene jeg benytter meg av. Det går ut på at den fremmede er gjenferdet til den ukjentes far. Idet faren og Juina skyldes bort er farens

siste ord til sønnen «jeg forbander dig» (Mathiesen, 2010, s. 112). Dette finner Brynhildsvoll at kan leses som at

Det er faren som går igjen og hevner seg på sin sønn ved å forlede ham inn i et skinnliv, lokke ham inn i tomme, navnløse verdensfiksjoner, hvor han i høyden får tak i en 'flik' av det egentlige, mens han samtidig ironiserer over de fruktesløse anstrengelsene ved å hviske ham i øret: 'Du er jorden hjemfalden'. (2008, s. 202)

Det samme peker Waage på, idet han finner at «'Den ukjendtes' døde far og jegget ser dermed ut til å være samme person» (2009, s. 155). Denne løsningen fungerer dog bare midlertidig, og blir snart avvist av den ukjente, som forklarer den forfølgende skikkelsen som «det var ikke lenger min far alene. Det var den ukjente» (Mathiesen, 2010, s. 121). Av denne grunn finner Omdal at forholdet mellom benevnelsen og det benevnte forvanskes, «den ukjente er faren, men ikke identisk med ham» (2010, s. 148). Farens tilstedeværelse kan leses som «en forbannende, demonisk makt som er grusom både død og levende – overgriperens evig gnagende tilstedeværelse» (sst., s. 150). Det er i denne forbindelse at Brynhildsvoll ser den tydeligste muligheten til å lese fortellingen psykoanalytisk. Siden fortelleren/den fremmede helt eller delvis er faren til den ukjente, finnes det indikasjoner på et far-sønn-forhold i teksten, hvor den ukjente altså blir sønnen som løsriver seg fra en tyrannisk far, «men fordi han har arvet hans anlegg og tilbøyeligheter innretter han seg til å begynne i en analog eksistens som 'som den vilde eventyrer'» (2008, s. 205). Deretter gjennomgår den ukjente en transformasjon, det jeg har omtalt som at han blir sensibel, og han opplever en oppvåkingsprosess. Her viser Brynhildsvoll at transformasjonen med freudianske termer må forstås som «et ledd i en befrielse fra driftslivets herredømme» (sst.), og at han i dette «etterlater [...] seg en fiendtlig innstilt far, som opererer i bakgrunnen og forfølger ham med hån og trusler om å hente ham tilbake til en 'jordisk' eksistens» (sst.). Brynhildsvoll finner likevel at det er vanskelig å gi en gjennomført tolkning etter en psykoanalytisk modell, fordi historien begynner med den ukjentes ungdomstid og ikke røper noe om den ukjentes tidligste barndom (sst., s. 204).

På denne måten er det også et sterkt innslag av determinisme i fortellingen, og selv om den fremmede ikke er faren per se, er faren «en del av dette konseptet» (Omdal, 2010, s. 150). Omdal påpeker at det etter hvert i fortellingen ser det ut som at den ukjente «ikke lenger [er] spesielt redd for farens gjenferd, men han er fortsatt livredd for den [fremmede]» (sst., s. 149). Den fremmede er ifølge Omdal i kontinuerlig endring, og hun tar med utgangspunkt i den ukjentes proklamasjon: «Maaske er han selve sjælen i det ufødte hos mig» (Mathiesen, 2010,

s. 126) opp et annet forslag: «nå virker det nesten som det er snakk om abortert del av ham selv» (Omdal, 2010, s. 149). Hun påpeker at fortelleren flere steder kaller seg selv for et embryo, «og det rimer med det ufødte. Men hva betyr det?» (sst.). Påpekningen av embryoet forvansker den psykoanalytiske fortolkningsmuligheten som Brynhildsvoll presenterer. Nå er det ikke lenger slik at fortelleren/den fremmede er faren, og den ukjente er sønnen. I stedet er fortelleren både noe «ufødt» og «faren», og det er vanskeligere å få øye på hvor den ukjentes plass er i dette oppsettet, dersom man anser dem som ulike mennesker. Her blir det nærliggende å returnere til det mangetydige jeg har pekt på at preger *Unge sjæle-*fortellingene. Dette blir særlig tydelig i «Den ukjendte», idet teksten peker i ulike retninger. I et øyeblikk er leseren overbevist om at den ukjente skikkelsen er farens gjenferd, men like snart oppdager vi indikasjoner som gjør at vi må forholde oss til at faren både er, og ikke er, den fremmede samtidig.

Leseropplevelsen – Sameksisteringen av lesninger

Dersom vi husker tilbake til «P.L.» sin anmeldelse av *Unge sjæle* fant han at Mathiesen klamrer seg til sine lesere, i motsetning til Mérimée, som ga leseren et lite «puff» når historien er slutt (Politiken, 1903). Kanskje er det «P.L.» som best setter ord på leseropplevelsen i møte med Mathiesen: han nekter å gi slipp på oss, ved å ikke tilby en oppklaring ved fortellingens slutt. Klamringen blir særlig tydelig i «Den ukjendte», og løsningsforslagene jeg har presentert viser hvordan leseren forlates rådvill og uten å ha blitt særlig klokere. I stedet for å kunne legge fortellingen fra seg og gå videre til neste, tror jeg de fleste vil finne at man i ettertid funderer på hva som egentlig *skjer*. På denne måten overlever tvilen ferdiglesningen og sprer seg utover fortellingens rammer. Det fortryllende, men også frustrerende, i dette er at «Den ukjendte» nærmest er utømmelig, og etter min mening kan leses igjen og igjen, uten at man kanskje noen gang blir «ferdig». Derfor er mitt ordvalg i kapittelets andre del, «løsninger», upresist. Jeg tror ikke at teksten kan «løses», eller at det lar seg gjøre å lansere en lesning som det ikke finnes like mange motbeviser mot, som det finnes beviser for den.

Den «beste» årsaksforklaringen til leserens forvirring er etter min forståelse det mangetydige Waage (2009) finner at preger «Den ukjendte», og dette viser seg gjennom fordoblings- og utspaltingsmotivene jeg har pekt på (som danner utgangspunkt for *skyggen*, *gjengangeren* og *dobbeltgjengeren*). De utflytende grensene som tematiseres i *Unge sjæle* etableres i denne fortellingen rundt jeget og dets utflytende kvaliteter, og når vi ikke lenger har et enhetlig og avgrenset subjekt å forholde oss til, faller også den omkringliggende historien fra hverandre.

Dette får effekter på teksten, og orienteringsproblemet jeg pekte på at fortelleren i «Den sorte uge» opplever i møtet med sin omverden, viser seg tydelig som å ha smittet over på leseren i denne fortellingen. Siden vi mangler et klart subjekt å forholde oss til blir alle bestanddeler av fortellingen uavklarte, og selv om ulike innfallsvinkler belyser teksten fra forskjellige perspektiver, er ingen av «løsningene» jeg har presentert i seg selv gode nok til å kunne forklare alle tekstens bestanddeler. For eksempel er både drømmeløsningen og den psykoanalytiske tilnærmingen interessante, men det er stadig deler av teksten som ikke lar seg innordne under slike størrelser. Derfor må man la de ulike lesningene sameksistere. «Den ukjendte» er en tekst som *spriker*, peker i ulike retninger, og stritter imot å bli forstått.

Her kan vi også hente frem Gnudtzmanns anmeldelse: «Men naar Forfatteren somme Tider synes at ville aabne Indblik ind til Livets mørke, gaadefulde Kærne, vil Læseren ikke formaa at følge ham» (1903, s. 1). Hvis vi slår sammen denne betraktningen med «P.L.»s er det en interessant dobbeltrolle leseren inntar i *Unge sjæle*, og kanskje særlig i «Den ukjendte». Samtidig som at teksten holder fast i oss ved å ikke gi en oppklaring, synes vi støtt bort av fortellingene underveis i lesningen. Vi blir ikke inkludert i det innfløkte universet fortellingene skisserer, og mangler dermed orienteringsevne. Det er uklart for leseren hva som er reelt og hva som foregår i fortellerens indre verden, men det er også uklart hvilket perspektiv vi følger. Dette avslører de utflytende rollene, hvor det kommer frem at den ukjente har visst at han har snakket med «sin» ukjente hele tiden. Leserens holdes utenfor dette perspektivet, men blir til slutt innviet, og det åpenbarer seg at begge personene befinner seg i grensetilstander hvor deres roller er uklare for leseren og for hverandre. Dette muliggjøres av at de utspiller flere roller samtidig, som narrativt subjekt og antagonist, som far og sønn, som gjenferd og menneske. Slik skapes det en forvirrende og krevende leseropplevelse, som fortsetter utover tekstens siste sider: etter ferdiglesning er vi fortsatt fastholdt i det samme orienteringsproblemet vi hadde underveis i lesningen.

Dette gjør at fortellingen blir vanskelig å forholde seg til som leser. Fortellertvilen er konsentrert og vendt innover, og dette fører til at leseren ikke slipper inn. *Skanderborg Amtstidene* fant at «Vulkanen» i større grad enn de andre fortellingene «tilhører mere Virkelighedens Verden», fordi selv om den er «noget forskruet», har den «mere Foren, mere Lighed med Virkeligheden» (*Skanderborg Amtstidene*, 1903). «Den ukjendte» vil trolig plassere seg i motsatt ende, og måtte leses som en skildring som finner sted langt utenfor en realistisk diskurs. Dette kan være med på å forklare leserutfordringene, fordi det skaper en

verden hvor vi som lesere skuer inn i et univers fortelleren mener at vi ikke har noen forutsetninger for å forstå. Med Vedel er fortelleren «ivrigt og ubehjælpsomt» (1903, s. 424) i gang med å fortelle sin fortelling, som leseren sliter med å følge. Dette skaper en usikkerhet over på hva som skjer på hvilket nivå (skildrer det en empirisk virkelighet, en drøm, eller en kombinasjon?), og fortelleren nekter, eller ikke er i stand til, å avkrefte eller bekrefte om det er en drøm, om han er psykisk ustabil eller om han hallusinerer. Dette plasserer de interne tekstinstansene på én side, mens leseren blir behandlet som «de andre».

Dersom vi returnerer til «Den sorte uge» så vi hvordan fortelleren forholdt seg til og betraktet menneskene i omverdenen sin som insensible, og i «Den ukjendte» gis det indikasjoner på at de andre menneskene er «sovende». En mistanke om at Mathiesens fortellinger behandler leseren sin som en del av «de andre» forsterkes etter å ha lest «Den ukjente», nettopp fordi vi stenges ute og nektes muligheten av å gjøre en helhetlig tolkning av teksten. Siden denne teksten trolig er den vanskeligst tilgjengelige av *Unge sjæles* fortellinger er opplevelsen av å bli behandlet som «de andre» her intensivert, men den blir tydelig i alle fortellingene i samlingen. Fortellerne er alene med sin gåte, og heller ikke leseren slippes helt inn. I sitt etterord omtaler Heede fortellingene som «hermetiske» (2021, s. 193), og dette illustrerer leseropplevelsen: de lukkede fortellingene skaper stor avstand mellom leseren og fortellerne, og gjør hver enkelt tekst vanskelig å tolke. Fortellerne skildrer sine fortellinger «ivrigt og ubehjælpsomt» (Vedel, 1903, s. 424), og bidrar ikke til å minke avstanden, fordi de utelukkende er opptatt av gåten sin. Dette kan forklare hvorfor tekstene oppleves som så ulike, og det er vanskelig å få øye på sammenhengen mellom dem. Hvordan man likevel kan se forbindelser mellom fortellingene undersøkes i neste kapittel, og her kommer jeg nærmere inn på hvordan det kan trekkes linjer mellom fortellernes gåter.

KAPITTEL 6. «Vulkanen» – Tematiske linjer

I dette kapitlet vil jeg undersøke hvordan «Vulkanen» viser en utvikling gjennom samlingen, som sammenfattes i *Unge sjæles* siste fortellingen. Først gir jeg en analyse av fortellingens hovedbevegelse, som jeg knytter til oppløsning. Her peker jeg på at idet vulkanutbruddet raserer naturen, oppløses også det menneskeskapte fellesskapet. Deretter argumenterer jeg for at fortelleren også er i en nedbrytningsprosess. I kapitlets andre del viser jeg hvordan temaer og motiv som knytter seg til sensibilitet intensiveres og konkretiseres i «Vulkanen». Blant annet viser jeg at luften er et gjennomgående motiv i

samlingen og skildres som tett, dekkende og farlig, og i «Vulkanen» er den konkret, og dermed dødelig. Jeg forklarer det konkrete med at fortellerens redsel utløser en ekstrem form for sensibilitet, som gjør ham bare så vidt i stand til å fortelle sin egen historie. Til sist i kapittelet ser jeg på *Unge sjæle* fra et helhetlig perspektiv, og trekker frem hvordan en tematisering av det innesperrede viser linjene mellom de sensible fortellerskikkelsene.

I «Vulkanens» rammefortelling ser fortelleren tilbake på et katastrofalt vulkanutbrudd som tok 20 000 menneskeliv (Mathiesen, 2010, s. 187). Fortelleren interesserer seg for individets møte med naturkreftene, og spør «Hvor dybt ind i den evige nat naar vor bevidsthed?» (s. 182). Fortellerens gåte er å finne ut hvor grensene mellom liv og død går, fordi han selv har beveget seg på denne terskelen. Det er derfor han gjør disse oppteignelser, «skjønt jeg gruer for at dvæle ved det forbandede sted, hvor hele mit livs arbeide og lykke i løbet af faa minutter udslettedes» (s. 182).

I kjernefortellingen befinner fortelleren seg på en øy i de vestindiske koloniene. Han har bodd på øya i syv år, kommer fra Europa og er gift med en karibisk kvinne. Sammen har de en sønn, Inge, og familien er tilsynelatende relativt velstående. Fortelleren arbeider for en amerikansk bedrift, bor i et stort hus i handelskvartalet, og har en tjenestepike. Han har aldri lagt merke til vulkanen på øya, før han ved to anledninger i månedene før utbruddet beskriver en «stærk forudfølelse for katastrofen» (Mathiesen, 2010, s. 182). Den første gangen, i februar, spyr fjellet ut en røyksøyle, og fortelleren får en kroppslig reaksjon: «En hæsliig, indvortes frysning begyndte, som stundede mit legeme mod opløsning» (s. 183). Den andre gangen vekkes fortelleren av et jordskjelv, men siden konen avfeier det, tviler fortelleren på om det er reelt: «Bedrog igjen mine sanser mig?» (s. 184). Begge ganger forsøker fortelleren å si opp sin stilling og komme seg bort fra øya, men stritter imot fornemmelsene og blir overtalt til å bli. Han slår seg til ro med at det kun er hans sensible sinn som forestiller seg krisen, selv om luften i tiden før utbruddet er «syg og lummer» (s. 185). I retrospekt er fortelleren oppgitt over den manglende reaksjonen fra sine medborgere. Han sier:

Vi vidste alle, der maatte komme en afgjørende dag. Men vi undgik at tale om den. Om en vidløftig debat i det franske deputeretkammer talte vi. Den sidste gjøglerbande var gjenstand for en saare omhyggelig drøftelse. Hehe. Litteratur og sommerfester – det var altsammen vigtige livsspørmaal. (Mathiesen, 2010, s. 188)

Vulkanen bryter ut om morgenen 8. mai 1902. Fortelleren har et mareritt hvor han drømmer at han ikke kan reise seg fra en brennende seng, før han våkner og oppdager et tykt lag aske over konens ansikt. Hyppige jordskjelv rister gjennom huset, og snart styrter det sammen. Samtidig kveles fortellerens kone av jordgass, og deretter blir sønnen truffet av en lavastein som brenner hodet hans bort. Fortelleren løper ut av det sammenraste huset idet byen oppløses til et brennende inferno, lik ligger strødd i gatene, og fortelleren forsøker å flykte til havnen. Også denne er destruert, og skipene ødelagt. Etter hvert blir fortelleren fanget i en underjordisk vinkjeller med et lite vindu, som er stengt igjen med jernsprinkler. Livredd, hardt skadet og forkommen mister fortelleren snart oversikt over tiden, og i bekmørket begynner han å hallusinere at han gjenfødes og blir begravet levende. Han opplever så at kroppen skilles fra sjelen: «Da indtraadte der en sær dobbeltbevidsthed. Jeg følte ganske vist lidelserne. Men samtidig var jeg udenfor mit legeme» (Mathiesen, 2010, s. 217). Til sist blir han reddet ut av vinduet, og fortellingen avsluttes: «I neste øieblik laa jeg sanseløs i mine befrieres arme» (s. 218).

Det har blitt gjort ulike fortolkninger av «Vulkanen» med tanke på hva vulkanutbruddet symboliserer. På et overordnet plan kan fortellingen leses på to måter. Enten som at den fysiske og materielle verdenen går i oppløsning og alle bortsett fra fortelleren dør, eller som at fortellerens indre verden raser sammen. I denne siste forståelsen er vulkanutbruddet i så fall metaforisk, og kan tolkes som blant annet en psykose, at han dør, eller at han drar på en indre reise og han foretar en overgang til et nytt, mentalt univers. I begge lesningene er det en verden, indre eller ytre, som raser, og denne oppløsningsbevegelsen vil jeg undersøke i det følgende kapittelet.

Waage utelater «Vulkanen» fra sin avhandling om Mathiesen. Omdal henviser i «Avantgardistisk tilsnitt» til Brynhildsvolls (2008) analyse, og utfordrer hans påstand om at fortellingen er ekspresjonistisk, ved å peke på trekk fra surrealismen og den italienske futurismen (2011, s. 110). Omdal trekker i sin tolkning paralleller mellom «Vulkanen» og malerkunsten, og peker på at formspråket i fortellingen viser klare avantgardistiske trekk: «Kunstverket skal ikke illudere å være virkelighet» (sst., s. 111). Brynhildsvoll finner at fortellingen med sine «cerebrale speilinger av et ytre hendelsesforløp» (2008, s. 469) trolig er «et av de tidligste eksemplene på ekspresjonistisk prosa i skandinavisk litteratur» (sst.). Han leser det faktiske utbruddet som en realistisk referanseramme, men fokuserer sin lesning rundt hvilke diskursformer som opptrer i teksten, og forstår utbruddet som et bilde på at fortellerens

indre verden raseres. Selv om det går an å lese «skildringen av vulkanutbruddet [som] en katastrofebeskrivelse på lik linje med autentiske fremstillinger» (sst., s. 453), blir den realistiske konteksten for Brynhildsvoll «imidlertid bare funksjonalisert som en av mange muligheter i fortellingen – og ikke engang som den mest plausible» (sst., s. 451). Fordi jeg benytter meg av «Vulkanen» for å trekke linjer til de andre fortellingene vil dens konkrete forståelsesmuligheter ikke diskuteres i det videre, men jeg returnerer til dette i oppgavens avslutning.

Nærlesning – Oppløsning

Når naturen styrter sammen på grunn av vulkanutbruddet utraderes også det menneskeskapte fellesskapet, og Brynhildsvoll finner at vulkanutbruddet «markerer overgangen fra en tilstand hvor det hersker orden til en tilstand hvor kaoskreftene har vunnet overtaket» (2008, s. 450). Rammefortellingen åpner med å etablere at «I visse øieblikke skrumper jorden ind i den menneskelige bevidsthed til den uanselige verdensbold, den virkelig er. Tilværelsens grundvolde ryster. Templer, religioner, regjeringssystemer og racer vakler og styrter sammen» (Mathiesen, 2010, s. 181). I stedet utslettes «tyvetusinde menneskeliv [...] som tilfældige kryb under en kjæmpehæl» (s. 181). Det er for fortelleren dette som er interessant; det er «den enklte [*sic*] organismes modstand, som beskjæftiger [ham]» (s. 182), og han spør: «Er ikke ogsaa mennesket en mimrende jordplante, hvis cellevæv fornemmer hver mindste alternation i det stof, hvoraf den skyder op og henter sin ernæring?» (s. 183). Fortelleren tematiserer det ensomme enkeltmennesket som står imot naturkreftene, og en tydelig misantropi fremvises, fordi han har oppdaget at det «gives intet fællesskab i dødssmerten. De tusinder menneskers pine er skilt ad med stjernedybder» (s. 182). I kjernefortellingen er dette illustrert ved at fortelleren hører en gravid kvinne rope utenfor: «– Jean, jeg dør ... Bliv hos mig, Jean ... Barnet kommer!» (s. 191). Senere finner fortelleren kvinnen ligge alene, død, med «et dødt, menneskeligt foster» (s. 194) i armene. Hun er overlatt til seg selv, og det konstruerte fellesskapet menneskene insisterer på, har feilet.

Jeg har beskrevet fortellertypen i samlingen som en ensom mann, som i fortellingenes nåtid er hensatt alene med gåten sin. Også i kjernefortellingen lever den typiske *Unge sjæle*-fortelleren et avsondrer liv og betegnes av utenforskap, men «Vulkanens» forteller skiller seg fra de andre ved at han har en familie. Hans følelse av fellesskap og kjærligheten til andre mennesker er det som blir avgjørende for at han avviser fornemmelsene sine. I hemmelighet planlegger han å ta med seg familien bort fra øya, nesten tre måneder før utbruddet:

Jeg pønsede paa en leilighed til at slippe bort fra øen. Uden min hustrus vidende søgte jeg adskillige ledige poster paa fastlandet. Men forgjæves. Jeg skulde være her. Omsider slog jeg mig ogsaa til ro. Jeg tillod mig endog at smile av min taabelige ængstelse. Der var jo slet ingen foruroligende tegn. Og havde jeg ikke befundet mig udmærket her i aarevis uden spor av hjemvé? Haavde jeg ikke en stigende gage, et lykkeligt ægteskab? (Mathiesen, 2010, s. 184)

Selvbedraget tematiseres, og han ignorerer fornemmelsene til fordel for livet han lever på øya. Den andre gangen han aner endringer i været, som tilsier at katastrofen er i emning, kommer en måned før utbruddet: «Da kom en mærkelig beslutsomhed over mig. Jeg vilde væk herfra, om det skulde koste min livsstilling» (s. 185). Han skriver sin oppsigelse, og skal til å sende den til sjefen, men avslører planen til sin kone. Hun «lo [...] af min indbildte frygt» (s. 186) og han river oppsigelsen i stykker.

Fortelleren ligner de andre *Unge sjæle*-fortellerne idet han er alene om å fornemme den endrede atmosfæren, men i motsetning til de andre stritter «Vulkanens» forteller imot fornemmelsene. Han tviler på sansene sine og finner at «en deilig hustru og et kjært barn forvirrede mine sanser, saa jeg glemte at lytte til den stemme, som bæver med tusindstrenget sandhed til hvert jordfødt bryst» (Mathiesen, 2010, s. 186). Fordi han ignorerer tegnene i omgivelsene og forutanselsen av at noe kommer til å skje, blir resultatene katastrofale. Slik blir det menneskelige fellesskapet tydeliggjort i «Vulkanen», og siden dette får fatale følger, kan det leses som en demonstrasjon av hvor farlig det er for den sensible å la seg distrahere og ikke ta hensyn til fornemmelsene. Hans tilknytning til andre mennesker bryter med den sensibles solipsistiske livsførsel, og forhindrer ham fra å følge sin indre stemme.

Etter at familien er død og fellesskapene utslettet blir fortelleren styrt av sine biologiske instinkter. Idet han ser det lille liket til sønnen føler han at «jeg hadde mistet noget uudsigeligt. Jeg hadde nys en dyrebar byrde paa armen. Nu var den væk. Jeg hadde mine to hænder fri og ledige. Jeg manglede slet ingenting» (Mathiesen, 2010, s. 197). Byrden av familien, og dermed tilknytningen til andre, er borte. Nå er han er frigjort og minner om et dyr som kryper rundt i gatene: «Det forekom mig, at jeg i navnløse tider havde krøbet slig om langs jorden» (s. 197). Ikke før distraksjonene er fjernet kan han handle etter sine biologiske instinkter. Slik gjennomgår fortelleren en forfallsbevegelse: Fra å være et menneske trer han lavere og lavere ned på artsrangstigen, til han innesperret i kjelleren ser seg selv som et insekt:

I et sort mismod kravlede jeg langs muren. Det var en rent uvilkaarlig bevægelse. Jeg havde slet ingen hensigt. Maaske høist en utryg fornemmelse. Og som et stort dumt-forvirret og skadetraadt insekt, der veirer døden, kravlede jeg blot videre langs denne mur. (Mathiesen, 2010, s. 203)

Han har nå blitt til metaforen i fortellingens innledning, «tilfældige kryb under en kjæmpehæl» (s. 181). Brynhildsvoll finner at denne insektsmetaforen viser «den ytterste grad av regresjon tilbake til en primitiv eksistensform. Fra dette laveste vitalitetstrinnet forberedes den andre fasen i gjenfødelses- og oppvåkningsprosessen, transformasjonen fra en mørk og lukket til en ny og vidunderlig verden» (2008, s. 478). Den biologiske regresjonen kan på denne måten vise hvordan fortelleren har begynt sin oppløsningsprosess, og den skjer samtidig som at samfunnet går i oppløsning: Fortellerens posisjon i samfunnet utslettes idet vulkanen bryter ut, den velstående mannen med hus og tjenestepike er i naturens vold og er redusert til et stykke natur.

Oppløsningen av jeget skjer gradvis, ikke bare gjennom hans biologiske regresjon, men også som oppløsning av fortelleren som fortellerinstans. Jeg har hevdet at hver forteller i rammefortellingen fungerer som eksplisitt formidler/nedskriver av historien sin, men her spør han: «hvad kan skildre min rædsel?» (Mathiesen, 2010, s. 187), og mangler tilsynelatende språk for opplevelsene sine. Dette skiller seg fra de andre *Unge sjæle*-fortellingene, hvor skildringen av egen historie er fortellerens hovedmål, og å beskrive den fremstår ikke problematisk på samme måte. Omdal peker på dette idet hun hevder at det er i «Vulkanen» vi «finner de tekstpartiene hvor det referensielle språket i størst grad er i oppløsning» (2011, s. 109). Brynhildsvoll viser at dette kommer til syne gjennom en oppløsning av syntaks (2008, s. 467), og trekker frem denne passasjen:

Inde i min hjerne var der et helvedes værksted. Det forekom mig, at en af vulkanens sprudende ildstene havde trængt sig ind i mit hode. Et hvidglødende, susende masse værkee derinde. En hvirvel av fordreide dyre- og menneskesnuder tumlede om. Brudstykker af et latterligt indhold. Eller ord af en bestemt farve og med en forfærdende mening. Strofer af en halvgal operette. (Mathiesen, 2010, s. 201)

Passasjen viser Brynhildsvoll at «verden ikke lenger [er] tilstedeværende som en sammenhengende orden, men som en samtidighet av heterogene sansedata» (sst., s. 468). I passasjen ser man også at fortelleren opplever at en vulkanstein har trengt seg inn i hodet hans, og dette viser hvordan fortelleren mister oversikten over det indre og det ytre, hvor omgivelsene og ham selv blander seg. Dette er en plutselig hallusinasjon, og fortellingen viser

raskt vekslende bevissthetstilstander. Når fortelleren befinner seg i kjelleren finner vi et annet eksempel på dette:

He, jeg aad for lidet ... altfor lidet. Bare to stykker. Aa, det skulle være nu ... Min hustru behøvede slet ikke at nøde mig. Min hustru? – Herregud, hun laa begravet etsteds oppe under en grusdyng. Død. Forbigangen. Men blot jeg havde puttet de potetesskiver i lommen sidste morgen ... De elendige, gule potetesskiver. (Mathiesen, 2010, s. 213)

Leseren må følge fortelleren gjennom denne krisen, og det uttrykkes i det usammenhengende og oppløste språket. Også tiden dekomponeres gradvis i løpet av fortellingen. Etter at fortelleren våkner på dagen for utbruddet, blir klokkeslettet stadig påpekt: Den er kvart på åtte (s. 189), så tolv på åtte (s. 190). Så skjer utbruddet, men tidspunktet blir ikke notert: «Mekanisk trak jeg mit ur op af lommen og aabnede det. Vandet var rimeligvis ikke trængt ind gennem den dobbelte kasse. For det gik endnu. Men tiden fæstede sig ikke i min hukommelse» (s. 204). For første gang i samlingen er fortellerinstansen ikke i stand til å registrere inntrykkene sine.

Frykten fører på denne måten til en oppløsning av fortelleren som observatør, og han blir etter hvert så redd at han ikke lenger ønsker å observere. I vinkjelleren skildrer han at «[j]eg vovede ikke aabne mine øine af frygt for det syn, som skulde møde dem» (Mathiesen, 2010, s. 203). Et drønn gjør deretter at han «[f]uld af angst spærrede [...] øinene op» (s. 203) og oppdager at «[e]t dybt mørke omgav mig til alle sider» (s. 203). Først velger han altså ikke å se, og deretter kan han ikke lenger se. Hans «følsomhed skjærpedes til en blinds sensibilitet» (s. 203), og andre sanseorganer må benyttes for å kompensere for det tapte synet. Fortelleren forsøker å føle seg frem, lytter, smaker på veggene i kjelleren og spiser jorden (s. 216), men sansene er forvirret. Han opplever ved flere tilfeller synestesi, og skildrer «et kvælende, giftig mørke» (s. 192), «et gisp af vand» (s. 202) og «ord af en bestemt farve» (s. 201), og sanseintrykkene blander seg for ham, så han blir ikke i stand til å skille mellom hva han har hørt, sett, smakt, berørt og luktet.

Når han er innesperret i sin «celle» taper fortelleren oversikt, og fortellingen trer ut av sin kronologi. Fortelleren har «ingen erindring mere» (Mathiesen, 2010, s. 197) og fastslår at «Mit foregaaende liv var gledet væk. Og det nærværende var en tusindaarig træthed, der higede mod forvandlingerne» (s. 198). I kjelleren blir opplevelsene stadig mer hallusinatoriske, og fortelleren er i ettertid ikke sikker på hva som hendte: «Hvad jeg siden

oplevede, staar uroligt for mig» (s. 207). Én av forestillingene han skildrer er at han har blitt til et barn igjen, og opplever å bli gjenfødt. Han bråvåkner og føler

en taknemlig blødhed, en ny fryd som et barn, der første gang øiner lyset. [...] Jeg havde i øieblikket ingen kjendsel af, hvor eller hvem jeg var. I mit indre dirrede en uendelighed af uro som i en elektrisk traadbunke. – Det oplevede. Men hvad det var, kunde jeg ikke afgjøre. Forbindelsen var ophørt. (Mathiesen, 2010, ss. 207-208)

Et skarpt skille etableres mellom det nåværende og det forhenværende, det «oplevede». Passasjen kan leses som at fortelleren her bryter med koblingen til alt det gamle og føler at «en ny og vidunderlig verden aabnedes» (s. 208), hvor «[m]ekaniske ting, der før faldt af sig selv, blev pludselig vanskelige og frydefulde. Som det at puste. Og mit sind var saa vegt og fornemmelseskjært som efter en lang, haard sygdom» (s. 208). Sanseapparatet, som den innesperrede fortelleren opplever som stadig svekket, blir benyttet på en ny måte og omverdenen (som her bare består av kjelleren) blir rekonstruert og oppdaget på nytt. Oppløsningen er tilsynelatende komplett, og muliggjør fortellerens overgang til en ny verden som en nyfødt, men gleden er bare midlertidig. Fortelleren får øye på vinhandleren Vernon gjennom vinduet. «Tæt ind mod ruden laa det hvide øieæble, klæmt i navnløs vaande» (s. 209). Han blir «[s]tiv af rædsel»: «Erindringen væltede indover mig. Den mystiske forbindelse var igjen oprettet [...] Her levedes endnu» (s. 209). Utenfor er det fortsatt liv, og dermed henger fortelleren fast i erindringen. Det blir tydelig at for at gjenfødselen skal kunne skje må alt ødelegges, hver enkelt organisme må forgå, og han er igjen hensatt i sin fortvilende situasjon.

På fortellingens siste sider opplever fortelleren å inntre i en «sær dobbeltbevidsthed» (Mathiesen, 2010, s. 217). Kroppen skilles fra sjelen, og kan ikke lenger føle smertene fra sine fysiske skader: «Mit jeg befandt sig i en uangribelig sfære, hinsides smerten» (s. 217). I de foregående kapitlene har jeg pekt på hvordan bruk av *pars pro toto*-teknikk ledet fortelleren til å ikke kunne se hele mennesket, men kun dets sanseorganer. I «Vulkanen» ser vi dette grepet igjen, men denne gangen om fortelleren selv: «Jeg vilde aabne øinene. De nægtede» (s. 207). Dette kan leses i forbindelse med dobbeltbevissthetstematikken, hvor også fortellerens jeg er i oppløsning: kroppen hans skilles fra sinnet, og fortelleren opplever at kroppen ikke lenger lystrer. Øynene nekter å åpne seg, og han slikker på muren «til jeg rev min tunge tilblods. Ja, til *den nægtede af smerte*» (s. 216, min kursivering). Sanseorganene oppleves fremmede, de er ikke lenger «ham». Denne splittelsen leder dog ingen vei. Han har lagt fra

seg håpet om gjenfødelse, og innser at han er i ferd med å dø. Han reiser seg i «yderste rædsel» og støter pannen mot taket:

Hvor er jeg? – I et lynglimt har jeg atter besindelsen. Den dumpe følelse af mit gravkammer fylder mig. Med saa forvirres paanyt mine sanser. Loftet sænker sig ned. Jeg synker i knæ. Det sænker sig altid lavere. Det lægger sig over mit bryst som en vældig perseflade med tusinde vægter ... Men vinduet følger med. (Mathiesen, 2010, s. 217)

Passasjen kan tolkes som at fortelleren opplever å bli levende begravet, og fortelleren forestiller seg at rommet transformeres til en kiste, og at han presses flat under dens trykk. Men vinduet – fluktmuligheten – følger med. Deretter hører han mennesker utenfor og blir reddet av sine «befriere» gjennom vindusåpningen (s. 218). Oppløsningen er på denne måten bare nesten komplett. Den kunne fullbyrdes på to måter: enten som gjenfødelse og forkastelse av det gamle, både det «oplevede» og kroppen, eller gjennom fortellerens gravlegging og død. I «realiteten» er nok disse to mulighetene tilsvarende fordi begge betyr fortellerens død, men for fortelleren oppleves de ulikt: den første som befrielse og en ny virkelighet, den andre som å opphøre å eksistere. Et sentralt spørsmål er selvsagt hva som møter fortelleren på den andre siden av vinduet. Med unntak av at det er andre der, vil leseren ikke få rede på dette, og spørsmålet forblir ubesvart.

Forbindelsen til resten av *Unge sjæle* – Kontinuitet og intensivering

Brynhildsvoll leser «Vulkanens» avslutning som at fortelleren i «siste øyeblikk reddes [...] ut av den narrative labyrint han bega seg inn i ved samlingens begynnelse» (2008, s. 58). Denne påstanden indikerer at fortelleren befris fra noe, som har sperret ham, eller fortellerne, inne gjennom hele samlingen. Brynhildsvoll utdyper ikke her, men gjennom de tre fortellingene jeg har gjort nedslag i gjennom denne oppgaven viser det innesperrede seg stadig mer klaustrofobisk: I «Den sorte uge» er fortelleren fanget i en (atmo)sfære, i «Den ukjendte» er fortelleren innesperret i et rom, men har mulighet til å luften. I «Vulkanen» er fortelleren sperret inne i jordkjelleren uten mulighet for å ta seg ut, og opplever at rommet blir trangere og trangere. Dette viser en intensivering gjennom samlingen, hvor de samme motivene blir benyttet i stadig mer ekstrem form. Samtidig kan man finne tekstpartier i de andre fortellingene som blir konkretisert i «Vulkanen». I «Den ukjendte» skildrer fortelleren hvordan det «forekom [ham], at kammersets blodbrune bjelkevægge snevredde sig ind og taget sænkede sig som laaget over en kiste» (Mathiesen, 2010, s. 105). Skildringen er en del av fortellerens beskrivelse av rommet idet han skal ha sin samtale med den ukjente, og ordet «forekom» indikerer at det innsnevrende rommet skal forstås billedlig, for å forklare den

intense spenningen før møtet med den ukjente. Motivet gjentas i «Vulkanen», men her blir kjelleren en kiste, og beskrivelsen er en langt mer skremmende skildring av å være i dødens forkammer.

Jeg har tidligere pekt på at *Unge sjæle* kan leses som en samling bestående av autonome fortellinger. Likevel har jeg argumentert for at det finnes fellestrekk mellom fortellingene, og disse mener jeg tydeliggjøres i «Vulkanen». I dette argumentet ligger en påstand om at det ikke er tilfeldig at det er denne fortellingen som avslutter *Unge sjæle*, og jeg vil i det følgende delkapittelet undersøke hvordan gjentakende motiver gjennom samlingen hentes opp og intensiveres i «Vulkanen». Her argumenterer jeg for at skildringene av en tykk og trykkende luft gjennom *Unge sjæles* fortellinger blir konkretisert i «Vulkanen», og at dette illustrerer det innesperrede motivet gjennom samlingen. Det innesperrede knytter jeg deretter til den isolerte fortellertypen jeg har argumentert for gjennom oppgaven. I de andre fortellingene er fortellerne avsondret og ensomme på grunn av sin annerledeshet som sensible, og i denne fortellingen illustreres denne isolasjonen helt konkret gjennom at fortelleren i store deler av «Vulkanen» er innesperret i jordkjelleren alene.

Johannisson hevder at følelse av press er et sensibilitetssymptom (2015, s. 112). I mange av *Unge sjæles* fortellinger påpekes trykket i luften, og det skapes en forbindelse mellom den trykkende luften og fortellerne. De kjenner seg presset og bokstavelig talt nedtrykt, og trykket reflekteres i skildringen av omgivelsene. I «Vulkanen» er luften i tiden før utbruddet «syg og lummer» (Mathiesen, 2010, s. 185), og i etterkant av utbruddet beskriver fortelleren hvordan luften «virkede som en mundfuld sennep» (s. 207). Den tjukke, dekkende luften er gjennomgående, fra «pestbygen» som legger seg over byen i «Den sorte uge» hvori det skjer «mange mærkelige ting» (s. 11), til «Blodtirsdagen» hvor det skildres en «somnambul luft» (s. 78) som er «saa ond og tung at aande» (s. 83). Luften endrer konsistens og blir tung og trykkende, og dette påvirker de som lever i den. I «Den sorte uge» legger luften (og lyset den bringer med seg) seg «trykkende, værkende for panden» (s. 9). I «Blodtirsdagen» går fortelleren under et «stemningstryk» (s. 74) og finner at «[d]ette tunge, trykkende vejr fortættede sig henimod middag. Men der blæste ikke en vind» (s. 79). Atmosfæren synes fortettet, som at det ligger som et tungt teppe som ikke blåser bort.

I kapittel 4 viste jeg at siden luften også endrer stemningen, indikerer dette at det ikke bare er værphenomenet som endrer seg, men også mer overordnet *atmosfæren*. Gjennom samlingen

skildres også atmosfæren i overført betydning som trykkende. I «Den ukjendte» er det den fremmede som skaper trykket: etter overgangen til sensibel lever den ukjente under et «uophørligt» og «taagefuldt» trykk fra sin forfølgers tilstedeværelse (Mathiesen, 2010, s. 115), og han merker seg også de trykkende omgivelsene: «[e]n trykkende taushed rugede allevegne» (s. 118). Den trykkende tausheten gjenspeiles like før utbruddet skjer i «Vulkanen», hvor fortelleren skildrer at han og familien «ventede alle nogle sekunder i aandeløs spænding. Men intet hørtes. Det var blot en vældig, trykkende taushed. Livet syntes pludselig at holde pusten» (s. 189). Slik utvides det som i «Den sorte uge» begynner som en observasjon av et værphenomen til å omhandle et stemningstrykk, og en opplevd nedtrykthet.

I «Syge perioder» skildres en gul himmel som «hænger lav og trykkende over byen» (Mathiesen, 2010, s. 162) og fortelleren «kjender denne lumre luft. Nøiagtig et halvt døgn pleier den at ligge. Da har jeg en kritisk periode» (s. 161). Den fortattede luften gjør fortelleren syk, de syke periodene hans finner sted nettopp på grunn av den lumre luften. I minuttene før utbruddet i «Vulkanen», mens luften står stille og alt «holder pusten», antar fortelleren at det er hans skjøre egenskaper som får ham til å være den kommende ulykken: «Jeg trodde først, det var en individuel, legemlig svaghed, som jeg i en periode ofte led under» (s. 190). Påpekningen av at denne legemlige svakheten kommer periodevis og forbinder denne fortelleren til «Syge perioder»-fortelleren. Som vi skal se finnes det flere paralleller mellom *Unge sjæles* nest siste fortelling og «Vulkanen».

Den første parallellen mellom «Syge perioder» og «Vulkanen» er at luften forbindes med et kvelningsmotiv. «Syge perioder»-fortelleren ser utover havet som er «kvælende stille» (Mathiesen, 2010, s. 163) og forklarer sammenhengen: «Ti sumpluften i denne trange by kvæler al ting og lykkelig spireevne» (s. 176). Kvelningsmotivet er forbundet med luften i de to siste fortellingene, men dukker opp i andre sammenhenger i *Unge sjæle*. I «Den sorte uge» kveles Enersen av renneløkken, i «Den ukjendte» kveles Johnny av den fremmede og den ukjente er redd for å lide samme skjebne (s. 126), og i «Flora» kveler Flora ynglingen til døde (s. 153). I «Vulkanen» endrer luftens kvelende kvaliteter seg fra en metaforisk til en bokstavelig trussel. Fortellerens kone dekkes av et «kvælende vulkanstøv» (s. 187) før hun kveles av jordgass (s. 192), og fortelleren skildrer luften som «kvælende sort og brændende» (s. 195). Den blir her direkte livsfarlig: «de mefitiske jorddunster truede undertiden med at kvæle mig» (s. 195).

I «Flora» kan det atmosfæriske trykket gjenfinnes i noe som kan leses som et helhetlig prosjekt gjennom samlingen. Fortelleren møter en mann kalt Sereno, som spesialiserer seg på «den mikroskopiske flora» (Mathiesen, 2010, s. 146). Han forteller at i denne

talløse verden bag det underfundige objektiv har jeg seet arter opstaa og forsvinde i løbet af .nogle [*sic*] minutter. Jeg har iagttaa den hele proces fra deres skabelse til deres dommedag. Blot nogle draaber syre, en højere temperatur, og de har vrिमlet frem. *Blot en anden atmossfæres tryk* – og de er visnede ligesaa spørlost. De er igjen optagne i tilværelsens lønlige sløvhedsform, hvoraf alle de vilkaarlige livsytringer skyder op. (Mathiesen, 2010, s. 147, min kursivering)

Dersom man leser dette som et bilde på samlingens samlede prosjekt, hvor det utføres eksperimenter ved å gjøre endringer i fortellernes omgivelser, blir det tydelig at et visst trykk i atmosfæren kan utslutte organismene. På denne måten kan menneskene i «Vulkanen» utslettes i løpet av noen minutter fordi trykket i er høyere og dermed farligere. Den trykkende atmosfæren viser seg gjennom samlingen, og i dens siste fortelling er den drepene. Serenos prosjekt i «Flora» kan på denne måten være med på å forklare den gjennomgående fokuseringen på de klimatiske forholdene vi møter i *Unge sjæle*.

Passasjen fra «Flora» er også interessant fordi den gir et inntrykk av at alle skapninger, mennesker, planter og mikroorganismer, er underlagt de samme betingelsene. Brynhildsvoll leser den som at den «åpenbart [har] til hensikt å tjene som en slags mikroskopisk verifikasjon av den naturalistiske miljøteorien» (Brynhildsvoll, 2008, s. 280), men det er også et misantropisk drag over denne sammenligningen, hvor mennesket reduseres til et rent biologisk vesen. Menneskets intellektuelle, kulturelle og kommunikative egenskaper spiller ingen rolle i møte med denne miljøteorien, og dette synes å være hovedgåten til «Vulkanen»-fortelleren, idet det er «den enklte [*sic*] organismes modstand, som beskjøftiger [ham]» (Mathiesen, 2010, s. 182). På denne måten blir passasjen fra «Flora» tematisert i «Vulkanen».

I «Den sorte uge» identifiserer fortelleren at luften påvirker menneskene i den, og alle har en «appetit paa sveden [*svidd*] lugt ... Hunger efter stegt fisk – eller hvad er det?» (Mathiesen, 2010, s. 10). «Blodtirsdagens» rammefortelling foregår i slakteuken under påsketiden, hvor det spises klubb, blodpudding og kjøttsuppe «i alle byens gode huse» (s. 78). En os av kjøtt- og blodmat brer seg over stedet, og uken gjør alltid fortelleren syk, en «ubeskriverlig kvalmefornemmelse» (s. 78) sprer seg i ham. Dette er et annet eksempel på en periode (også her kalendarisk) hvor luften fylles av en bestemt lukt, som bidrar til å omskape atmosfæren

(som i denne fortellingen gjør guttene i stand til å bokstavelig talt slakte hverandre). Det svidde kjøttet blir tematisert igjen i «Vulkanen». Under utbruddet er det «en frygtelig, sveden lugt. Af plantestoffe, af kjød, af jord, som forbrænder» (s. 195). Denne lukten har de sensible fortellerne gjennom samlingen identifisert og blitt syke av, den har gitt dem uforklarlige kvalmefornemmelser og de har gjort forsøk på å unngå den, men aldri lykkes.

Flukten fra den kjøttluktende luften gjenfinnes i «Syge perioder», og her er fisken igjen tematisert, denne gangen ikke som mat, men som tegn på forråtnelse. Fortelleren opplever luften som trykkende, nærmest kvelende, og «gisper efter veiret og skynder [seg] ned til havnen» (Mathiesen, 2010, s. 163). Men flukten er nytteløst. Ved havnen er luften «endnu mere kvælende stille» (s. 163), og «[r]aadne dunster flyder om henede. Af død fisk og stinkende muslinger» (s. 163). Luften synes enda mer truende her enn i de tidligere fortellingene, og er konkret forbundet med fiskelukten. Den vage lukten av «opløsning, død og forraadnelse» (s. 9) fortelleren identifiserer i «Den sorte uge» er spesifisert og intensivert: flukten fra lukten er umulig og fortelleren finner ingen vei ut.

Et klasseaspekt finnes også i denne beskrivelsen av lukten. I «Den sorte uge» påpeker fortelleren at appetitten på stekt fisk også synes hos «fattigfolk», «der ellers aldrig bryr sig om fisk» (Mathiesen, 2010, s. 10). Johannisson finner at det er «ofte dokumentert hvordan de øvrige samfunnssklassene ved forrige århundreskifte bokstavelig talt kunne føle seg syke av underklassens lukter» (2015, s. 22), og i *Unge sjæles* første fortelling synes dette perspektivet tydelig. Fortelleren oppholder seg i fattigstrøket, og påpeker at «en sur fiskelugt slog mig imøde» (s. 13) idet han går inn i huset hvor Enersen henger. Klasseperspektivet bortfaller etter hvert i samlingen og i de to siste fortellingene er lukten ikke forbundet med en arbeiderklasse, den har blitt altomfattende.

Bortfallet av klasseperspektivet kan tolkes som en oppbygging mot den stadig mer nærværende katastrofen i «Vulkanen». Etter utbruddet er alle like, katastrofen rammer både fattig og rik. Det er ikke bare konstruerte fellesskap, men også samfunnshierarkier, som utslettes etter utbruddet. Frem til dette er klasseperspektivet synlig i «Vulkanen», og tjenestepiken Amy blir benyttet som representant for de lavere klassene. Idet huset er i ferd med å rase sammen ser fortelleren at hun løper til hans kones smykkeskrin og tar med seg det hun finner der. Fortelleren tenker: «Et stakket øieblikks vellystige besiddelse» (Mathiesen, 2010, s. 193), og bestemmer seg for å prioritere å løpe ut av huset, snarere enn å stoppe

henne. Senere finner fortelleren liket hennes: «I sin haand holdt hun endnu det stjaalne halskjæde» (s. 204). Slik blir hennes grådighet betegnende for denne samfunnsgruppen, mens konen, som representant for den øvre klassen, idet huset vakler er mest opptatt av sin manns kjærlighet: «— O, klynkede hun. Elsker du mig ikke mere?» (s. 191). Begge kvinnene gjør i fortellerens øyne overfladiske og konstruerte prioriteringer, snarere enn å handle slik han mener at de bør. Men også fortelleren preges av sin klassetilhørighet. Han har ikke bare et flott hus og høy stilling, han har også andre muligheter enn resten. Han kan sende inn sin oppsigelse og fjorten dager senere «forlade stedet» (Mathiesen, 2010, s. 185) dersom han ønsker. Dette er ikke en mulighet resten av innbyggerne på øya har. Han bestemmer selv om han ønsker å forbli eller ikke. Når han velger å forbli får han oppleve at samfunnshierarkiene ikke lenger har noe å si, og slik deklasseres også ham selv.

Beskrivelsen av havnen i «Syge perioder» er interessant fordi det her synes en parallell til «Vulkanen». Fortelleren observerer at «Alle mennesker flygter ned til havnen og de lange brygger. He, somom det her gaves en stærkere luft at puste i» (Mathiesen, 2010, s. 163). Det er i denne fortellingen uklart hvorfor fortelleren latterliggjør at det er bedre luft nede ved havnen og hvorfor han tror at skipene aldri kommer til å legge fra kai igjen: «Skibene ligger som store, sorte havfugle med syge næb og hængede vinger. De kommer sikkert aldrig ud mere. Altsammen er saa haabløst lukket» (s. 163). Like etter utbruddet i «Vulkanen» er «[a]lle i ilsom flugt mod havnen» (s. 194) og folkemassen tramper over lik i gatene for å komme seg dit (s. 195). Den kvelende og farlige, men fortsatt metaforiske luften fra «Syge perioder» er omgjort til livsfarlig luft som folkemassen forsøker å rømme fra. Fortellerens mål er hele tiden å komme seg ned til sjøen, og han får flere åpenbaringer om at det er dit han må dra: «Der dæmrede en frelsende tanke etsteds i min hjerne. Havet» (s. 194), «Et tankelyn stinger gjennom min hjerne —: havnen» (s. 199). Hver gang blir han hindret: «Havnen! Jeg vil just reise mig og ile der ned. Men en uforklarlig træthed holdt mig fangen» (s. 199). Det skal vise seg at dette redder ham, da han får han øye på «en frygtelig graasort mur, der løftede sig for enden af gaden. Den bevægede sig, den levede og fræste [...]. Jeg vidste pludselig, der var havet. Selv ikke der var nogen frelse mer» (s. 200). Flodbølgen som utløses av vulkanen destruerer hele havneområdet, og skipene aldri kommer ut igjen.

I flere av *Unge sjæles* fortellinger synes fortellernes sensibilitet å reflekteres i omgivelsene. I kapittel 5 så vi hvordan fortelleren i «Den ukjendte» skildret at bladene utenfor skalv: «Det unge løv syntes mig at fryse. Hviskende, forurettet. Og denne frysning kom over mig selv»

(Mathiesen, 2010, s. 104). Dette gjenfinnes i «Vulkanen», men i mer ekstrem form. Jeget skildrer at «[j]orden krympede sig og bævrede under mig. Feberskjælv rislede gjennom dens nerver» (s. 200), og denne «rislingen» reflekteres i fortelleren, som kjenner at hans «inderste væsen *sittrede* af denne dødsfornemmelse» (s. 200, min kursivering) og han klamrer seg «*skjælvende* til resterne av en husvæg» (s. 200, min kursivering). Dette resonnerer godt med den kroppslige sensibiliteten, som er nervøst «skjælvende» og «ristende» (Johannisson, 2015, s. 96). Også de andre sensibilitetssymptomene Johannisson beskriver, «hodepine, følelse av press, søvnløshet, åndenød, nedstemt rastløshet» (sst., s. 112), viser seg i «Vulkanen». Følelsen av press har vi allerede diskutert, som trykket som ligger over fortellerne gjennom luften. Åndenøden illustreres tydelig gjennom kvelningsmotivet i mange av *Unge sjæle*-fortellingene. Også hodepine og søvnløshet ser vi i «Vulkanen»: idet fortelleren for andre gang, måneden før utbruddet, har fornemmet at katastrofen skal komme, får han ikke sove: «Jeg var bleven saa bævende vaagen» (s. 185). I minuttene før utbruddet kjennes hodet «tungt og dovent» (s. 186). Det blir etter hvert så tungt at han må bruke all sin energi på å holde det oppe (s. 192) og til slutt «blytungt og uhyrligt. Jeg aarkede ikke løfte det mer» (s. 216). Slik blir et sensibilitetssymptom som er gjennomgående i samlingen her konkretisert.

Rastløsheten gjenfinner vi i «Syge perioder», hvor fortelleren oppholder seg på legekantoret sitt og forklarer at han er «meget lysvar» (Mathiesen, 2010, s. 159). Han har en av sine syke perioder, og observerer dette «selsomme halvllys» (s. 159). Deretter skifter rommet farge til en «okkerkulør» (s. 159):

Jeg har vanskelig for at bestemme denne beklemmelsens art. Den er for impliceret med mit væsens hemmeligste ytringsformer. Jeg kan kun gi de omtrentlige symptomer: Og jeg noterer –: et permanent tryk i hjerteregionen; en forstoppet følelse i underlivet; høi puls og en klam kulde i mit legeme. [...] Jeg kan slet ikke sidde rolig. Kan ikke koncentrere mine dumme tanker om et almindeligt ord som morfin. Det synes mig saa ængstelig svært at skrive. Jeg gaar mellem hvert andet bogstav rastløs om og [det] har forekommet mig, at jeg gik med livet som et skjørt stykke glas mellem hænderne. Men idag er det anderledes. Idag er jeg virkelig saa syg, at mine ben skjælver under mig. (Mathiesen, 2010, ss. 161-162)

Symptomene «Syge perioder»-fortelleren opplever minner om symptomene for den kroppslige sensibiliteten, og på denne måten knyttes de ulike fortellingene i *Unge sjæle* sammen. Det okkerfargede er dessuten interessant fordi det kan leses som en speiling av koloritten omverdenen til «Vulkanen»-fortelleren gis etter utbruddet. I «Avantgardistisk tilsnitt» viser Omdal at Mathiesens spesielle fargebruk er et tydelig ekspresjonistisk trekk, hvor «fargene og formene skriker, landskapet hos Mathiesen er kanskje like langt fra å være

romantisk som fra å være realistisk» (2011, s. 108). Hun trekker frem nettopp den okergule scenen i «Syge perioder», som begynner med at fortelleren oppdager at papiret foran ham blir «skiddengult» (Mathiesen, 2010, s. 159), og deretter blir både rommet og hans egen hud gul.²⁹

³⁰ Det gule gjennomsyrrer alt, og Omdal peker på at dette gir assosiasjoner til «svovel, galle og sykdom» (2011, s. 109). Parallellen til «Vulkanen» understrekes av at «Syge perioder»-fortelleren skildrer at det utenfor «flyder et gulblegt dødslys, som synes at stige opp fra jorden» (Mathiesen, 2010, s. 159). Dette dødslyset kan i «Syge perioder» tolkes som fortellerens hallusinasjon, men blir i «Vulkanen» konkretisert og forklart fordi det her er svovlgasser som stiger opp av jorden. Det gule skaper assosiasjoner til det brente og til det «ildhav» (s. 204) som skildres i «Vulkanen», og her blir lavaen som bryter ut av fjellet beskrevet som «en hæsliig, svovlgul materie» (s. 196).

«Syge perioders» skildring av det gulnende legekantoret leser Omdal som en «angstreaksjon» (2011, s. 108), og vi ser i enkelte fortellinger at en overspenthet åpner for en mangefasettert virkelighetsforståelse, som i noen tilfeller produserer hallusinasjoner. I «Asser Hein» utløser denne overspentheten vrangforestillinger: «Mine nerver anspændtes indtil hallucination» (Mathiesen, 2010, s. 56), og i «Vulkanen» kjenner fortelleren seg på lignende vis «Ophidset indtil galskap» (s. 200) og opplever at

[d]enne overophidselse løb ud i en paralytisk rædsel. Jeg turde ikke røre mig. Mine lemmer pressede sig sammen i utaalige kramper. Jeg lukkede øinene for det uundgaaelige ... Men alligevel saa jeg denne havmur foran mig og dette afgrundssvælg bag mig med en kjæmpemæssig tydelighed. (s. 200-201).

Fortelleren blir så redd at han blir lammet. Johannisson trekker paralyse frem som et symptom på en ekstrem sensibilitet (2015, s. 114), og vi ser i «Vulkanen» hvordan den mentale påkjenningen får fysiske konsekvenser for ham. Fortelleren er overstimulert av inntrykk og blir lammet, ikke av noen ytre omstendigheter, men av frykt. Lammelsene gjentar seg flere steder i «Vulkanen». Fortelleren opplever en «underlig kold, legemsløs fornemmelse» (Mathiesen, 2010, s. 210), og gjør etter hvert «den skrækkelige opdagelse, at mine lemmer var stive. Hele mit legeme var slaaet af lamhed. Ikke en finger kunde jeg røre» (s. 210). På denne måten viser lammelsene den sensible overspentheten i sin mest ekstreme form, og det er stor

²⁹ Brynhildsvoll (2008) finner at den gule hudfargen også kan vise symptomer på morfinavhengighet, se f.eks. s. 316 og s. 422.

³⁰ Det gule er også påfallende ofte brukt til å skildre ansikter og øyne i *Unge sjæle*: I «Den sorte uge» gjennom Jakobines «gulblege ansikt» (2010, s. 16), en av festdeltakerne i «Asser Hein» har «gule og slimede», «ormegule» øyne (s. 38), i vinhandleren Vernon i «Vulkanen» har et «tobaksgul[t]» ansikt (s. 183).

forskjell på sensibilitetsuttrykkene til «Vulkanen»-fortelleren og de sensible symptomene «Den sorte uge»-fortelleren opplever, som en forvirret og nølende, men i langt mindre grad overmannet av sin egen skjørhet.

I kapittel 2 pekte jeg på at samtidens kritikere delte en felles begeistring for «Vulkanen» fordi den «tilhører mere Virkelighedens Verden» (Skanderborg Amtstidene, 1903). Dette kan skyldes at «Vulkanen» konkretiserer motiver fra de andre fortellingene, og gir dem en realistisk ramme. For eksempel gis den giftige luften en årsak, og hverken leseren eller fortelleren tviler på at den er reell. «Vulkanens» forteller er mindre tvetydig enn de andre fortellerne, og påpeker når han hallusinerer: «Med saa forvirres paanyt mine sanser» (Mathiesen, 2010, s. 217). Leserens blir ikke usikker på om fortelleren faktisk gjenfødtes, fordi fortelleren understreker at gjenfødselen er noe han forestiller seg. Ellers skildrer teksten fortellerens opplevelser som at de foregår i en empirisk virkelighet. Fortellingen som helhet kan leses som et bilde på at fortellerens indre verden raseres, men leseren vil ikke stoppe opp ved spesifikke steder i teksten og spørre seg om det som fortelles er ekte eller innbilt. Blandingen av bevissthetssjikt og selvutspaltinger som jeg har pekt på i «Den ukjendte» er her erstattet av konkrete, men redselsfulle skildringer, hvor fortellerens «inderste væsen sittrede af denne dødsfornemmelse» (s. 200). En forklaring på dette kan være at fortelleren, på grunn av sin redsel, er i ferd med å gå i oppløsning. Han rammes av en ekstrem sensibilitet, og paralyseres av skrekk. Dermed svekkes han: sanseapparatet forvirres, og han mister oversikt over tid og rom. Språket hans mister sin syntaksoppbygging og opplevelsene er så skremmende for ham at han blir konkret, fordi det er det eneste han er i stand til. Anmelderen «P.L.» fant at Mathiesen «stammer sin Rædsel frem» (Politiken, 1903), og «Vulkanen» blir det tydeligste beviset på dette. I rammefortellingen er fortelleren fremdeles så preget av hendelsen, enten den var reell eller et produkt av hans fantasi, at han ikke har språk for å skildre sin gåte: «hvad kan skildre min rædsel?» (Mathiesen, 2010, s. 187). Det sees på denne måten ikke et bortfall av sensibiliteten i «Vulkanen», men en intensivering, og kontrasten mellom denne fortelleren og «Den sorte uges» forteller er stor.

Unge sjæle sett under ett – Det innesperrede

Til nå har vi sett at det finnes en kontinuitet og en intensivering av temaer gjennom samlingen. En siste linje jeg vil peke på er bruken av *pars pro toto*-teknikk (del for helhet), hvor fortelleren skildrer et sanseorgan fremfor å skildre et menneske. I kapittel 4 pekte jeg på at teknikken viser hvordan den sensible mister oversikten, og leder til en fragmentert

virkelighetsforståelse. Overblikket går tapt og fortellerens iakttagelser blir vanskelige for ham å plassere i en helhet. Gjennom de tre fortellingene jeg har gitt lesninger av kan det finnes en utvikling i bruken av denne *pars pro toto*-teknikken, som knytter seg til hver fortellers overordnede gåte som han presenterer i begynnelsen av sin fortelling. I «Den sorte uge» er det Kale Enersens øyne som fremheves, altså sansorganene til en mann som fortelleren ikke kjenner. I «Den ukjendte» skildrer fortelleren hendene til den ukjente, det er «dem» han har sett (Mathiesen, 2010, s. 98). Den ukjente og fortelleren har en tett relasjon, og er enten hverandres forfølgere, eller utspaltninger av samme individ. I «Vulkanen» benyttes *pars pro toto*-teknikken for å beskrive fortellerens egen kropp. Øynene hans nekter å åpne seg, tungen hans nekter etter hvert å slikke på veggen, og han inntreer i en dobbeltbevissthet hvor kroppen skilles fra sjelen (s. 217). Dette kan vise en konsentrasjon gjennom samlingen av hva fortellerne opplever som fremmed: Først er det Enersen, som tilhører den ytre virkeligheten. Deretter konsentreres tvilen rundt den ukjente skikkelsen, og han oppleves for fortelleren som fremmed. Her er det uklart om den ukjente eksisterer i en ytre virkelighet, eller er en del av fortellerens «indre» verden. Til slutt er «Vulkanen»-fortellerens egen kropp fremmed. De fremmede elementene kommer nærmere og nærmere fortellerindividet selv, til de til slutt er ham selv, i hvert fall deler av ham.

Dersom man ser dette i relasjon til hver fortellers gåte, blir konsentrasjonsbevegelsen tydeligere: I «Den sorte uge» omhandler fortellerens gåte innbyggerne i byen, og luften som henger over den. Enersen er en deltaker og representant for lokalsamfunnet fortelleren observerer, og fokuset på hans sansorganer kan vise hvordan han mister oversikten over omgivelsene og blir forvirret. I «Den ukjendte» er tvilen konsentrert, og gåten til fortelleren retter seg mot hvem eller hva denne ukjente skikkelsen er. Siden det er den ukjentes sansorganer som her skildres, kan dette vise at det er i møte med denne mannen fortelleren mister oversikten, og at det fremmede elementet er tettere forbundet med fortellerindividet. I «Vulkanen» åpner fortelleren med å spørre: «Hvor dybt ind i den evige nat naar vor bevidsthed?» (s. 182). Hans gåte går ut på hvor grensen går mellom liv og død, og har opplevd at både kroppen og bevisstheten har vært i ferd med å dø. Her er bruken av *pars pro toto*-teknikken forbundet med ham selv, og han mister oversikten over sin egen kropp. Den oppleves fremmed, handler og sanser uavhengig av fortelleren, og han har ikke lenger kontroll over den. Teknikken viser en innsnevring av gåtene, hvor fokuset til fortellerne blir smalere og smalere: fra en omverden, til en skikkelse som kanskje er ham selv, til en todeling

av seg selv, hvor kropp og sinn spaltes. Dermed kan årsaken til at gåtene er uløselige være at fortellerne ikke er i stand til å få oversikt og helhetsperspektiv.

Jeg har i dette kapittelet undersøkt hvordan «Vulkanen» viser en oppløsningsbevegelse, og pekt på at naturen fører til at konstruerte fellesskap raseres i katastrofen. Deretter fører krisen fortelleren gjennomlever til at han selv også nærmer seg oppløsning. Han gjennomgår en biologisk regresjonsprosess, og rammes etter hvert av en ekstrem form for sensibilitet hvor han paralyseres. Dette gjør at han mister noen av andre sensible trekkene: han kan ikke lenger observere, sansene forvirrer ham og blander seg, og han mister oversikt over tid og rom.

Deretter har jeg argumentert for en kontinuitet gjennom *Unge sjæle*, hvor motiver og temaer fra de andre fortellingene hentes opp og intensiveres i «Vulkanen». Gjennom det innesperrede vises et stadig mer klaustrofobisk fortellerjag, hvor de tre fortellingene jeg i oppgaven har gjort lesninger av skildrer en forteller i et gradvis trangere rom: Fra å være i en dekkende og tett luft i «Den sorte uge», til et værelse med tett luft i «Den ukjendte», til en kjeller som blir som en kiste i «Vulkanen». Det innesperrede viser seg i luften som blir påpekt i flere av fortellingene, hvor den har en tykk og trykkende kvalitet. Den blåser ikke bort, og den er dekkende som et teppe. Dette knytter seg til kvelningsmotivet som opptrer i flere av tekstene, men i de siste to fortellingene er dette direkte forbundet med luften, først billedlig i «Syge perioder», og deretter bokstavelig i «Vulkanen».

Luften knytter seg i flere av fortellingene til en bestemt lukt, som vekker kvalmefornemmelser hos de sensible fortellerne. Dette har jeg koblet til et klasseaspekt, hvor fortellerne (som alle tilhører øvre middelklasse) blir syke av underklassens lukter. I «Syge perioder» er dette tydeliggjort, og i denne fortellingen synes de tydeligste forbindelsene til «Vulkanen». Særlig påfallende er «Syge perioder»-fortellerens forutanelse om at skipene aldri kommer til å forlate havnen. Siden det er ulike fortellere kan dette ikke nødvendigvis avsløre en forespeiling til vulkanutbruddet, og både skildringen av havnen, skipene, lukten og kvelningsfornemmelsene blir i «Syge perioder» mest sannsynlig en del av et sykdomsbilde. Fortelleren opplever å kveles i den illeluktende byens innestengte luft, løper til havnen for å puste, men finner at luften der nede er enda tettere. Det vil være nærliggende å lese disse opplevelsene som fortellerens forestillinger og innbilninger, utløst av hans sårbare og sensible sinn, fordi observasjonene ikke får noen konsekvenser i den ytre virkeligheten. I «Vulkanen»

hentes motivene opp og fortelleren beskriver dem som reelle, og på denne måten materialiseres forestillingene i en realistisk diskurs.

Det innesperrede motivet kan oppsummerer de tematiske linjene i *Unge sjæle*, og vise hvordan den sensible fortelleren oppfatter sin omverden. Han registrerer en spesiell og trykkende luft, som bringer med seg en innestengt og illeluktende lukt. Også fortellertypen jeg har pekt på betegnes av det innesperrede, ved at sensibiliteten bidrar til å isolere dem: Fortellerne opplever at de er «annerledes», og de har «anelser» eller «sarte fornemmelser» som skiller dem fra andre mennesker. Dette fører til at de tar avstand fra omgivelsene sine, og observerer og feiltolker omverdenen, som vi har sett i kapittel 4. I fortellingenes kjernefortellinger deltar de ofte i lokalsamfunnet, men på en distansert måte. For eksempel involverer «Vulkanen»-fortelleren seg i samfunnsdebattene om «[l]itteratur og sommerfester» (Mathiesen, 2010, s. 188), men skiller seg fra de andre ved å fornemme katastrofen. Fortellerne opplever angst og mistillit til seg selv og omverdenen, og dette gjør at de ikke får korreksjoner fra omgivelsene, og er dermed mer tilbøyelige til å tro på det deres overspente sanser forteller dem. På denne måten kan sensibiliteten leses som en selvforsterkende prosess. Fortellernes forhøyede sensibilitet tillater dem å oppleve virkeligheten som utvidet, men i etterkant av hendelsene finner de ingen gode forklaringer på hendelsene de har gjennomlevd. Dette leder dem til deres ensomme tilværelse i rammefortellingene. Også dette perspektivet blir tydeliggjort i «Vulkanen», hvor fortelleren først skiller seg fra de andre fortellerne ved å ha en familie. Denne blir revet bort fra ham, og han er alene tilbake. I motsetning til de andre fortellerne, som i sine kjernefortellinger bare er mentalt isolert og ikke skiller seg fra andre fysisk, eller på andre måter enn at de er sensible, er «Vulkanens» forteller bokstavelig talt innesperret. På denne måten materialiserer den ensomme tilværelsen seg her, og i «Vulkanens» rammefortelling er fortelleren plassert i akkurat samme situasjon som de øvrige fortellingene: alene med sin gåte.

KAPITTEL 7. Avslutning

I sitatet som åpnet denne oppgaven, hentet fra fortellingen «Unge sjæle» fra 1898, beskrev fortelleren at de unge var hans motivasjon i fortellingen sin. I samlingen av samme navn har vi sett at disse unge sjelene igjen tematiseres, men denne gangen som fortellerne selv. Samlingens fortellere føler seg annerledes og ser sin sensible skjørhetstilstand som en kraft og en ressurs, som skiller dem fra sine medmennesker. Dette illustreres i «Vulkanen», hvor det

kun er den sensible som merker det kommende utbruddet. Den sensible har en inntrykksvarhet som gjør at han kan oppfatte signaler i omgivelsene sine, og samfunnet har mistet noe på veien fra natur til kultur: evnen til å observere, og til å ta til seg inntrykk. De andre er «sovende», «slumrende», «blinde». Det kan leses en samfunnskritikk inn i dette. Både mot moderniteten, men også mot det ufølsomme, kalde og avstumpede. Samtidig har sensibiliteten også sine ulemper. Balansegangen er vanskelig, og som i «Den ukjendte» kan den bikke over og bli farlig. Den sensibles forestillingsevne kan forvrengte virkeligheten, fange individet i hallusinasjoner og forvirre ham til den grad at han ikke finner veien ut til den virkelige verdenen igjen. Han risikerer at hans individ kan utspaltes i ulike kropper og kjempe mot seg selv – og dermed å bli sin egen største trussel.

Man skal passe seg for å trekke paralleller mellom forfatterens tekstunivers og hans biografi, og jeg tror at Øyvind Næss i *Østlands-Posten* går for langt idet han nærmest årsaksforklarer Mathiesens debutverk med hvordan forfatteren opplevde farens konkurs (1951, s. 6), som jeg pekte på i kapittel 2. Likevel er observasjonene interessante fordi de minner om den fortellertypen jeg har etablert i denne oppgaven. Næss skriver at Mathiesens «inntrykksvare sinn» (sst.) ble merket av konkursen, og at han levde med en følelse av «fornedrelse og avmakt» (sst.). Dette åpner han for at «vel også [felte seg] ned som utrygghet og angst og en ubevisst følelse av deklassering hos den sky gutten med det tidlig utviklede intellekt og det hudløse følelsesliv» (sst.). Han beskriver at Mathiesen kanskje følte på «ensomheten, følelsen av å være utestengt, skyldfølelse, anger og nag og det unge sensitive diktersinnets modning i en muggen, nysgjerrig og småsladrende ravnekrokstilværelse» (sst.) og mener Mathiesens «synske fantasi» (sst.) ble egget av opplevelsene, som senere skulle «sette dype merker i Sigurd Mathiesens dikterverden» (sst.). Siden perioden *Unge sjæle* utgis i er preget av en følellestilstand blant de intellektuelle som likner på måten Næss skildrer Mathiesen, kan man åpne for at han har tatt inspirasjon for sine fortellinger fra egne erfaringer. Slik jeg har lest *Unge sjæle* er det en skildring av et sinn i krise, og sensible mennesker kan kanskje best beskrives av et sensibelt menneske.

Jeg har i denne retningen ikke undersøkt biografiske perspektiver, og i stedet gått mot en mer allmenn og kulturhistorisk kontekst som knytter seg til sensibilitet. Til dette har jeg benyttet meg av beskrivelsen av nervøsitetsstilstanden som vokser frem rundt århundreskiftet 1900, men det er flere aspekter ved «den nervøse tidsalderen» som ikke passer på *Unge sjæle*. Tilstanden tar utgangspunkt i fremveksten av den moderne byen, og storbyen synes ikke

tematisert i samlingen. Vi befinner oss snarere i små, anonyme kystbyer, eller på en liten øy i Stillehavet. Unntaket er New York, men i «Flora» er byen ikke nevnt som annet enn et bakteppe. Byens kultur er derimot tematisert, men fremstår spennende, som en smeltedigel av mennesker fra hele verden, og skaper ikke nervøsitet eller angst, men fascinasjon for fortelleren. Det er i stedet de norske, traurige småbyene som er utløsende for fortellernes irritabilitet. Det faste, vante dagliglivet og de samme grå og livstrøtte menneskene som bor i den. Det kan tolkes som et argument mot å plassere *Unge sjæle* i en nervøsitetstradisjon, men samtidig kan det leses som en fornorsking av nervøsitetsbølgen. I stedet for å plassere seg i Paris eller London, eller Oslo for den saks skyld, plasserer Mathiesen fortellerne og fortellingene i det bylivet han kjenner. Stedene bærer ikke preg av modernitet, men av stagnasjon, og det samme gjør menneskene i dem. Slik kan man lese *Unge sjæle* et møte mellom de unge og sensible menneskene og disse omgivelsene.

Jeg har gjennom oppgaven pekt på at omverdenen for den sensible først og fremst viktig «i forhold til hvilke indre reaksjoner den utløser» (Johannisson, 2015, s. 96). Siden de sensible fortellerne fokuserer på sine egne fornemmelser, og sensibiliteten deres samtidig utvider deres virkelighetsforståelse og -potensiale har min lesning av *Unge sjæle* først og fremst vektlagt hvordan fortellerne oppfatter sin omverden. Jeg har i liten grad diskutert hvor realistiske eller virkelighetsnære fortellingene fremstår, og på denne måten forholdt meg til *Unge sjæle* som tilhørende en autonom fiksjonsverden. Gjennom analysene har jeg fremholdt at det er uklart hva som er innbilt og hva som er reelt, og at det er i oscilleringen mellom disse at tvil og forvirring oppstår. Jeg har pekt på det illusoriske og det uvirkelige, som ligger fjernt fra den historiske virkeligheten. Dette perspektivet deler jeg med de andre lesningene jeg har benyttet meg av. Jeg tror at man i møte med Mathiesens forfatterskap fort vil komme til å gjøre lesninger som plasserer verkene i et slikt univers, som en skildring av et skjørt, og kanskje sykt, sinn i møte med en fiksjonsverden som er farget av fortellerens blick. Fortellingene har blitt beskrevet som mystiske, okkulte og fantastiske, og dette vil plassere dem langt utenfor en realistisk diskurs. Et eksempel på dette er tolkningene jeg har presentert av hva utbruddet i «Vulkanen» representerer, hvor både Omdal (2011) og Brynhildsvoll (2008) leser erupsjonen som det ytre bildet på fortellerens indre krise. Det finnes også elementer ved Mathiesens tekstunivers som indikerer at han skriver langt tettere på virkeligheten enn man skulle tro, og man kunne også gått i en motsatt retning og undersøkt noen tydelige virkelighetsforbindelser, for eksempel parallellen mellom Mont Pelée-utbruddet og «Vulkanen».

I mitt arbeid med «Vulkanen» fant jeg to henvisninger til et virkelig vulkanutbrudd av vulkanen Mont Pelée, som skjedde på Martinique 8. mai 1902. Én av disse er fra Gunnar Reiss-Andersens artikkel i *Samtiden* i forbindelse med Mathiesens 80-årsdag, hvor han skriver: «Det er sannsynligvis katastrofen på Martinique, utbruddet av Mont Pelée som har inspirert dikteren til ‘Vulkanen’» (1951, s. 362).³¹ Både Brynhildsvoll, Waage og Omdal siterer Reiss-Andersens artikkel, men de diskuterer ikke den potensielle inspirasjonskilden. Parallellene er slående: datoene og tidspunktene er nøyaktig overensstemmende, detaljer som antall døde eller at en fabrikk noen dager før utbruddet ble tatt av en lavastrøm beskrives både i avisartikler som skildrer ulykken i 1902, og i Mathiesens fortelling (Kverndokk, 2015). Som i «Vulkanen» hadde Martinique-katastrofen kun én overlevende, som var innestengt på isolat og overlevde på grunn av bygningens tykke vegger, hvor den eneste utveien var et lite vindu i taket (sst., s. 160). På Martinique var det ikke lava som drepte de mellom 20- og 30 000 innbyggerne, men en sky av giftig gass og eksploderende lavasteiner (sst., s. 119). Det ville vært interessant å undersøke hvordan Mathiesen tar utgangspunkt fra samtidens nyhetsbilde og å lese tekstene fra et mer realistisk og virkelighetsimiterende perspektiv, og man vil kanskje komme til å finne andre referanser til nyhetssaker i de øvrige *Unge sjæle-*fortellingene.

Dette er bare ett eksempel på aspekter av Sigurd Mathiesens tekstunivers som i liten grad er undersøkt. Mathiesen reintroduksjon til det lesende publikum er fremdeles i sin spede begynnelse, og det fortsatt et stort utforskningspotensial i forfatterskapet. Samtidig bekreftes *Unge sjæles* relevans og vedvarende – om ikke stigende – estetiske egenverdi av at den i 2021, nesten 120 år etter sin utgivelse, skulle få en minirenessanse og ny språkdrakt. Den danske nyutgaven, sammen med bidragene fra Mathiesen-forskerne jeg i denne oppgaven har trukket veksler på, viser at det lenge oversette forfatterskapet har appell både hos publikum og i academia i det 21. århundre. De fremmede og merkelige tekstene, som klamrer seg til leseren og skaper undring og forvirring, er enestående i norsk sammenheng.

³¹ Den andre er en avisanmeldelse av *Unge sjæle*, fra *Berlingske*: «Her fortælles et Menneskes Indtryk af Udbrudet af Mont Pélée paa Martinique med en saadan Sikkerhed og med en saa overlegen Brug af Fantasien, at man næsten kunde fristes til at tro, at Fortælleren havde været Øjenvidne» (Berlingske, 1903). Siden samlingen utkommer litt over et år etter utbruddet kan man tenke seg at kritikerne kjente til det, og dette gir en helt annen forklaring på hvorfor *Skanderborg Amtstidene* finner at «Vulkanen» «tilhører mere Virkelighedens Verden» (Skanderborg Amtstidende, 1903).

Min lesning har behandlet debutsamlingen fra det jeg mener er et nytt perspektiv, med vekt på sensibilitetens og tvilens rolle, og belyst utforskede områder av *Unge sjæle*. Noe av det vanskelige ved Mathiesen består i å få øye på hvordan de syv fortellingene henger sammen. Jeg har vist at fortellingene er forskjelligartede fordi de tematiserer hver sin grensetilstand, med hver fortellers gåte som omdreiningspunkt. Derfor har jeg benyttet de syv fortellerne som forankringspunkt, og argumentert for at sammenhengen mellom fortellingene finnes her. Jeg har fremholdt at sensibilitetsbegrepet danner en rød tråd gjennom samlingen, og pekt på at spesifikke fysiske og emosjonelle markører ved sensibiliteten gjør det mulig å skille ut en fortellertype. Gjennom dette har jeg kunnet utforske sammenhenger, paralleller og utvikling gjennom de syv fortellingene, og i så måte skille meg fra tidlige lesninger av *Unge sjæle*. Fortellernes sensibilitet produserer utvidede og forvrengte virkelighetsforståelser, og de tviler derfor både på seg selv og sine omgivelser. Dette har jeg vist at smitter over på leseren, som følger den tvilende og usikre fortellerens perspektiv, og blir etterlatt for å nøste opp i paradoksale, forvirrende og mangetydige fortellinger. Dette produserer et mangfold av fortolkninger som man må la sameksistere, samtidig som at man må godta at fortellernes gåter i *Unge sjæle* ikke kan løses, da deres premiss er det tvetydige.

Litteratur

Avisanmeldelser av *Unge sjæle* fra samtiden

- Berlingske. (1903, 09.05). To norske Bøger.
- Gnudtzmann, A. (1903, 06.07). Bøgernes Verden. *Dagbladet*, s. 1.
- Jynge, A. (1904, 29.04). Litteratur. I *Morgenbladet*, ss. 1-2.
- Politiken. (1903, 09.05). Nye Bøger.
- Skanderborg Amtstidende. (1903, 27.06). Bøger.
- Stavanger Aftenblad. (1903, 12.05). Litteratur.
- Stavanger Aftenblad. (1903, 24.12). Litteratur.
- Trondhjems Adresseavis. (1903, 14.05). Litteratur.

Annen litteratur

- Alver, B. (1970). *Dag og merke*. Oslo – Bergen – Tromsø: Universitetsforlaget.
- Amann, K. M. (2021, 17.04.). Overset forfatter skriver rystende smukt fra sjælens gravkammer. *Kristeligt Dagblad*. <https://www.kristeligt-dagblad.dk/kultur/overset-fatter-skriver-rystende-smukt-fra-sjaelens-gravkammer>
- Blomberg, W. (2007). *Litteraturlisteguiden VADE MECUM*. Oslo: Transit.
- Brynhildsvoll, K. (1999). Sigurd Mathiesen – Et kapittel i misaktelsens historie. I *Samtiden* 5/6, ss. 131-142. Oslo: Aschehoug.
- Brynhildsvoll, K. (2008). *Sigurd Mathiesen – Norges bortgjemte laurbærblad. En studie i Unge sjæle som døråpner til modernismen i norsk litteratur*. Oslo: Aschehoug.
- Brynhildsvoll, K. (2010). «Etterord». I S. Mathiesen, *Unge sjæle*, ss. 221-237. Oslo: Bokvennen.
- Gejel, J. (1989). Oversætterens forord. I T. Todorov, *Den fantastiske litteratur – en indføring*, ss. 7-8. Oversatt av J. Gejel. Århus: KLIM
- Gregersen, A. (2003). Todorovs fantastiske tøven. I *Kosmorama* #231, ss. 23-40. København: Det danske Filminstitut. <https://www.kosmorama.org/kosmorama/arkiv/231/todorovs-fantastiske-toeven>
- Hansen, K.-W. (2008, 16.05). Det våres for Sigurd Mathiesen. *Østlands-Posten*. <https://op.no/kultur/det-vares-for-sigurd-mathiesen/s/1-85-3541748>

- Heede, D. (2021). Efterord. I S. Mathiesen, *Unge sjæle. Syv fortællinger*, ss. 191-207. Oversatt av C. E. Mogensen og A. J. Mogensen. København: Escho/Sidste århundrede.
- Johannisson, K. (2015 [2009]). *Melankolske rom: om angst, lede og sårbarhet gjennom tidene*. Oversatt av M. Aasprong. Oslo: Cappelen Damm.
- Kverndokk, K. (2015). *Naturkatastrofer – en kulturhistorie*. Oslo: Scandinavian Academic Press C/O Spartacus.
- Køppe, S. (2020). Sansning og betydningsmodaliteter. I H.-J. Schanz, J. Wamberg, J. K. Friis, L.-H. Schmidt, L. M. Rösing, M. B. Johansen, T. Damsholt, *Sansning – mellem mennesket og verden*, ss. 59-69. København: Akademisk Forlag.
- Mathiesen, S. (1898, 28.11). Unge sjæle, [del 4/8]. *Dagbladet*, ss. 1-2.
- Mathiesen, S. (1947). Omkring århundreskiftet – Erindringer av Hans Seland, Sigurd Mathiesen, Gabriel Scott og Johan Falkberget. *Julehelg*, ss. 6-8.
- Mathiesen, S. (2010 [1903]). *Unge sjæle*. Oslo: Bokvennen.
- Mikrofest.dk. *Unge sjæle*. <https://mikrofest.dk/shop/sidste-aarhundrede/sigurd-mathiesen/unge-sjaele/>
- Næss, Ø. (1951, 13.07). Sigurd Mathiesen 80 år. I *Østlands-Posten*, s. 1 og 6.
- Nøle. (2022). I *Det Norske Akademis Ordbok*. Hentet 16.09 fra https://naob.no/ordbok/nøle_2
- Omdal, G. K. (2010). Den mørkeste avgrunnen – Sigurd Mathiesens «Den ukjendte». I G. K. Omdal, *Grenseerfaringer – Fantastisk litteratur i Norge og omegn*, ss. 143-151. Bergen: Fagbokforlaget.
- Omdal, G. K. (2011). Avantgardistisk tilsnitt. Sigurd Mathiesens *Unge sjæle. Syv fortællinger* (1903). I B. Børset, & P. Bäckström, *Norsk avantgarde*, ss. 101-117. Oslo: Novus.
- Poe, E. A. (2008 [1839]). William Wilson. I A. L. Gowans (red.), *Classic Short Stories*, ss. 41-53. New York: Nova Science
- Reiss-Anderssen, G. (1951). Sigurd Mathiesen – 80 år. I *Samtiden. Sekstiende Årgang*, ss. 357-370. Oslo: Aschehoug.
- Sidsteaarhundrede.dk. *Menneskekød: Grotesker 1910-1920*. <https://sidsteaarhundrede.dk/products/menneskekod-grotesker-1910-1920>
- Strindberg, A. (1917). Förvirrade sinnesintryck. I A. Strindberg, 27. *Prosabitar från 1890-talet*, ss. 596-616. Stockholm: Albert Bonniers förlag. <http://runeberg.org/strindbg/pros1890/>

- Todorov, T. (1989 [1970]). *The Fantastic. A structural approach to a literary genre*. Oversatt av R. Howard. New York: Cornell University Press.
- Trill, N. H. (2018). *Possible Worlds of the Fantastic: The Rise of the Paranormal in Literature*. Toronto: University of Toronto Press.
- Vedel, V. (1903). Foraarets Bøger. *Tilskueren*, 20, ss. 423-425.
- Waage, L. R. (2009). *Skrekkens grenser: seksualitet og tekstualitet i Sigurd Mathiesens forfatterskap*. Ph.d.-avhandling. Kristiansand: Universitetet i Agder.
- Østlands-Posten. (1928, 19.03). 25 års jubileum som forfatter.

Sammendrag

Masteroppgave i nordisk litteratur

Institutt for språk og litteratur
NTNU Trondheim
November 2022

Student: Hanna Hatløy Øvereng

Veiledere: Silje Haugen Warberg og Gerd Karin Omdal

Tittel: «Jeg er et meget sensibelt menneske»

Undertittel: Sensibilitet og tvil i Sigurd Mathiesens *Unge sjæle* (1903)

Oppgaven undersøker hvordan fortellerne i Sigurd Mathiesens debutsamling *Unge sjæle* tilskrives det jeg kaller sensible kvaliteter, og hvordan dette leder fortellerne til å tvile på seg selv og sin omverden. Mathiesens fortellinger beveger seg på fremmede og vanskelig tilgjengelige områder av menneskelig erfaring, og oscillerer mellom å skildre mentale og fysiske verdener, ofte uten at disse grensene er tydelige for leseren. Jeg argumenterer for at dette skaper utfordrende tekster som produserer mange fortolkningsmuligheter, og at sensible og tvilende fortellerinstanser kan leses som en forbindelse mellom fortellingene i samlingen.

Jeg gjør nedslag i tre av de syv fortellingene fra *Unge sjæle*, «Den sorte uge», «Den ukjendte» og «Vulkanen». Først undersøker jeg hvordan fortellertvilen etableres i åpningsfortellingen «Den sorte uge», og argumenterer for at fortellerens sensibilitet fører til at han nøler i møte med omgivelsene. Med utgangspunkt i sensibiliteten peker jeg på fellestrekk denne fortelleren har med de øvrige i samlingen. Disse trekkene tas med videre, og med utgangspunkt i «Den ukjendte» undersøker jeg hvordan sensible og tvilende fortellere produserer mangetydige fortellinger. Her drøfter jeg Mathiesens-forskernes lesninger av «Den ukjendte», og argumenterer for at fortellerinstansene skaper fortolkningsutfordringer for leseren. Til slutt leser jeg samlingens siste fortelling, «Vulkanen», og argumenterer for at gjennomgående temaer og motiv som knytter seg til sensibilitet her konkretiseres og intensiveres.

Abstract

MA thesis in Nordic Literature

Department of Language and Literature
Norwegian University of Science and Technology, Trondheim
November 2022

Student: Hanna Hatløy Øvereng

Tutor: Silje Haugen Warberg and Gerd Karin Omdal

Title: Sensibility and doubt in Sigurd Mathiesen's *Unge sjæle* (1903)

This thesis examines how the narrators in Sigurd Mathiesens short story collection, *Unge sjæle* [*Young souls*], are attributed with sensibility, and how this leads them to doubt themselves and their environment. Mathiesens stories touch on inaccessible frontiers of the human experience, oscillating between depictions of mental and physical spaces, the reader often uncertain where one ends and the other begins. I argue that this produces challenging works and invites a broad range of possible interpretations, and that the narrators, characterized by their sensibility and doubt, connects the short stories of the collection.

The analysis is based mainly on readings of three of the seven stories from *Unge sjæle*: «Den sorte uge» [The Black Week], «Den ukjendte» [The Stranger] and «Vulkanen» [The Volcano]. First, I examine how the narrator doubt is established through the opening story, «Den sorte uge», and argue that the narrator's sensibility leads to him hesitating in his surroundings. Based on his sensibility, I highlight similarities between the narrator in this story and the six others. Drawing on the first analysis, I examine how the narrator's sensibility and doubt in «Den ukjendte» creates an ambiguous story. Here, I present several interpretations based on the reading of the story by three notable Mathiesen scholars, and argue that the narrators create interpretational challenges for the reader. Finally, I examine the ultimate story of the collection, «Vulkanen» and argue that sensibility related themes throughout the collection are repeated, intensified, and concretized here.

