

Jørgen Veisland
Universitetet i Gdańsk

Gæst hos virkeligheden. Sprogets landflygtighed i *Løgneren* af Martin A. Hansen og *Det svundne er en drøm* af Aksel Sandemose

Reality's guest. The exile of language in *Løgneren* by Martin A. Hansen
and *Det svundne er en drøm* by Aksel Sandemose

Central motifs and episodes form interesting and significant links between Aksel Sandemose's novel *Det svundne er en drøm*, published in 1946, and Martin A. Hansen's novel from 1950, *Løgneren*. The motifs of truth versus lie, and the intermingling of the two, and of the split subject, manifest themselves in the protagonists who share a common first name, Johannes. The texts are an attempt to write diaries that transcend the borderline between past and present, fiction and reality, truth and lying. The diary form, composed in the first person as an alternative to the novel form proper, is viewed by both protagonists as an experiment that questions the ability of language to portray reality accurately and truthfully. Furthermore, the diaries break with chronology in order to come to terms with a darkness within, an essentially unknown, demonic territory that prevents knowledge and truth from emerging. Central episodes in the two diaries are practically identical, e.g. the drowning accident that takes place in both texts, the absence of the 'I' of the diary from home, and the sense of alienation from home. Additionally, significant symbols recur in both texts, e.g. a necklace and migratory birds. The protagonists' relationships to women are all but identical and involve an examination of the past and of guilt that becomes a potential key to resolving what constitutes guilt, conscience, home and exile. The two texts form an intertext and there is compelling evidence pointing to Sandemose's diary having profoundly influenced Hansen's narrative.

Key words: The diary form; home and exile; language and image; reality and dream

Nøgleord: Dagbogsformen; hjem og eksil; sprog og billede; virkelighed og drøm

1. Gentagelse og sandhedens væsen

Handlingen i Aksel Sandemoses *Det svundne er en drøm* (1946) og i Martin A. Hansens *Løgneren* (1950) foregår i skrivende stund. Det som er hændt i fortiden behandles, fortolkes og skrives frem i nutiden. Drivkraften i de to dagbogs-

forfatteres skriveteknik er en moralsk opklaring der bunder i stærke oplevelser af død og kærlighed. Centralt i både Johannes Vigs stramt forfattede dagbog i *Løgneren* og Johannes Torsens løse dagbogsblade i *Det svundne er en drøm* står en drukneulykke, som forvolder dagbogens jeg dybe skyldfølelser og igangsætter de dermed forbundne sjæleransagelser. Johannes Vig fortæller ingeniøren Harry, Annemaris nye forlovede, følgende om den ulykke på havet, der blev årsag til at Niels, Olufs bror, døde:

Kan De se det sorte langt derude i sydvest, sagde jeg, næsten ovre ved Golø, sådan ser det ud herfra. Det er en stor våge. Stedet kaldes Klokkegraven, og der er strømmen tit farlig, og der er et slug for kastevinde igennem der. Derude kuldsejlede Oluf og Niels. I meget hårdt vejr. Hen i april. Gik ud i en kragejolle med sejl. I overmod, ja hvad ved jeg. Men Niels blev i Klokkegraven (Hansen 1950: 60).

Udtalelsen 'ja hvad ved jeg' er tydeligvis underdrevet. Johannes, skolelærer på Sandø, var og er stadig i skrivende stund forelsket i sin tidligere elev Annemari, som var sammen med Oluf i flere år og har et barn med ham. Senere i dagbogen funderer Johannes over sine eventuelle dunkle motiver til at lade Niels og Oluf sejle ud i uvejrlig og spørger sig selv, om han muligvis ønskede Olufs død. Han adresserer sine betragtninger til et menneske uden svig, Natanael. I Johannes Torsens dagbog stiller jeget sig et lignende spørgsmål i forbindelse med Røde Henriks druknedød. Røde Henrik var åbenbart en af mange rivaler i dagbogsforfatterens kærlighedsforhold til Agnes. Johannes var på det tidspunkt 19 år gammel, Agnes fire år yngre. Forholdet var stærkt erotisk og fortolkes af Johannes i dagbogen som et eksempel på en uimodståelig biologisk, på det nærmeste deterministisk drivkraft.

I dagbogen bemærker Johannes, som stiler dagbogsoptegnelserne til sin søn med Jenny Lund, John, følgende om Røde Henriks død på havet:

For første gangen ser jeg det ret i øynene. Du skal tro meg når jeg sier at jeg ikke vet hvordan det gikk til at båten kappseiste. Derimot er det ikke sant at jeg svømte dårlig den gangen, men han forsvant med det samme, og jeg dykket ikke efter ham. Da jeg stod til knærne i gjørme ved bredden, veltet det seg over meg en forferdelig angst, jeg kastet meg ned og svømte tilbake (Sandemose 1964: 314).

Johannes Torsen stiller sig selv det spørgsmål om Røde Henrik døde af et påtænkt mord. Dette er muligt, når vi tager med i betragtning at han selv er nået frem til den i hvert fald foreløbige følgeslutning, at døden og kærligheden ansføres af en determinerende og deterministisk biologisk drift af freudiansk art. Denne psykologiske teori er mere tydelig hos Sandemose end hos Hansen, men både Johannes Torsen og Johannes Vig skriver sig ind i et opgør med en form for uendelig gentagelse, et uigendriveligt mønster i deres liv, som hos Sandemose er psykologisk bestemt men som hos Hansen er religiøst bestemt. Begge dagbøger udgør en bestræbelse

på at skrive sig ud af et fast, næsten tvangsbetonet mønster, som skaber ufrihed og mangel på forløsning i begges tilværelse. Det uovervindelige mønster de har sat sig for at overvinde og overskride ytrer sig i det komplekse, gensidige forhold mellem død og kærlighed og hermed naturligvis i de to skrivende jegers forhold til kvinder, som i begge tilfælde er karakteriseret af en tvungen gentagelse der fremkalder en tilstand af ufrihed.

Gentagelsen af nærmest parallelle, identiske kærlighedsforbindelser, der indledes gang på gang, ser vi i Johannes Vigs forhold til en kvinde på fastlandet, som han først i en samtale med Annemari kalder Betty, og som senere viser sig at hedde Birte. Her giver Johannes to versioner af forholdet, aldeles som han gav læseren og Natanael to versioner af drukneulykken. Først fortæller han Annemari at han elskede en kvinde på fastlandet, syv år før han kom til Sandø. Hun fandt en anden og Johannes trak sig tilbage som en gentleman. Senere beretter han for Natanael at det var løgn. Han vendte tilbage og brød ind i kvindens liv ved at tage hende tilbage fra hendes mand. Således hævnede han sig. Johannes Vig elsker iøvrigt også en kvinde ved navn Rigmor, hustru til Fredrik på Næs, foruden Annemari.

Lignende gentagelser gør sig gældende i tilfældet Johannes Torsen. Han forlod Norge på flugt fra Agnes i 1909. Han vender tilbage til Norge i 1939 og indleder forhold med både Susanne, som er gift med Gunder, digter og nær ven af Johannes, og med Jenny Lund, som broderen til Johannes, Karl Torsen, har et forhold til. Sidstnævnte forhold medfører endnu en gang en tæt forbindelse mellem kærlighed og død, idet Karl beskyldes for at have skudt Anton Strand, som åbenbart var nok en bejler til Jennys gunst. Karl er imidlertid uskyldig i mordet, og det antydes at Johannes muligvis er morderen, en omstændighed som ikke opklares definitivt, men som henstår som et mysterium der føjes til det overordnede mysterium, som skal løses gennem *drøm* i Sandemoses tekst og gennem *løgn* i Hansens tekst.

For at tydeliggøre forbindelsen mellem gentagelse og sandhedens væsen har jeg valgt at gøre brug af Søren Kierkegaards værk *Gjentagelsen* (1843), hvorom Arne Melberg skriver følgende:

The "dialectics of repetition" is established – in contrast, we may assume, to Hegelian dialectics, and in conflict with the Eliatics (who "denied movement"), but in affiliation with kinesis. "Repetition" is here a movement in time: re-take, re-peat, re-turn, re-verse, mean going back in time to what has been. But still, in spite of this movement backward, "repetition" makes it new and *is*, therefore, "the new". The reason this movement backward is actually a movement forward is temporal: you cannot re-peat/re-take what has been, since what has been, has been. The moment or instant of "repetition" is always an *after*. But not only an after. Since the movement of "repetition" also makes it new, makes "the new", (simultaneously with being a repeating reduplication), "repetition" suspends the temporal order of before-after in and by that *now* previously called the instant (Melberg 1995: 136–137).

Kierkegaards *Gjentagelsen* opløser og forløser den ufri gentagelse Johannes Vig og Johannes Torsen er fanget i. Forløsningen og friheden opnås i begge dagbøger, eller tilstræbes i hvert fald, gennem skriften der etablerer et *nu*, et *øjeblik* i Kierkegaards forstand. Denne stræben henimod forløsning og frihed anvender, ironisk nok men dog også på meget logisk vis, tendensen til gentagelse som biologisk og dæmonisk betinget, men omdanner denne tendens ved at forhøje den eller rettere sagt ved at *opløfte*, *sublimere den* ved hjælp af kunstens, æstetikens virkemidler. I et dagbogsnotat til sønnen John skriver Johannes Torsen:

Faren din svide henderne da han ville ta visjonen ut av ilden og føre den tilbake til virkeligheten, istedenfor til kunsten. Så kan vi siden snakke om at han ikke visste hva han gjorde. Han var en hedensk magiker som ikke kunne hverken se eller tro at det svundne er en drøm (Sandemose 1964: 291).

Johannes Vig noterer følgende om løgnen i sin dagbog, som han først påstod blev forfattet samtidig med begivenhederne der beskrives, men som faktisk blev skrevet et år efter:

Sådan har jeg altså ført dig bag lyset, Natanael. Og måske er det derfor jeg over hver side i disse hæfter har skrevet ordet Løgneren.

På den anden side var det måske nødvendigt, at jeg bildte dig ind at alt blev fortalt lige efter det skete. Ellers havde jeg nok ikke kunnet gøre det nærværende for dig og kalde livets bevægelse frem i det (Hansen 1950: 174).

Ganske i tråd med gentagelsens forløsende og frigørende kraft i kunsten optræder drøm og løgn paradoksalt nok i de to dagbøger som medvirkende til at fremkalde sandheden. Om sandhedens væsen skriver Martin Heidegger i sit essay fra 1943 "On the essence of Truth", at sandhed har at gøre med en åbenhed, et åbent område som alle væsener kommer til at stå i, og at "Western thinking in its beginning conceived this open region as *ta alethea*, the unconcealed" (Heidegger 1993: 6). Videre skriver Heidegger at "Ek-sistence, rooted in truth as freedom, is exposure to the disclosedness of beings as such" (7). Heidegger fortsætter:

The question concerning the essence of truth thus first reaches the original domain of what is at issue when, on the basis of a prior glimpse of the full essence of truth, is has included a consideration of untruth in its unveiling of that essence (8).

Filosoffen konkluderer her, at "untruth must derive from the essence of truth" (9) og: "Considered with respect to truth as disclosedness, concealment is then undisclosedness and accordingly the untruth that is most proper to the essence of truth" (10).

Sandhed er forbundet med løgn og drøm. Løgneren driver sandheden frem og får den til at afsløre sit egentlige væsen. Og drømmen er nøglen til virkelighedens mysterium. I sindets mørkekammer virker drøm og løgn som det kemiske element, fremkaldervæsken, som gennem en langsom proces, der ligner skrivningen, nedfældningen af tegn på et ark papir, omskaber et negativ til et positiv. I den åbne vekselvirkning mellem sandhed og løgn, hvor en refleksion over det usande paradoksalt nok danner forudsætningen for en dybere tilnærmning til det sande ifølge Heidegger, bliver løgneren den æstetiske katalysator, som udvirker en etisk og erkendelsesmæssig omskabelse og nyskabelse af dagbogens jeg.

2. Gæster og urene ånder

Johannes Vig og Johannes Torsen er begge fremmede der har forvildet sig på tørre steder og vender hjem til et hjem der ikke er et hjem. I Johannes Torsens tilfælde fremkalder hjemrejsen til Norge en akut følelse af fremmedhed, der paradoksalt nok får ham til at se Norge og norskheden for hvad den virkelig er. Afstanden og fraværet har skabt perspektiv. I Johannes Vigs tilfælde må det hjem hvor han ikke hører til, fordi han ikke selv er øbo, erobres i en daglig erkendelse der bliver til en videnskabelig kortlægning af øen til sidst. *Sandø*, som øen hedder, er på en gang et frugtbart stykke jord i havet, formet som en hval, og et tørt sted hvor den urene ånd vandrer om i landflygtighed. *Sand* i øens navn indeholder dobbeltbetydningen af det flygtige og det bestandige, sandkorn og sandhed. Johannes Vig er selv splittet mellem disse to sindstilstande og livsvilkår.

Johannes Vig er både skolelærer og degn på øen. I en prædiken citerer han evangelisten Lukas:

Når den urene ånd udfarer af mennesket vandrer han gennem tørre steder og søger hvile; og når han ikke finder den, da siger han: Jeg vil vende om til mit hus, som jeg gik ud af. Og når han kommer, finder han det fejlet og prydet. Da går han bort, og tager syv andre ånder med sig, som er værre end ham selv, og når de kommer, bo de der; og det sidste bliver værre med dette menneske end det første (Hansen 1950: 96).

Stående på prædikestolen gribes Johannes af en intens følelse af fremmedhed og intethed:

Men det er som om ens virkelige jeg, som om ens egen vilje er blevet siddende i degnestolen lidt endnu. Først nu rejser ens jeg sig og vil træde ind i krop og sjælshylster som står her under triumfbuen. Men der sker ingen forening. Jeg bliver ved at have følelsen af at være spaltet, at være dobbelt. Jeg står i død og doven ro og ser ned over ansigterne, i dybe og onde sekunder. En anelse glider kold som en ål ind i min bevidsthed, men

forstyrrer ikke min ro. Du er besat. En fremmed, en mægtigere fremmed, fyldte din tomhed, idet du rejste dig (92).

Den fremmede er Loke, eller den Onde selv. Johannes Vigs orientering er religiøs, forankret i den kristne tro, og opgøret får karakter af noget absolut, et uigenkaldeligt etisk krav hvor psykologien er underordnet. Her er der imidlertid tale om en sammensmeltning af det religiøse eller det teologiske og det psykologiske, som peger i retning af Søren Kierkegaards *Begrebet Angest* (1844), hvor Vigilius Haufniensis konstaterer at "Det dæmoniske er *det Indesluttede* og *det ufrivilligt Aabenbare*" som han betegner som to sider af samme sag, idet han fortsætter:

Det Indesluttede er netop det Stumme, og naar dette skal yttre sig, maa det skee mod dets Villie, idet den i Ufrihed til Grund liggende Frihed, ved at komme i Communication med Friheden udenfor, revolterer, og nu forraader Ufriheden, saaledes at det er Individet, der forraader sig selv mod sin Villie i Angesten (Cappelørn et al. (red.) 2012: 4.425).

Hvis vi ser Loke, den fremmede, som det dæmoniske, kan vi fortolke Johannes som en moderne udgave af den indesluttethed, som nægter at afsløre sig men som netop kommer til at afsløre sig ufrivilligt. Ifølge Kierkegaard viser det indesluttede sig som en uvilje imod at tale, kommunikere. Individet står altid i forhold til friheden og sandheden, og dette forhold er absolut og derfor uundgåeligt. Det frivillige såvel som det ufrivillige forhold til friheden og sandheden, dvs. afsløring eller åbenbaring, manifesteringen af det åbne i sig selv og af sindet i sig selv, får således det indesluttede individ til at træde frem. Paradoksalt nok må vi sige, at det indesluttede eller skjulte åbner sig, i begyndelsen ved at pege på sin egen indesluttethed. Dette er endnu et aspekt eller en dimension af den åbning af sandheden som påbegyndes gennem løgnen. Løgnen er den ufrivillige kommunikation af sandhed ved hjælp af sprog. Dagbogens subtile blanding af fiktion og virkelighed angiver sprogets vigtige funktion som medvirkende til frihedens kommunikation, en form for indirekte kommunikation i kierkegaardsk regi. Kierkegaards begreb det Indesluttede foregriber Heideggers. Begge filosoffer taler om en uafvendelig vekselvirkning mellem det skjulte, indesluttede og det åbne, det åbenbare. I den oplevelse af fremmedhed der griber Johannes på prædikestolen ser vi tydeligt hvordan denne vekselvirkning manifesterer sig og udtrykker sig i sproget. Sproget bliver til forførelse, og den akutte følelse af at være tom og besat af en anden gør det klart for Johannes at hans intethed ikke kan bestå men må overvindes. Overvindelsen skal ske gennem sproget, dvs. dagbogen, som da skal virke som den gradvise afsløring af jeget, en afsløring der i sidste ende er motiveret og betinget af en naturligt givet drift mod frihed og sandhed, eller som Vigilius siger, "den i Ufrihed til Grund liggende Frihed". Den urene ånd der vandrer gennem tørre steder er Johannes selv i tilværelsen på Sandø, et tørt sted der skal blive sandt.

Hos Johannes Torsen er den psykologiske dimension mere fremtrædende, men selv for ham kommer opgøret til at vende sig i retning af det absolutte, et uigenkaldeligt mørke i sindet, der viser sig mens han sidder og tegner et Janushoved:

Jeg så på Janus-hodet. Jeg hade villet lure meg unna en uro som hadde fått hjertet til å arbeide fortere, omtrent som når en skal ta en farlig avgjørelse. Nu ville jeg likevel ikke lure meg unna, men prøve å se hva det var som hadde slått meg ut av likevekt. Jeg fant det ikke. Det var noe med dette dobbeltansiktet, en uhygge, noe truende.

Jeg drakk irritert av glasset. Det hender en har slike små, uforklarlige opplevelser. Når det er over, sitter en igjen med en kjensle av at noe svart og underjordisk har vist seg ved overflaten, men er forsvunnet igjen før en riktig så det.

En burde vite mer om en selv, og engang få høve til å se dette andre jeget, mørkemannen, i speilet. Ansiktet på sin mørke ledsager (Sandemose 1964: 227).

Ganske som Johannes Vig står Johannes Torsen over for at skulle begribe den mørke ledsager, som han kalder den, og hos Sandemose sættes mørkemannen i forbindelsen med nazismen og frembringer en psykologisk og politisk motiveret selvransagelse der ender med at Johannes Torsen ser spor af nazismen i sig selv, nazismen som det fænomen Sigurd Hoel kalder vort uægte barn i *Møte ved milepe-len* (1947). Den indre nazist fortolkes af Johannes som en iboende, tvungen trang til gentagelse af fortiden og til en meningsløs fastholden ved en utopisk forestilling om et kærlighedsforhold, et almenmenneskeligt, psykologisk træk der nu overføres til den fascistiske ideologi i Europa. Trangen til at binde sig til fortiden og lægge den ned over nutiden og fremtiden som et slør, en maske, ses her som ophavet til en grundlæggende myte i den europæiske civilisation, en myte der taler om en oprindelig og en renhed som må genskabes og virkeliggøres i det politiske rum. Det uhørt farlige ved denne civilisatoriske tendens til at stræbe mod noget absolut fører direkte til absolutisme. Denne absolutisme er det modsatte af den sandhed der karakteriserer Kierkegaards frihedsbegreb. Friheden *vil* sætte sig igennem og ganske som Johannes Vig skriver Johannes Torsen nu en dagbog, der består af løse blade han blander sammen i en ukronologisk orden for at opdage den rette sammenhæng. Mysteriet om hvem der dræbte Anton Strand forbliver dog en gåde, men det at mordet tages op tyder i sig selv på fortællerens vilje til afsløring. Johannes Torsen har ligesom Johannes Vig sit tørre sted, emigranttilværelsen i Kalifornien hvor det stærke billede af det fremmede menneske der vandrer i en ørken forbinder hans oplevelse af goldhed og intethed med Johannes Vigs urene ånd på Sandø. Billedet af et varmt, udtørret *Inferno* i Kalifornien og et koldt, indefrossent landskab på Sandø forbinder de to dagbøger med Dantes *Inferno* (1320) og med T.S. Eliots *The Waste Land* (1922).

Mordet på Anton Strand kan sættes ind i et interessant freudiansk relief, som jeg ikke ser som en begrebsramme til dagbøgerne, men som en mulig fortolkning

af et af de magtfulde mønstre i fortiden begge hovedpersoner skal frigøre sig fra ved at gentage i Kierkegaards forstand af gentagelsen som omskaben i sproget. I sit værk *Powers of Horror. An Essay on Abjection* (1982) skriver Julia Kristeva følgende om fadermordet ifølge Freud:

If the *murder* of the father is that historical event constituting the social code as such, that is, symbolic exchange and the exchange of women, its equivalent on the level of the subjective history of each individual is therefore the *advent of language*, which breaks with perviousness if not with the chaos that precedes it and sets up denomination as an exchange of linguistic signs. Poetic language would then be, contrary to murder and the univocity of verbal message, a reconciliation with what murder as well as names were separated from (Kristeva 1982: 61).

Givet ligheden mellem navnene Aksel Sandemose og Anton Strand er det fristende at se mordet på Strand som Sandemoses aflivning af faderen og forfatteren i sig selv. Kristevas henvisning til "symbolic exchange and the exchange of women" gør det klart at de to dagbogsforfatteres forhold til kvinder og deres håndtering af skriften står i relation til hinanden. Johannes Vig og Johannes Torsen kaster sig ud i en udveksling af kvinder der kan fortolkes som den indledende fase i frigørelsen fra faderen, som også er 'forfatteren'. Dog præges udvekslingen af kvinder i begge dagbøger af en tvungen gentagelse, der er i modstrid med Kierkegaards sublimering og lutring af fortiden i nuet, i øjeblikket. Udvekslingen af kvinder er en frigørelse på skrømt og passer ikke ind i et freudiansk fortolkningsmønster. Kristevas analyse antyder, at der er ækvivalens mellem "exchange of women" og "symbolic exchange". Dette er ikke tilfældet i dagbøgerne. Her gennemgår frigørelsen flere trin, hvoraf udvekslingen af kvinder danner et præludium til udvekslingen af tegn i det symbolske sprog, der her er udpræget moderne, endog modernistisk idet det sætter spørgsmålstegn ved begreberne roman og forfatter og forsøger at nærme sig virkeligheden ved hjælp af en anden genre, et andet medium. Sproget skal frigøres fra sin landflygtighed.

3. Øjeblikkets billeder

Øjeblikket og dets billede, som jo er immanent tilstede i selve ordet *øjeblik*, sprogligt og begrebsmæssigt, som værende i bogstavelig forstand *øjets blik*, hvori det visuelle aspekt tydeligvis dominerer betydningsdannelsen, kan spores helt tilbage til den førklassiske filosofi, her især til Heraklitus. En udvidelse af det berømte flod- eller strøm-metafor finder vi i Plutarchs *On the e at Delphi*, citeret af Jonathan Barnes i en engelsk version:

Reason can grasp nothing which is at rest or which is really real; for it is not possible to step twice into the same river, according to Heraclitus, nor to touch mortal substance in the same condition: by the swiftness and speed of its change, it scatters and collects again – or rather, it is not again and later but simultaneously that it comes together and departs, approaches and retires (Barnes 2001: 70).

Den paradoksale sammensmeltning af *stasis* og *kinesis* hvor “mortal substance” spredes og samles, “approaches and retires” på en og samme gang, peger på fornufstens og sprogets dilemma når de anvendes til erkendelse af og udtryk for virkeligheden. For Heraklitus var dette åbenbart en umulighed, og hans måde at begribe og formulere denne umulighed på sætter ham i ledtog med moderne filosoffer og forfattere som Kierkegaard, Heidegger og Marcel Proust, samt i vores aktuelle tilfælde med Martin A. Hansen og Aksel Sandemose. Jeg har allerede antydnet hvorledes Kierkegaards begreber gentagelse, det indelukkede, det åbne, og Heideggers det skjulte, det åbne og det sande, er implicit tilstede i vore dagbogsforfatterses forsøg på at gribe virkeligheden og sandheden og deres eksperiment med dagbogsformen. Proust kommer også ind i billedet. I sin *Mimesis. The Representation of reality in Western Literature* skriver Erich Auerbach at Prousts teknik er “bound up with a recovery of lost realities in remembrance, a recovery released by some externally insignificant and apparently accidental occurrence” (Auerbach 1953: 541). Auerbach citerer smagen af en kage, *la petite Madeleine*, som et eksempel på Prousts hukommelsesteknik, erindringens spor, og kommenterer hvordan smagen af kagen vækker intens glæde hos fortælleren, og hvordan “from this recovered remembrance, the world of his childhood emerges into light, becomes depictable, as more genuine and more real than any experienced present – and he begins to narrate” (loc. cit.) – Hvad mere er, denne genkaldelse og genskabelse, som er en gentagelse i Kierkegaards forstand, frigør bevidstheden fra tidligere subjektive bindinger og hæmninger, således at bevidstheden kommer til at se fortidens forskellige lag og indhold i perspektiv, konfrontere disse med hinanden, “emancipating them from their own exterior temporal continuity as well as from the narrow meanings they seemed to have when they were bound to a particular present” (542). Her har vi at gøre med opløftningen, sublimeringen af fortiden og af tiden i det hele taget i øjeblikket, det øjeblik som ikke er “a particular present”. Øjeblikket er gentagelse som ophævelse af tiden.

Det er denne ophævelse af tiden som er årsagen til Johannes Vigs og Johannes Torsens eksperimenter med dagbogen som form. Tid som kronologi må udviskes for at virkeligheden kan træde frem, hvis det da overhovedet er muligt for den menneskelige erkendelse at gribe virkeligheden. Dagbogen er i det mindste en tilnærmelse til erkendelsesprocessen. Måske ikke mere end det. Dagbogseksperimentet indbefatter ikke kun en radikal sproglig omskrivning rent stilistisk og retorisk. Det indbefatter primært en anvendelse af billeder og symboler, der udvider

tid og rum, eller måske rettere sagt skaber tid om til rum. Rummet bliver udvidet i det uendelige i begge dagbøger og danner et komplekst, heterogent sted. For Johannes Vig bliver dette sted Sandø, for Johannes Torsen bliver det Norge, og begge steder er set fra perspektivet hos en fremmed der søger sit hjem.

For Johannes Vig kommer den første af disse oplevelser i skolestuen. Fortælleren beretter:

Om morgenen er man måske ikke helt den samme som om natten. Hvad ved jeg? Man er måske heller ikke helt den samme, når man sidder derinde mellem bøgerne og instrumenterne i sin egen stue, hvor man gennem vinduet ikke kan se andet end den tilgroede have og de mørke dejlige graner. Jeg mener, man bliver måske lidt anderledes herinde i skolestuen. Men hvad ved jeg? Jeg er bare en smule forlegen over, hvad jeg vist nok sad og sagde til dig i nat, Natanael. Jeg tror, jeg et øjeblik forestillede mig, at du var min søn. Narrestreger! (Hansen 1950: 21)

Vi mindes her om, at Johannes Torsen jo stiler sin dagbog til sønnen med Jenny Lund, John. Begge fortællere anvender dagbogens fortrolige, næsten bekendelsesagtige tone. Ganske som i Rousseaus *Les Confessions* (1789) optræder de to Johanneskikkelser som psykologisk og retorisk splittede. Den splittede diskurs søger et samlingspunkt, og dette punkt er sønnen, fraværende og nærværende på en gang, en *touchstone* for ærlighed og inderlighed.

Johannes Vigs skolestue er et springbrædt for fantasiens rejser. Johannes har mange pædagogiske påfund mens han sidder og venter på børnene: "Nu har jeg det!" Tænkte jeg, "vi rejser i hundeslæden. Om fem minutter er vi tusind mil fra Sandø, oppe i frostens forråds-kammer. Farvel Sandø og Annemari og al ulejlighed!" (35). Rejsen med hundeslæden akkompagneres af en pludselig følelse af at stuen selv udvider sig, sprænger sine grænser og bevæger sig frit i rummet som et skib. Samtidig undfanger Johannes to ideer; for det første beslutter han, at de dejlige graner som skyggede for udsigten fra hans have, skal fældes så han får frit udsyn over øen helt til havet, og for det andet bestiller han den gamle almuemaler Rasmus til at male alle væggene i skolestuen i et religiøst motiv, et sandt mesterværk i strålende farver:

Sollyset vælder himmelsk frækt ind gennem sydvinduerne. Gør de mælkevej af alle de svævende støvfug, graver guld frem i hårtopperne på de bøjede barnehoveder. Se, den funkler i stenen på Ingers fingerring. Stenen er nok af glas, men se det rige demantspil! Og i sollyset blomstrer de malede rosenbortter på det høje panel. Nu ser roserne ud som gamle Rasmus Sandbjerg så dem for sit indre blik, da han gik her og var kunstner. (38)

Natur og kunst forenes i skolestuen og gør den til det rum Johannes oplever som udvidet, eller som en slags evighed. Kunstneren Rasmus flytter naturen ind i stuen og gør den til kunst i en bevægelse, der nedbryder tærsklen mellem indre og ydre.

I Johannes Torsens dagbog finder vi en lignende optegnelse, her om en oplevelse ude i den norske natur:

Hver dag, morgen og kveld, gikk jeg den samme ruten og så hvordan året gikk nedover. Bønderne slet med kålrot og poteter. Det ble ruskevær, og jeg likte meg stadig. Jeg kunne drive i flere timer i litt skog som lå noen kilometer borte, der gikk jeg langsomt på stiene mens det mørknet, i slagstøvler og regnkappe. En kveld stod jeg stille bak en gran til det ble helt mørkt og fulgte med øynene en vill-and som svømte i et lite tjern. Å, stå stille i mørk og regndryppende skog, lukke øynene og nesten sove. Jeg er som i evigheten da, og bedre kan ikke et menneske få det. Hvis jeg tenker på noe da – men det er sjelden – er det en eller anden kvinne jeg engang har kjent, helst langt tilbake i tiden, mens jeg var halv voksen gutt i Norge. Sånne tanker er rolige og stille, dunkle og nesten stillestående bilder, som en kan forestille seg at bjørnen drømmer i hiet (Sandemose 1964: 195).

Passagen minder stærkt om Johannes Vigs jagtture på Sandø, hvor han sammen med sin hund forsøger at finde sneppen, trækfuglen der dukker op på øen om foråret når Kristus uddriver den urene ånd. Annemari kaldes en sneppe, og fuglens ankomst til øen falder sammen med og symboliserer naturens genfødsel, der bliver virkeliggjort samtidig med fortællerens frigørelse, uddrivelsen af den fremmede. Gæsten må komme hjem fra sin landflygtighed i begge dagbøger, og hjemvendelsen består også i en erkendelse af naturens skønhed og frodighed som en evighed skabt i et billede. Vildanden og sneppen er varselstegn om en genfødsel, og her ser vi stærke religiøse og mytiske overtoner i begge tekster.

Endnu et symbol optræder i dagbøgerne, nemlig halskæden. I begge tilfælde er halskæden en gave til en kvinde der kan gives videre til en anden. Johannes Torsen har haft sin ungdomselskedes halskæde i adskillige år. Kæden der tilhørte Agnes bør måske gives til en anden, tænker Johannes:

Susanne, det mørke halskjedet som engang tilhørte Agnes, – jeg burde sett det om halsen din.

Jeg vet ofte det er en ukjent kvinne på siden av meg, hun følger meg på gaten, hun står i værelset mitt. Hun står meg nær som en søster, men jeg vet ikke hvem hun er. Hun har i lange perioder vært det eneste selskap jeg hadde. Denne skyggekvinnen – jeg oppfatter henne meget legemlig, enda jeg aldri har sett henne – ville meg det alltid godt (233).

I en konfrontation mellem Annemari og Johannes Vig optræder halskæden igen som en gave fra en kvinde, Johannes kendte på fastlandet. Hendes navn opgives først som Betty, siden som Birte, og Johannes påstår over for Annemari, som insisterer på at låne halskæden, at hele historien er opdigtet, hvortil Annemari svarer, at hun tror på det alligevel:

Jeg tror på det alligevel, sagde hun, og hun ligefrem pløjede med penneskafte i mit skriveunderlag, du fik engang en halskæde af hende, sagde du.

Af Betty? Har jeg fortalt det? sagde jeg. Det lød mere sandsynligt, at jeg havde stjålet den. Lån mig den! sagde Annemari. Hun så på mig med et par øjne, der sandelig var ladet med skarpt.
 Nå, du vil låne den?
 Og have den på til dansen søndag! sagde hun. Og hvor var hun katteskøn og skinnende (Hansen 1950: 19).

Johannes prøver at finde halskæden i skuffen men opgiver og påstår så, at den er blevet væk. Annemari bliver rasende, da Johannes minder hende om, at Oluf snart kommer hjem til øen, og hun slynger pennekraftet mod gulvet:

Denne gang slyngede hun pennekraftet mod gulvet, så pennen bed sig fast i et gulvbræt nær Pigro. Hunden lå med kæben på kanten af sin kasse og så på det dirrende pennekraft.
 Jeg nikkede og smilede til hende. Hun så godt ud. Voldsom. Nyudsprungen (20).

Til sidst da Annemari forlader Sandø med sin nye forlovede, Harry, forærer Johannes hende endelig kæden med ordene, "Lad den minde dig om Sandø. Øen er som en ring. Dens strande er også en kæde. Hæng den om din hals, Annemari" (157).

De to halskæder virker præcis som Prousts *petite Madeleine*. Kæden fremkalder en erindring, der undergår en metamorfose fra en binding til fortiden til en frigørelse i nuet. Kæden er ikke længere en ejendom, den skal gives bort, vandre videre mod et ubestemt mål. Skriften bliver dermed overflødig. Pennen kan slynges mod gulvet hvor den sætter sig fast som en harpun i hvalen der også er øen. Skriften skal ikke bevæge sig henover øen men skal inddrages i øen i en potentiel sammensmeltning, hvor sandhedens væsen samles samtidig med at det spredes i et umuligt øjeblik – Heraklits paradoks.

4. Virkelighed og/eller kunst

Den afstand der skabes i dagbøgerne er ambivalent. På den ene side er afstanden en forudsætning for en tilnærmelse til fortiden og til dennes opløftning, dens sublimering. På den anden side er afstanden udtryk for en eksistentiel og etisk undvigen. *Vigen* er integreret i Johannes Vigs navn, hvor *vig* og *svig* forenes. Derfor beder Johannes sin Natanael om ikke at udtale sit navn for hurtigt, for så flyttes 's' i Johannes over til Vig, der bliver til svig. Den svigtende vigen og den vige svigt i dagbogen er forbundet med skylden der opstår i dagbogsforfatterens forhold til døden og kærligheden.

Samme forhold gør sig gældende i Johannes Torsens dagbog. Johannes kommenterer sin dagbogsform her:

Derfor finns det ikke i det jeg her skriver noen kronologi for den som søker kronologien i de yttre tingene. Du får ikke tro jeg prøver å mystifisere deg. Jeg er ulykkelig iblant mens jeg skriver, fordi realitetene viker. Jeg prøver å få et mørke til å gi seg. Jeg ønsker å være klar og tydelig, men realitetene viker. Jeg skal analysere et stoff, men når jeg setter lyskasteren på det, er stoffet så kjenslig for lys at de endrer karakter. Så sitter jeg og kjenner på stoffet med hendene uten å sette lyset på (Sandemose 1964: 166).

Skrivningens mørkekammer fordrer mangel på lys, ikke lys, for at fremkaldelsen skal lykkes. Dette enkle kemiske forhold umuliggjør den tilnærming til virkeligheten, som Johannes Torsen prøver at skape. Han må bogstavelig talt føle på stoffet "med hendene", dvs. få direkte fysisk kontakt med virkeligheten, aldeles som Johannes Vig må slynge sin pen mod Sandø så den borer sig fast. I slutningen af dagbogen kommenterer Johannes sit nye projekt, en videnskabelig historie og kulturhistorie om øen:

Man stod i tussmørket og så øen under sig. Lille på landkortet er dens legeme dog vældigt for et menneske, og her i mørket blev den frygtindgydende fremmed. Øen har umådelige kapitaler af tid i sig, forsvundne og kommende tider. Mod den er et menneskes alder og erindring ingenting. De ældste sagn hager sig bare fast ved tynde skårnede rødder, nu tilmed bedst kendt af en tilrejsende lærer (Hansen 1950: 181).

Øens legeme er som hvalens bug, hvor Jonas er fanget. Mørket i hvalen er den latente, immanente bevidsthedstilstand, der er forudsætningen for en potentiel virkeligheds erkendelse. Videre beskriver Johannes øens fremmedhed og den måde viden og skrivning skal prøve at forholde sig til det fremmede stof, den vigende virkelighed:

...jeg bildte mig ikke ind som man tit bilder sig ind, at man af hjertet forstod den. Den var nu et uhyre der sluger mennesket og fortærer slægter, så alt glemmes. Javel, i dagens lys har den en skikkelse som er os fortrolig. Men sin dagskikkelse har den kun fået ved at blive overvundet af sindet, bundet af sproget, ved at blive erobret af den kultur, vi tvivler for meget på. Sådan tror nu jeg. Hver slægt må erobre øen. Det er ånd at erobre den. Det er ikke ånd, men snylteri bare at stjæle i dens skønheder. Det er ånd at sætte plov i jorden og pløje, at sætte pen på papiret for at erobre den gennem viden (182).

Problematikken i de to dagbøger er identisk. Lyset hører dagen og sproget til, mørket i sindet hører natten til, og dette mørke kan ikke overvindes, hvis man påstår, at det man skriver er virkelighed. Det er kunst, eller som Johannes siger, ånd. Men den der fører pennen er en fremmed, også i Johannes Torsens tilfælde, idet han får en stærk fornemmelse af, at det er digtervennen Gunder der skriver, ikke ham selv. Gunder personificerer den kunstneriske vision, og Johannes bliver ansporet til følgende kommentar om forholdet mellem kunst og virkelighed:

Visjonen om kvinnen lyser som en stjerne over mannens vei. Det ville ikke uten denne stjernen finnes mye kunst som er verd å nevne. Kunst er virkelighet som er lutret i visjonens ild (Sandemose 1964: 291).

En mørk ledsager – Johannes Vigs er den urene ånd, Johannes Torsens er Janus – optræder i begge dagbøger og sætter drømmen og løgnen i relief. Relieffet har en positiv og en negativ side. Det består af mørke og lys i lige dele. Kvinden der “lyser som en stjerne over mannens vei” forstærker den positive side af relieffet. Kvinden er den åndelige drivkraft, der skaber drøm og løgn om til kunst. Hermed løsrives drømmen fra virkeligheden, og dagbogsforfatterne kan endelig erkende, at den kunstneriske vision er latent tilstede i drømmen og i løgnen. Denne erkendelse er samtidig en indrømmelse af menneskets begrænsede mulighed for at fange sandhedens væsen.

Konklusion. Forvandlingen

I sidste del af dagbøgerne samles nogle tråde og kommer til at danne en løs sammenhæng. Jeg bruger med vilje ordet *løs* for at antyde et forbehold. Dagbogen som genre blev jo valgt af begge fortællere for at stille spørgsmålstejn ved den konventionelle kronologiske narrations evne til at gengive virkeligheden. *Mimesis* i betydningen virkelighedsfremstilling og fiktion som sandhedserkendelse undermineres i jегets, eller de to jегers, dobbeltfiguren Johannes og Johannes, eksperimenter med dagbogsformen. Eksperimenterne mislykkes for så vidt de opgives hen ad vejen. Johannes Torsen skriver, at stoffet modsætter sig den lyskaster han retter mod det, og at realiteterne viger. Johannes Vig bekender åbenlyst, at hans dagbog var løgn. I begge tilfælde fremstår der en meget sigende vekselvirkning mellem løgn og sandhed, drøm og virkelighed, som jeg har forsøgt at begribe ved at anvende Kierkegaards og Heideggers tilgang til sandhedens væsen. Her blev det klart, at for begge filosoffer var det indesluttede og det lukkede epistemologisk forbundet med det åbne, med sandheden og med friheden. For dagbøgernes vedkommende betyder det, at løgn og drøm, mørklægning og lyskastning, kan anvendes i et greb, der både er paradoksalt og ironisk, idet vi kan tale om det usande og det ufri som den immanente eller latente dimension i erkendelsesprocessen, der fremprovokerer den positive modsætning. Men når det først er gjort, står individet, *in casu* Johannes, over for den uigenkaldelige indsigt, at han som fortæller er gæst i virkeligheden og at hans sprog befinder sig i landflygtighed. Dette sprog kan ikke gribe *øjeblikket*, fordi ifølge Heraklit er enhver gripen umulig, eftersom *stasis* og *kinesis* indgår i en uløselig forbindelse der hensætter fornufte i en tilstand af akut rådvildhed, en erkendelsens *nadir*. Således når vi frem til

et endepunkt i dagbøgerne, hvor fortællerne må revoltere mod fortællingen selv og prøve at se sandheden og dens udtryk i sproget i et nyt lys. For Johannes Vigs vedkommende bevirker denne indsigt i sprogets begrænsning et nyt eksperiment, en videnskabelig kortlægning af Sandø. Ved samme lejlighed forærer han endelig Annemari halskæden, som skal tjene til at minde hende om øen. Halskæden skal anspre til en erindring om det svundne, som skaber det svundne om til kunst som hos Proust. Og Johannes Torsen taler om det stjernelys der udstråler fra kvinden som det der skaber kunsten.

Her står vi over for et afgørende problem, som har at gøre med kunsten som begreb. Hvad er mon forskellen på den lyskaster Johannes retter mod stoffet, så stoffet gør modstand, og det lys der udstråler fra kvinden? Der er sket en forvandling af lyskasteren. Den er blevet til et lys af en fundamentalt anderledes kvalitet. Ligesom løgn kan fremkalde sandhed, kan den erotiske drivkraft, der forårsagede tvungne gentagelser af samme negative mønster i dagbogsforfatterens liv, opløftes eller hæves op til en åndelig drivkraft. Denne drivkraft udgår fra kvinden, men en forudsætning for denne omvendning af et negativ til et positiv er mandens erkendelse og anerkendelse af kvinden, hvilket indebærer en fuldstændig forvandling af hans forhold til hende. I dagbøgerne forvandles kvinderne i mændenes bevidsthed fra begærsobjekter til åndelige subjekter; manden ser endelig kvinden som et åndeligt væsen. Hvorledes skal denne forvandling nu skabe kunst? Forvandlingen er en frigørelse, både af manden og kvinden, og uden frigørelse intet lys og ingen kunst. Men det Johannes Torsen kalder kunst og det Johannes Vig kalder sprogets erobring af øen er stadig og altid en potentiel tilstræbelse, en umulig mulighed. Virkeligheden gæstes en kort stund af et landflygtigt sprog. Sandhed og skønhed bryder frem et øjeblik til de er borte med blæsten.

Bibliografi

Litteratur

- Hansen, M.A. (1950). *Løgneren*. København: Gyldendal.
 Sandemose, A. (1946). *Det svundne er en drøm*. Oslo: H. Aschehoug & Co.

Teori & kritik

- Auerbach, E. (1953). *Mimesis. The Representation of Reality in Western Literature*. Trans. W.R. Trask. Princeton: Princeton University Press.
 Barnes, J. (2001). *Early Greek Philosophy*. London: Penguin Books.
 Cappelørn, N.J., J. Garff, J. Kandrup, K. Kynde, T. Aagaard Olesen og S. Tulberg (red.). (2012). *Søren Kierkegaards Skrifter*. København: Kierkegaards Forskningscentret.
 Dante (2003 [1320]). *L'Inferno*. New York: Amazon.

- Eliot, T.S. (1922). *The Waste Land*. New York: Horace Liveright.
- Heidegger, M. (1993). On the Essence of Truth. Trans. J. Sallis. I: D.F. Krell (red.). *Basic Writings*. New York: Harper Collins, s. 111–138.
- Hoel, S. (1947). *Møte ved milepelen*. Oslo: Gyldendal.
- Kierkegaard, S. (1843). *Gjentagelsen*. København: C.A. Reitzel.
- Kierkegaard, S. (1844). *Begrebet Angest*. København: C.A. Reitzel.
- Kristeva, J. (1982). *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. Trans. L.S. Roudiez. New York: Columbia University Press.
- Melberg, A. (1995). *Theories of Mimesis*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Proust, M. (2006). *Remembrance of Things Past*. Trans. C.K.S. Moncrieff. London: Wordsworth Editions.
- Rousseau, J.-J. (1789). *Les Confessions*. Paris: Classiques Garnier.