

Hagen, E., Bjerck (2026). *Medmenneske-trilogien og den norske litterære kanon*. I G. F. Syéd & H. Kjelen (red.), *Olav Duun. Menneske og natur* (s.193–208). Fagbokforlaget. <https://doi.org/10.55669/oa721009>

Kapittel 9

Medmenneske-trilogien og den norske litterære kanon

Erik Bjerck Hagen

Sammendrag: I kapitlet diskuteres Duuns *Medmenneske*-trilogi ut fra dens mulige status i den norske romankanon sett fra 2025. En slik status vil nødvendigvis være omstridt og uansett variere en hel del ut fra hvem som har gjort seg opp en mening om saken. Relevante spørsmål vil være: Hvor ofte leses bøkene? Hvor gode er de i forhold til Duuns aller beste romaner? Hvor gode er de i lys av de 20–40 fremste kandidatene til en slik kanon? Kapitlet presenterer en tolkning av særlig Ragnhild-skikkelsen og vurderer romanens gode og mindre gode sider i tett samspill med denne tolkningen.

Nøkkelord: litteraturhistorie, litterær kvalitet, litterær kanon, romantikk, realisme, modernisme

Abstract: The chapter discusses Olav Duun's three novels *Medmenneske*, *Ragnhild* and *Siste Leveåre*, a trilogy that today has a somewhat uncertain status in the Norwegian literary canon. These books are certainly among Duun's well-known novels, but they have, over the years, been overshadowed by the six novels about Juvikfolket. The following interpretation and evaluation focusses on the protagonist, Ragnhild, and suggests that the canonical status of the novels will largely depend on seeing Ragnhild as primarily a romantic heroine.

Keywords: literary history, literary canon, romanticism, realism, modernism

I

Olav Duun er en av mange en gang bredt avholdte romanforfattere som ikke lenger kan regne med å ha sin kanoniske status i fred. Til tross for den nylige jubileumsutgivelsen av *Juvikfolke* (1918–1923), og til tross for tre doktorgrads-avhandlinger skrevet etter 2000, hviler det en skygge av stillhet over ham. Selv har jeg heller ikke vært noen dyp og pålitelig duunianer, i hvert fall ikke mer enn at jeg i boken *Den norske litterære kanon 1900–1960* (2007) nøyde meg med å regne de to første Juvik-bøkene, *Juvingar* og *I blinda*, som *definitivt* kanoniske verk – altså romaner det burde være opplagt at alle leste, og som det deretter var sannsynlig at den seriøse leser stadig ville lese om igjen.¹ Også det tredje bindet i serien, *Storbrylløppe*, heftet jeg den gang på, noe jeg slett ikke har angret siden, men mer enn det ble det altså ikke.

Hva skyldes det at Duun står oss fjernere enn han kanskje burde? Sammenlignet med sine samtidige konkurrenter og likemenn Knut Hamsun og Sigrid Undset, har han i hvert fall den ulempe at han er vanskeligere. Dette gjelder ikke bare i den banale forstand at hans nordtrønderske nynorsk umiddelbart kan virke fremmed, men også ved det faktum at det ikke er så opplagt hva bøkene vil si oss. De er elliptiske og knappe, og det ligger mye underforstått i dem. Duun tegner sine personer i detalj, men han gjør lite for å forklare dem. Ofte vet man ikke helt hva man skal mene om bøkene heller; også kvalitetsmessig kan de fremstå underforklart. Et godt eksempel på dette er *Medmenneske-trilogien* (1929–1933), Duuns hovedverk nummer to, som jeg ennå ikke føler meg klok på etter flere nylige gjennomlesinger. Jeg leser dem med respekt og ærefrykt, ofte også med glede, men ikke uten famling og tvil.

Her skal jeg først beskrive hvordan jeg mener å ha funnet frem til hva jeg liker best ved dem, og hvorfor også disse, alt i alt, må sies å tilhøre den norske romankanon i dette begrepets lett tøyelige forstand. Hvis ordet kanon skal benyttes, bør det alltid underlegges overvåkning og mulig revisjon. Langs kantene finnes det alltid muligheter for inkludering og ekskludering. Til slutt i artikkelen følger derfor noen nye generelle refleksjoner over begrepet og det lyset det kaster over Duuns romaner.

1 Se Hagen, 2007.

II

Sentrum i trilogien er forholdet mellom Ragnhild og Håkon. I begynnelsen av *Medmenneske* har de vært gift i to år, men de kjenner hverandre ikke noe særlig. Ved verkets slutt har de vært gift i tretten-fjorten år, og fortsatt kjenner de ikke hverandre noe særlig, skjønt poenget er vel at grunnlaget nå kanskje er til stede for at de endelig kan bli slik kjent. Men heller ikke dette er helt sikkert. Siste bindet heter *Siste leveåre*, og fra første side tror leseren at det er Håkon som skal dø, men så viser det seg at han bare er innbilt syk, og at det er halvsøsteren Lea som ender som lik. Når vi først er kommet så langt, kan vi også, litt morbid kanskje, begynne å anta at det er ekteskapet mellom Ragnhild og Håkon som her, i tillegg, går inn i sitt siste leveår, eller at dette er slutten mer enn begynnelsen på dem som mennesker i stand til å leve sammen.

Romanen er full av referanser til det å være død i levende live, slik Ragnhild lever et utmeldt ikke-liv i fem år på tukthuset og i to påfølgende år da hun er budeie i Sør-Norge, før svigermoren Tale drar for å hente henne hjem igjen – til mann og barn og gård og familie og naboer. Fem sider før slutt i siste bind er Ragnhild og Håkon ennå helt fremmede for hverandre. Der heter det: «Hun tålte ikkje sjå auga hans, kor umulig det var for dem å møte hennes i dag, det var som du plaga eit verjelaust dyr» (s. 434).² Dette er ingen utypisk Duun-setning. Hans abrupte voldsomhet kan være overraskende, ikke minst her, rett før den mulig avgjørende forsoning.

Etter å ha fulgt Håkons feighet og unnvikelser og svakhet og ynkelighet og angst og tvil og selvforakt gjennom fire hundre og femti sider, er det faktisk ikke så lett å tro på slutten av verket som en forsiktig feiring av en ny begynnelse for Ragnhild og Håkon, men det er vel en slik feiring Duun vil at vi skal ane. Det heter også mot slutten: «Men størst er mennesket når det må reise seg opp og vera berre menneske» (s. 435). Det er Håkon som sier dette, og det er dit han nå er kommet. Han er redusert til sin rene menneskelighet; ydmykelsene som har regnet over ham, kan ikke bli flere; han ser endelig at han har folk som vil hjelpe ham, og han tar imot hjelp. Han reiser seg som menneske, det vil si han gjenfinner sin rene, enkle, minimale menneskelighet.

2 Alle *Medmenneske*-referanser er til Duun, 1997.

Det er den han skal bygge på videre, slik at romanverket kan slutte med dette *glimtet* av en mulig varig oppreisning.

Rolf Thesen skrev, i det som ennå er et hovedverk i Duun-forskningen: «Med fin og vár og overtydande kunst har Duun skildra korleis eit menneske blir berga bort frå si falske livsline, bort frå det som Luther kalla å vera ‘innkrøkt i seg sjølv’» (Thesen 1945, s. 296). De som får Håkon bort fra den falske livslinjen, er Ragnhild, men også moren Tale, som henter Ragnhild tilbake til gården. Det er dessuten søsteren Lea som henter ham tilbake i siste bind, da han har isolert seg i havgapet for å dø det han feilaktig tror er den sikre død.

Det er liten tvil om at denne Håkons oppreisning utgjør et verdig budskap i et romanverk: Håkon bringes tilbake til menneskene, et fellesskap han aldri egentlig har vært en del av, særlig fordi han har vært lammende undertrykt av faren. Dersom en roman kan vise en slik erkjennelsesprosess og følelsesprosess, kan man knapt tenke seg et bedre emne. En roman er nettopp det som bedre enn noe annet kan vise frem det menneskelige i dets nyanser over tid, altså *mennesket selv*, i dets svakhet og styrke, i dets smålighet, ondskap og egoisme og i det som peker utover dette. Spørsmålet er om *Medmenneske*-trilogien gjør dette med full kraft eller på en grunnleggende måte, altså om disse bøkene fyller seg selv helt, slik *Juvingar* og *I blinda* gjør: Det går knapt an å tenke disse to tidligere romanene annerledes enn de er. Et sterkere symptom på stabil kanonisitet finnes ikke.

En annen måte å stille spørsmålet om *Medmenneske* på, er om vi tror på det fullt og helt, dette *nye* ekteskapet mellom Ragnhild og Håkon. En slik tro forutsetter igjen at vi svarer positivt på spørsmålet om vi tror på disse to som romanpersoner.

Det er fem sentrale personer i romanen: Håkon, hans kone Ragnhild, hans halvsøster Lea, hans mor Tale og hans far Didrik Dale, som Ragnhild berømt tar livet av i første bind. Hun handler instinktivt og under press, men hennes bakenforliggende tanke i gjerningsøyeblikket er at hun redder Håkon fra selv å ta livet av faren. Dette drapet med øks, og Håkons reaksjon på drapet, er de to sentrale hendelsene i første bind.

Av de fem viktigste personene er det Tale og Lea som umiddelbart fremstår som de mest levende, de man ser tydeligst for seg, de som skaper mest liv når de dukker opp, de man gjerne skulle ha møtt igjen i andre bøker. Begge, og særlig Lea, har beskyttet seg mot Didriks familieterror ved hjelp av kynisk humor, latter og fleip. Dette er en slags forherdelse, men begge er ordentlige mennesker like under overflaten.

Hva så med Didrik Dale, som dør mot slutten av første bind? På én måte er han kanskje for karikert slem og ond; på en annen måte er han kanskje ikke demonisk nok. Som realistisk person, og ikke minst som Duun-person, *skal* han være kompleks og mangesidig og dermed også ha sine gode sider. Likevel er det noe med både hans intriger og romanens handling i første bind som ikke helt er dramatisert nok til å forsvare mordet på ham. Han fremstår kanskje på sitt verste akkurat før Ragnhild slår ham i hjel, men det er ikke opplagt at dramaet har nådd et slikt kritisk punkt at det nå omsider er ham eller dem. Ville Håkon virkelig vært i stand til å drepe ham? Jeg tviler. Og er Ragnhild egentlig i stand til det, slik vi kjenner henne? Igjen kan man komme i tvil. Og er det ikke en mulig svakhet at det i portrettet av Didrik ikke er den ideelle balanse mellom alminnelig realistisk tilstedeværelse og ondt, symboltungt intrigemakeri? Får han lov til bare å være Didrik Dale, eller vil Duun for mye med ham? Både Anders Håberg og datteren Åsel i *Juvikfolke* får være seg selv verket igjennom; med Odin vil kanskje Duun der for mye.

Det er også noe med drapsscenen i *Medmenneske* som ikke blir tydelig nok. Hva nøyaktig er det som driver Ragnhild til å slå ham? Er drapet på et vis berettiget? Er det meningen at vi som lesere skal være i tvil på dette punktet? Skal vi føle både sjokk og sympati, både aversjon og medlidenhet med gjerningskvinnen? Hvem er i det hele tatt Ragnhild? Alt dette er selvsagt *ment* å være dunkelt fra forfatterens side, men hvor litterært vellykket er hendelsens dunkle dimensjon? Duun plasserer (u)gjerningen midt mellom selvforsvar, spontan refleks, kamp mot det onde i tilværelsen og en sunn, hedensk, primitiv utilitarisme som naturmennesket Ragnhild synes å ha vokst opp med. Dette er naturligvis ikke uinteressant, men hvis vår første respons mer er forvirring enn sjokk og forferdelse, er det grunn til å tvile iallfall *litt* på scenens litterære effektivitet.

Den mest rimelige tolkningen av den første romanen er at Ragnhild plages lite av drapet. Det som plager henne mest, er Håkons totale avvising, hans manglende forståelse og sympati. Håkon er forferdet over at hun har drept faren hans, og klarer ikke å forholde seg til noe mer enn det. Kanskje blir han også lammet og ute av seg ved tanken på at det like gjerne kunne vært ham som hadde begått drapet, slik Didrik antydte at han kunne rett før han døde, og slik Ragnhild tilsynelatende delvis tror på. Helt sikkert er det at Håkon ikke klarer å se situasjonen klart, at han ikke ser Ragnhild og ikke lytter til henne.

Ragnhilds mangel på anger er dristig nok litterært sett, men det gir også en viss distanse. Hennes første refleksjon etter drapet er slik:

Heile tida kom ho i hug det ho hadde gjort. – Det var det einaste å gjera, svara ho seg, og meir ville ho ikkje seie om det, for det første. Men kvifor hadde ho nekta da Tale snakka til henne? – Vent ørlite, sa ho, eg skal da tilstå. [...] [Håkon] vil skjønna det når eg syner han det, han skal sjå det slik eg såg det. For eg såg alt som elles hadde komme, eg såg det i klåre dagen framfor meg. Eg kunne ha stana øksa, men eg gjorde det ikkje, for ho skulle ikkje stanast. – Eg? Det var ikkje eg berre. Eg var ikkje åleine. (s. 118)

Er ikke dette for intellektuelt? Er det ikke mer Duun enn Ragnhild? Hun er ingen Raskolnikov, men noe av hans (eller Macbeths) feberhete reaksjonsmønster burde man kanskje forvente etter hennes i hovedsak uoverlagte drap. Spørsmålet «Hvordan kunne dette ha skjedd?» ville, skulle man tro, vilt og ustanselig ha romstert i hele kroppen hennes. Eller vi kan tenke motsatt: Kunne hun ha stått på sitt med enda større kraft? Kunne hun enda tydeligere ha forskanset seg i en i det minste halvt forståelig selvrettferdighet?

Ragnhilds reaksjon springer uansett i stor grad ut fra det underbevisste, og den er i det minste *hennes*. Omsorgen for Håkon er antakelig hele veien en etisk motkraft som foreløpig er i stand til å svekke det som måtte være av anger. Da hun har tilstått overfor Tale, får hun også et anfall av angst, men Duun er ikke på sitt beste da:

Og så gjekk dei inn. Det susa ein kald tanke gjennom Ragnhild, liksom ei dør hadde opna seg ut mot ville vèrnata: Korles er det for den som er *reint åleine!* (s. 125)

Bedre er Ragnhild i en langt senere og svært kontrollert replikk til Lea:

Eg kunne le. Først trudde eg Håkon måtte bli glad når far hans var borte. Så trudde eg han måtte bli glad når eg fortalde han at det var eg, – at eg hadde gjort det for hans skyld. I dag vona eg det same da eg fortalde eg hadde gitt meg opp for øvrigheta. (s. 150–151)

Ragnhild fastholder hendelsen som vesentlig god. Intensjonen, i den grad den var til stede, var god – og konsekvensene er gode for hele samfunnet. Symbolsk og faktisk har hun, den gode, uttryddet det onde og den onde fra

gården. Romantisk-individualistisk har hun satt seg over loven, og kristendommen tolker hun befriende idiosynkratisk:

Det må da finnast ein annan Gud enn deg! Ein for smått folk. For usæle skapningar. (s. 133)

Eg har gjort den synda ja, her ser du meg. Ei synd som ikkje Gud eingong kan tilgi. Og enda takkar eg for at han sette meg til å gjera det. Han såg ingen annan utveg han heller; eg er nøydd til å tru det slik. Så får tukthuset lære meg resten. (s. 156)

Kommer vi henne nærmere her? Duun tar i disse bøkene motivet med at familiemedlemmer er fremmede for hverandre til nye høyder. Motivets er sannelig også til stede i *Juvikfolke*, men fremmedheten blir mer *intimt* skildret i *Medmenneske*, *Ragnhild* og *Siste leveåre*. Kanskje nettopp derfor er det også meningen at leseren skal ha den samme avstand til romanpersonene som disse har til hverandre. De vet ikke hvem de selv er, og andre vet det heller ikke. Hvorfor skulle leserne – og Duun – være mer sikre i sin sak?

Det det da koker ned til i en litteraturkritisk vurdering av disse tre romanene, er etter min mening om vi får medlidenhet med, eller noe som minner om dyp sympati med, Ragnhild – noe som igjen har å gjøre med om vi faktisk ser henne, slik vi ser de mindre personene Tale og Lea. Det er denne nærheten til Ragnhild en Duun-sympatiserende leser må arbeide med; det er det som er det vesentlige. *Liker* vi Ragnhild? Er det et genuint drama knyttet til denne personen, eller forblir hun en vi betrakter på avstand? Betrakter vi henne med et like teoretisk blikk som hun selv til tider møter sin egen fatale handling med?

III

Duun gjør det ikke lett for seg i bind 2. Ragnhild er sluppet ut fra tukthuset, men hun nekter lenge å vende tilbake til gården. Det tar tid før vi møter henne igjen, og når vi endelig gjør det, er hun som forstenet: glad på sitt vis, men død og avstengt i forhold til fortiden. Det er Tale som må dra for å hente henne, og dette prosjektet fyller den midtre delen av romanen *Ragnhild*. Jeg

har kommet til at det også utgjør hele verkets sentrum. Det er her Duun kommer aller nærmest sine personer.

Se først på Tale. Hun har funnet frem til stedet der Ragnhild bor, men får vite at hun er i kirken. Tale drar dit og stanser et øyeblikk utenfor døren, redd for å gå inn etter alle disse årene:

Hjartet skapte seg til i henne da ho skulle inn, ho måtte bie litt og snakke seg til ro: – Har dei ikkje større kirke, her der alt er så gromt? Steinhus, kalkpuss, småe vindauga – dei står ikkje særst høgt i gudsfrykta, kan hende? Kva er det for ein Gud dei dregst med her da, må tru? – Huff nei, eg meiner ingenting med det! Eg veit da du er den same, kor ein råkar deg, og var vi så bra som du er, da stod det ikkje på. Og ho Ragnhild, ho har leita hit, ho er her, straks innom veggen! Tale tykte ho laut sette seg beint ned der ho stod. Men ho tok seg mannskap for og såg bortetter kirkegården deres:

Nei, sjå kor dei har døydd her òg, døydd og døydd. Ein heil tusterskog med gravkors og merke. Å ja, menneske, du døyr da flittig nok, men korleis har du levd? Ja, men stå ikkje her og prat no. Ragnhild sitt her inne, så nær er ho, her har ho gått i dag, til Herrens hus – her kjem eg kantande inn døra, eg òg, eit frammandmenneske, sjå meg de som vil (223–224)

Dette avsnittet har all den nærhet til et menneske en litterær stil kan skape. Tales kaotiske bevissthet er påtrengende og flytende på en måte som virker mer modernistisk enn egentlig realistisk, for å bruke slike generelle ord. I alle fall strømmer bevisstheten uberegnelig av gårde fra det ene til det andre. De plutselige innskuddene om døden – først den lett sjokkerte erkjennelsen av at like mange har dødd her som i hjembygden, deretter det like overraskende spørsmålet «korleis har du levd?» – er spesielt kostelige innslag i denne indre monologen. De er både naivistisk-patetiske og komiske, samtidig tunge og lette; de er vimsete, ukontrollerte innfall som er like fulle av eksistensiell visdom som av den røffe, tørre humoren Tale (og Duun) er kjent for.

Duun blander her også, kan vi si, et uanstrengt religiøst alvor og en burlesk realisme. Til slutt ser Tale på seg selv som en frelsende, men angstfylt Kristus-skikkelse som gjør seg klar til å stige ned til menneskene. Dette er igjen både komisk-blasfemisk og hverdagslig-heroisk. Kunne andre enn Duun

ha skrevet et slikt avsnitt? Og er det ikke slik at Tales nølende og komplekse sinnstilstand på terskelen til kirken også forbereder Ragnhilds langsomme oppvåkning og fører oss til romanens kjerne?

På hver sin side av denne avgjørende scenen står drapet på Didrik og Leas reddende handling for å bringe den innbilt syke Håkon med seg tilbake til Ragnhild og livet. Ved drapet føres ideen om menneskenes avstand til hverandre mot et nullpunkt. Ved Leas gjentakelse av Tales store gjerning oppstår det en symmetri mellom Ragnhilds eksistensielle bunnivå på Østlandet og Håkons sammenbrudd ved kysten. Da han vender hjem, gjentar han hennes tidligere og større gjenkomst; de har begge vært på avveie, men er omsider klare til å «reise seg opp og vera berre menneske» (s. 435).

Tale dør i Trondheim og forlater Ragnhild, som en annen Vergil. Håkon og broren Johannes må reise nordfra for å hente hjem den døde. Da de tre drikker kaffe, heter det:

Håkon arbeidde seg ut av ei heil herve med uklåre tankar. Da sa han: Det er merkeleg at vi veit så lite. Vi veit ikkje eingong kva vi kjem til å gjera i morgon. I det same spurte han seg kvifor han sa dette. (s. 260)

Vi ser det samme som i Tale-sitatet: kaos, intim bevissthetskildring, mennesker som er usikre på hverandre og ukjente med hverandre, like mye modernisme som realisme og altså ikke minst: nærhet til personen Håkon.

Håkon skal hjem med to døde mennesker, som han sier, et ordentlig lik og den levende døde Ragnhild, som synes hun nå må være med helt hjem. Johannes reiser videre til Amerika, for godt:

Da[Håkon og Johannes] hadde sagt god nat til[Ragnhild] utanfor hotellet, gjekk dei i lag nedetter gata. Den eine skulle rømme landet for levetida, den andre skulle nordetter og heim i lag med et dødt menneske og eitt til. Dei trong ikkje fortele einannan det. Trong ikkje fortele einannan nokon ting. (s. 264)

Vi trenger ikke å høre mer for å se hva som rører seg inne i Håkon og mellom han og broren.

Så er Håkon og Ragnhild på båten nordover. De stirrer på havet og landskapet:

Ho vektes av målet til Håkon: – Du blir med meg heim no, Ragnhild.

Han var tett bakom henne, men han sa det så lågt, ho visste ikkje om det var sagt eller berre tenkt (s. 267)

Hvem har i så fall tenkt det hvis utsagnet bare er tenkt? Er det ham eller henne? Og hvis det bare er tenkt, er i alle fall tanken allerede også i Ragnhild, må vi forestille oss. I en slik genial setning får Duun igjen sagt svært mye om hvordan de både er helt nær hverandre og langt borte.

Jeg tar også med resten av samme avsnitt:

Ho snur seg, og da ser ho at han meiner det og seier det med heile seg. Ho såg det med opne auga, stod still og la merke til det. Eit ørlite grøss kom og rørte ved henne. Da såg ho vekk, på måsen som stod i lufta over kjølvatnet deres; ho såg nyst ein tjeld på ein stein uti sjøen, fuglen hennes frå småjentedagane; den òg hadde hun glømt.

Duun bringer ikke Ragnhild, med dette grøsset og med synet av tjelden, tilbake til livet og til Håkon. Det er langt frem – i disse bøkene må man vende seg til det langsomme, det nesten stillestående, den stadige utsettelsen av alle avgjørelser, de stadig nye begynnelse.

Ragnhilds første replikk etter grøsset er:

Men, det vil eg fortele deg som det er. Håkon. Når du ikkje veit det sjølv. Der er sju vonde draumar frå meg og fram dit du er. Eg kan ikkje vakne utor ein einaste ein av dem. Eg kjem der aldri.

Dette er noe annet enn hennes refleksjoner og fornemmelser etter drapet på Didrik. Nå kjenner hun seg selv bedre, selv om vi som lesere ikke helt får tilgang til dette kjennskapet. Hun kommer vel også sakte ut av disse drømmene, men da C.J. Hambro anmeldte *Siste leveår* to år senere, skriver han om slutten:

[E]ndnu har ikke Ragnhild og Haakon fundet hverandre; endnu dækker de sig disse ensomme menneskesjæle, endnu leker viljerne blindebuk med hverandre. Man aner at det i dette egteskab er sønnen og datteren som skal dømme forældrene og dømme imellem dem; men længer end til anelsen kommer man ikke i dette bindet. (*Morgenbladet*, 8.11.1933)

Hambro regnet altså med at det skulle komme enda et bind, en fjerde bok. Men uansett: Hjertet i *Ragnhild*-trilogien finner jeg i dette midtavsnittet i bind 2. Fra Tales nøling utenfor kirkedøren til Ragnhilds første gryende oppvåkning på båten nordover fra Trondheim. Det er der man skal søke hvis man for alvor vil komme inn i disse romanene, som altså folder seg ut som voldsomme vinger fra dette midtpunktet.

«Personlig synes jeg 'Ragnhild' er den ypperligste bok i denne roman-serie», skrev Harald Beyer da han anmeldte *Siste leveåre* (*Bergens Tidende*, 9.11.1933.). Jeg har ingen problemer med å slutte meg til det. Det er «noe stillestående» over *Ragnhild* og *Siste leveåre*, skriver Willy Dahl senere, og forklarer dette med at de to bøkene «er lukket om det personlige, nesten løsrevet fra all sosial sammenheng» (Dahl, 1984, s. 389). Akkurat i dette romanverket synes jeg tvert imot at stillheten, ikke minst slik den kommer til uttrykk i midtpartiet i *Ragnhild*, er sterkere enn handlingene og livet som omgir den.

Når den rette nærheten til Ragnhild først er funnet, er det også lettere å se storheten og originaliteten i henne som person. Gjennom sin moralske overskridelse – mordet på Didrik – har hun stilt seg utenfor kulturen, på godt og ondt, slik romantiske helter har gjort siden romantikken.

Vi må huske at romantikernes fremste litterære helter var slike som Prometevs, som gjorde opprør mot de greske gudene ved å gi ilden til menneskene. Det var Kain, som slo i hjel sin bror Abel, og det var Miltons Satan, den falne engel som ikke kunne finne seg i Guds herredømme. Den romantiske helten velger individet fremfor samfunnet, natur fremfor kultur, selvbestemmelse og frihet fremfor enhver form for underkastelse – og det er der Ragnhild lenge befinner seg i forhold til de andre personene i Duuns verk: selvbevisst, selvanklagende til en viss grad, men bare til en viss grad, ensom i sin avsondrethet, men også lykkelig i sin alene-væren, stolt over det hun har gjort, stolt over å være den hun er, overlegen i moralsk dybde selv om hun har begått en stor ugjerning, moden til å konfrontere Gud alene, dersom Han skulle finnes.

Hun forandrer seg neppe mye da hun finner tilbake til det sosiale fellesskapet, men hun klarer seg ikke alene i lengden, noe romantiske helter sjelden gjør.

En av de tydeligste romantiske heltene var James Fenimore Coopers Lærstrømpe eller Falkøye, som ikke fant seg til rette blant de hvite på USAs østkyst, men var venn med indianerne og beveget seg vestover på kontinentet etter hvert som sivilisasjonen innhentet ham. Duuns Ragnhild forlater ikke menneskene. Tvert imot, det er hun som *blir* der hun er, når hun først er kommet tilbake; det er de andre som forsøker å flykte og marginalisere seg selv – særlig Håkon – men også han dras tilbake til det sentrum som Ragnhild behersker gjennom sin stolte ensomhet og moralske styrke. Hun har fått sin straff, og hun lever videre med sin skyld, men hun gjør det helt uten selvmedlidenhet og uten egentlig anger.

Slik leser jeg det iallfall. Det er naturligvis ulike oppfatninger i forskningstradisjonen om hvordan drapet og Didrik og Ragnhild og Håkon skal oppfattes, og hvordan utviklingen i boken skal vurderes. Et hav av nyanser er mulig å finne i vurderingen av alle personene. Min tolkning har primært vært styrt av litteraturkritiske hensyn. Når jeg nå har funnet det jeg kaller verkets midtpunkt, ser jeg for meg at jeg er klar for nye gjennomlesinger. Jeg kan ikke si at jeg setter bøkene like høyt som første halvdel av *Juvikfolke*, men de må avgjort regnes blant de sentrale norske romaner fra det tjuende århundret, også fordi de er mer kronglete og rare enn Duuns aller fineste bøker. Slik er det også med Alexander Kiellands sene romaner *Sne*, *Sankt Hans Fest* og *Jacob* i deres forhold til de glattere *Garman & Worse* og *Skipper Worse*, alles selvsagte favoritter. Og *Mysterier* og *Konerne ved Vandposten* hører også med til den *hamsunske* kanon, nesten på linje med forfatterens fire–fem beste.

Jeg kunne ha sluttet der og sagt meg fornøyd med å ha slått fast hvordan og hvorfor Duun fortsatt fascinerer i dag, slik at hans fineste bøker kan nevnes i selskap med Bjørnsons bondefortellinger, Kiellands beste romaner, Undsets middelalderromaner og den beste halvdel av Hamsuns forfatterskap fra *Sult* til *Ringens sluttet*. Duun fungerer som realist, og han fungerer som modernist, gjerne da med disse sidene ved fortellerstilen – det realistiske og det modernistiske – filtret inn i hverandre. Denne sammenfiltringen åpner også for en avsluttende liten kommentar til Dag Solstads foredrag «Om Olav Duun» fra 2015.

Solstads foredrag hadde to enkle hovedpoeng: For det første at Olav Duun er hjelpeløst foreldet, og for det andre at denne foreldelsen skyldes at han ikke var modernist. «Modernismen tok knekken på Olav Duun» (Solstad, 2021, s. 101), skriver Solstad. Duun tilhører ikke det moderne, ikke det livskraftige i det tjuende århundrets litteratur. Han tilhører «Romanen fra i går. 1800-tallsromanen» (Solstad, 2021, s. 104), som igjen ifølge Solstad er «den tradisjonelle norske realismen, la oss kalle den folkelivsskildringen eller heimstaddiktningen» (Solstad, 2021, s. 105) skriver han, som om Bjørnson og Collett og Kielland kunne avskrives som det. Solstad forteller også hvorfor han nærmest *måtte* oppfatte det slik: Han tilhørte den nye generasjon forfattere som debuterte rundt 1965, et tidsskille i nyere norsk litteraturhistorie, og han selv har vært bundet til dette modernistiske gjennombruddet eller nye modernistiske gjennombruddet siden den gang, selv om det i 2015 var femti år siden 1965. En slik bundethet og et slikt syn på litteraturhistorien som en fremskrittshistorie fra romantikk til realisme til modernisme er ikke uvanlig å ha, iallfall ikke i Solstads generasjon og heller ikke i academia den dag i dag.

Selv står jeg fullstendig fremmed overfor den type tenkning, den type syn på fremskritt i litteraturhistorien. Vi leser ikke om Øyvind i *En glad Gut* eller konsul Garman i *Garman & Worse* eller Enok Hove i Garborgs *Fred* fordi de representerer noe forgangent og historisk interessant, og slett ikke fordi de tilhører hjemstavnlitteraturen eller folkelivsskildringen; vi leser om dem fordi de er moderne mennesker, like relevante for oss i dag. Slike romanpersoner er helt unike, samtidig som det finnes noen som dem rundt oss på alle kanter: Øyvinds klassehat og strebermentalitet, som han må legge av seg; konsul Garman, som tviholder på fortiden og dens former og går under med dem; Enok Hove, som har gitt seg den religiøse fanatismen i vold. Disse menneskene fra 1800-talls litteraturen har fått sin plass i livet ut fra faktorer de ikke har kontroll over, og som de bare delvis kan bryte ut av. Likevel står de også som fullt ut moderne mennesker, som i det minste *kan* bryte med *noe* av det som holder dem tilbake, holder dem nede eller hindrer dem i å utfolde sin fulle menneskelighet. Øyvind er relativt fri både fra storbonde og prest; han har skolemester Bård og foreldrene bak seg, og han klarer faktisk å bli herre over sin egen skjebne. Slik er det også med Duuns mest slående personer, ikke minst Ragnhild. Hun er en romantisk heltinne på linje med Petra i *Fiskerjenten* eller Ibsens Nora, med en annen frihet i seg enn noen av de viktigste personene

i *Juvikfolke*. Duun viser selvsagt også hvor vanskelig denne friheten blir for henne, og ikke minst hvor vanskelig det har vært å finne frem til den og holde fast på den, men hun lykkes på sitt vis, slik forgjengeren Kristin Lavransdatter lyktes på *sitt*.

Modernismen kjennetegnes av en ny uoversiktligheit i form og innhold. Innholdsmessig står alle de her nevnte romanpersonene med en fot i en tid de bare halvveis forstår. Formmessig har Duun så å si gitt opp håpet om å finne det rette perspektivet på Ragnhild, den rette avstanden til henne, den fulle overskuelsen. Han er hele tiden enten for nær eller for langt borte; han sirkler rundt, og han tror ikke selv at han noen gang vil forstå henne. Gjennom et slikt avkall på klarhet blir Ragnhild blant de fremste modernistisk tegnede hovedpersonene i norsk romanlitteratur i det tjuende århundret. Hun står, slik sett, ikke tilbake for skikkelser som Wilfred Sagen, Bjørn Hansen eller Arvid Jansen.

Hva skal til for at en roman må kunne regnes med til landets litterære kanon? Ett kriterium er at det eksisterer stor konsensus om verkets varige verdi. Et annet er at verket faktisk leses og omtales av mange nok toneangivende skribenter i det litterære feltet. Et tredje ligger i gode argumenter for varig verdi, selv blant verk som ikke leses så mye, og som fortsatt er kvalitetsmessig omstridte.

Bjørnsons verk ble etter 1960 offer for en plutselig og radikal glemsel som egentlig aldri skyldtes artikulerte argumenter, men heller ble et resultat av at en automatisert nedlatenhet begynte å bre seg i feltet. Så langt gikk dette at det ennå er en rekke universitetsansatte i nordisk litteratur som tenker at Bjørnson knapt er verdt å lese, og som faktisk heller ikke har lest ham på svært lenge.³ Motstanden mot en slik uartikulert glemsel er konkrete påpekninger av faktisk kvalitet. I tilfellet *Medmenneske*-trilogien har jeg her gjort noen tilløp i den retning. Disse kan forkastes eller diskuteres videre. Til tross for de innvendingene mot verket jeg har reist underveis, er altså konklusjonen at Duun ennå fortjener plassen som Undsets og Hamsuns likemann.

3 Se Hagen 2013 og 2019 og Pedersen 2017 for nyere rehabiliteringsforsøk og diskusjoner av Bjørnsons kvaliteter. Se også Magnor 2024 for en oppfølgende diskusjon.

Referanser

- Dahl, W. (1984). *Norges litteratur. Tid og tekst 1884–1935*. Aschehoug.
- Duun, O. (1997). *Skrifter i samling 9*. Aschehoug.
- Hagen, E. B. (2007). «Olav Duun» I *Den norske litterære kanon 1900–1960*. Red. E. B. Hagen og P. Aaslestad. Aschehoug.
- Hagen, E. B. (2013). *Livets overskudd. Bjørnstjerne Bjørnsons glemte kvaliteter*. Gyldendal.
- Hagen, E. B. (2019). *Norsk litteratur 1830–1875. Romantikk, realisme, modernisme*. Dreyers Forlag.
- Magnor, M. (2024). «Bjørnstjerne Bjørnson: En glemt dramatiker?» *Teatervitenskapelige studier*, nr. 8 (desember). <https://boap.uib.no/index.php/tvs/article/view/4263>
- Pedersen, F. H. (2017). *Bjørnstjerne Bjørnsons samtidsdrama. Resepsjon og tolkning*. Vidarforlaget.
- Solstad, D. (2021). «Om Olav Duun» I *Artikler om litteratur 2015–2021*. Oktober.
- Thesen, R. (1945). *Mennesket og maktene. Olav Duuns diktning i vokster og fullending*. Olaf Norlis Forlag.