

Abstract

RhetoricaScandinavica, ISBN 1397-0534

No 73, 2016, pp 68-88

Publisher: Retorikförlaget AB

Author Arnfinn Åslund, University College of Southeast Norway.

Title "Adorno as Interpreter of Bjørnson: The Negative Sublime in 'The Eagles' Nest'" ["Adorno som Bjørnson-tolker: 'Ørneredet' i det negativt sublimes perspektiv"].

Abstract In his posthumous work *Aesthetic Theory* (1970), Theodor W. Adorno argues that the concept of the sublime must be cleared of its positive connotations that were established by Kant in the German idealist tradition. According to Adorno, the *sublime shudder* is the experience of the negativity of pure presence that occurs when a subject recognizes itself as nature, not as an ideal entity lifted above it. "The Eagle's Nest" (1859) by Norwegian author Bjørnstjerne Bjørnson serves as an illustrative example of this particular dynamic. The main character of the short story is a young man, an outsider, who is rejected by a community of villagers as an eligible husband for local women his age. In an endeavour to free the community from the threat of eagles nesting on a steep cliff above the village, he climbs the wall of the cliff and ultimately falls to his death. The narrative interweaves the social motives of exclusion and recognition and relates them to the opposition between nature and culture. In this way, the story enacts the tension between a traditional, idealist notion of the sublime and what we may call the modernist or the negative sublime as proposed by Adorno.

Keywords Adorno, Aesthetic Theory, the sublime, aesthetics, Bjørnstjerne Bjørnson, short story, The Eagles' Nest, Norwegian literature.

*Arnfinn Åslund er førsteamanuensis ved Institutt for kultur- og humanistiske fag ved Høgskolen i Sørøst-Norge
E-mail: arnfinn.aslund@hit.no*

Arnfinn Åslund:

Adorno som Bjørnson-tolker

Om "Ørneredet" i det negativt sublimes perspektiv

I sitt posthume verk, *Estetisk teori* (1970), kritiserer Theodor W. Adorno det sublime slik det ble presentert i tradisjonen fra Kant. Han vil løsrive begrepet fra dets idealistiske arv og dets positive innhold. Ifølge Adorno representerer den sublime rystelsen en erfaring av det rene nærværets negativitet. Subjektet erkjenner seg selv som natur, ikke som ideal størrelse hevet over den. "Ørneredet" (1859) av den norske forfatteren Bjørnstjerne Bjørnson fungerer som eksempel på denne dynamikken. Fortellingen integrerer de sosiale motivene knyttet til utelukkelse og anerkjennelse og relaterer dem til motsetningen mellom natur og kultur. På den måten demonstrerer fortellingen spenningen mellom en tradisjonell, idealistisk versjon av det sublime, og det vi kan kalle en modernistisk eller negativ versjon av det sublime slik vi finner den hos Adorno.

Noen vil kanskje mene at en kobling mellom Theodor Adorno (1903–1969) og Bjørnstjerne Bjørnson (1832–1910) er litt på grensen i forhold til vanlige forestillinger om norsk litteraturhistorie. Men så handler da også det sublime om det som er på grensen. Usannsynlige konstellasjoner kan være nødvendige for å belyse fenomenet fra nye sider. Sammenstillingen kan støtte seg på en adornitisk tese om at det nye er mest talende når det først bryter frem som en forsiktig tendens, som en forutanelse av det kommende. Adornos estetikk gjør opp status for den moderne kunsten som Bjørnsons novelle er et tidlig eksempel på. Det kan være opplysende å se det tidlige i lys av det senere. Denne fremstillingen har altså et dobbelt ærend: Først redegjøre for Adornos lære om det sublime, og dernest

vise relevansen av den ved å nylse en tekst av Bjørnson.

Novellen “Ørneredet” ble skrevet høsten 1859 og publisert i Illustreret Nyhedsblads nyttårgave for 1860. Den er typisk for Bjørnsons prosa på 1850-tallet og befinner seg innenfor den historiske horisont som Adorno opererer med i sin innkretsing av det moderne i kunsten. Novellen kan leses i flukt med den idealistiske fortolkningen av det sublime, samtidig som den kritiserer denne.

Teoritradisjonen om det sublime består i en rekke forsøk på å si noe om det som utfordrer eller går ut over grensene for menneskelig erkjennelses- og fremstillings-evne. Tidlig kom litteraturen og talekunsten i fokus for diskusjonen, slik vi ser i det antikke skriftet *Om det opphøyede (Peri hypsos)* av den anonyme forfatteren kjent som Longinos. I moderne tid har emnet blitt en del av den allmenne estetikken, og begrepet forsøkes anvendt innenfor mange forskjellige områder. Diskusjonen de siste tiårene har særlig vært tilskyndet av Lyotards bruk av begrepet fra slutten av 1970-tallet og fremover. Denne interessen har ført til nylesning også av en del eldre bidrag.

Adornos begrep om det sublime utarbeides særlig i *Estetisk teori*, hans estetiske hovedverk, som ble utgitt posthumt i 1970. Hans posisjon står i et kritisk forhold til den idealistiske estetikken som går tilbake til Kant, Schiller og Hegel, og som i Norge hadde en sterk representant i filosofen Marcus Jacob Monrad. Han ga læren om det sublime en definitiv utforming i sin store *Æsthetik*, som ikke kom før i 1889/1890, men da hadde han utfoldet et stort kritisk og vitenskapelig forfatterskap helt siden 1840-tallet. Bjørnson fulgte Monrads estetikkforelesninger på 1850-tallet, men i sine kritikker og brev markerte han motstand mot den idealistiske estetikken. Dette korresponderer med en kritisk tendens i hans skjønnlitterære arbeider som motsier den forsoningsbestrebelse som også gjør seg gjeldende.

Ettersom denne studien vinkles inn mot norsk litteraturhistorie, lar vi Monrad få representere den idealistiske posisjonen. Den vektlegger en type dynamisk dobbelthet i erfaringen av det sublime. To motsatte bevegelser balanseres mot hverandre. Mens vi overveldes av det mektige inntrykk som for eksempel en umåtelig stor gjenstand gjør på oss, erfarer vi vår manglende evne til å forestille oss og omslutte den. Vi føler vår litenhet i påtrengende kontrast til den overmektige storhet. Denne nedtrykkelse vil imidlertid slå over i en opphøyelse. For det er den sanselige, uideale del av vår natur som opplever nederlaget. Og det kan være rent ut smertefullt. Men vår høyere, ideale natur solidariserer seg med den uendeligheten som følelsen bærer bud om, og opplevelsen av denne delaktighet gir en følelse av lyst. Monrads fremstilling er grundig og presis. Etter et avsnitt om vår “lavere natur” fortsetter han slik:

vi føle os ikke blot nedtrykkede, men netop i Nedtrykkelsen ophøiede; det er vor Naturs sande Høihed og Adel, der kommer til Fornemmelse, idet den sandelige Fornemmelse føler sin Afmagt. [...] Objectets Storhed bliver mere og mere af intensiv Art, bliver selv en subjectiv Kraft og Storhed, og den Modsætning og Kamp, hvori det Ideales Kraft virkeliggjør sig, bliver tilsidst en i Ideen selv liggende. Og subjectet, som i Begyndelsen følte sig nedtrykt, ydmyget ved Ideens overvældende Høihed, føler sig selv mere og mere løftet

derved, føler sig selv som Ideens Bærer, og meddelagtig i den Proces, hvorved den udvikler sin Magt.¹

Med andre ord representerer den ideale dimensjonen en mulig forsoning av den krise som den sublimе følelse i første omgang vitner om. Innenfor Adornos materialistiske horisont er det ikke rom for denne mulighet. Dermed gjennomgår fortolkningen av det sublimе en radikal transformasjon.

Adornos estetikk

Adornos diskusjon av det sublimе utgjør noen av de mest fortettede avsnitt i *Estetisk teori*. Hans kritiske filosofi realiseres som en dialektisk spaltning av etablerte begreper og teorier. Utgangspunktet er materialistisk og radikalt historisk. Dessuten har han et sterkt erfaringsbegrep. Metoden har et idealismekritisk moment som gjør det umulig å fundamentere teorien i et sett allmennbegreper. Teorien er snarere fundamentert i det negative. Berømt er åpningslinjene som slår fast at det eneste som er selvsagt i kunsten, er at ingenting lenger er selvsagt.

I kunsten selv kan det negative moment avleses som et opprør mot egen kunstighet. Kunsten lever videre gjennom sin motstand mot kunst. Ifølge Adorno kan man i siste instans hevde at den autentiske kunsten velger døden. Slik kan den verge seg overfor “samtidens kulturmaskineri” og “den fullkomne formålsrasjonalitetens system”.² Kunstens død, som hos Hegel ble erklært på grunnlag av den begreplige tenkningens epistemologiske overlegenhet, reformuleres dermed som en paradoksal tendens i den kunst som søker “tilflukt i sin egen negasjon”, og som “vil overleve gjennom døden”.³

Adorno tar utgangspunkt i Kant, men dveler ikke ved hans filosofi: “Det sublimе, som Kant forbeholdt naturen, ble etter Kant til det som konstituerer kunsten historisk. Det sublimе trekker demarkasjonslinjen mot det som senere blir kalt kunstindustri [kunsthåndverk]”.⁴ Med det sublimе ble kunsten moderne, et nytt alvor kom inn. Det sublimе blir innbegrepet av det som bryter med tradisjonelle oppfatninger om et harmonisk skjønnhetsideal.

Når Adorno tar utviklingen innen aktuell kunst i betraktning, blir det tydelig at tradisjonell estetikk har mistet sin gyldighet. De nedadgående kategoriene må tenkes som en overgang: “Å oppløse de gjengse estetiske kategoriene på en motivert og konkret måte, er det eneste som anstår seg for en aktuell estetikk: Det frisetter samtidig disse kategoriernes forvandlede sannhet”.⁵ Det sublimе er blant de kategorier som må utsettes for en slik oppløsende forvandling. Så kan man spørre hva slags “forvandlet sannhet” som følger av dette. Og dersom denne oppløsning innebærer en slik spaltning som hans kritiske dialektikk kan utføre, så må man spørre hvor det

1 Marcus Jacob Monrad, *Æsthetik* (Oslo: Vidar, 2013), 62–63.

2 Theodor W. Adorno, *Estetisk teori* (overs. Arild Linneberg. Oslo: Gyldendal, 1998), 585.

3 Adorno, *Estetisk teori*, 585.

4 Adorno, *Estetisk teori*, 341.

5 Adorno, *Estetisk teori*, 590.

blir av de utspaltede elementene; og hva slags forbindelse vil de ha med det sublime? Formodentlig må det forstås slik at momentene i det spaltede begrepet inngår i nye konstellasjoner, hvorved det sublime får en type fragmentert gyldighet og relevans langt utenfor de steder hvor det nevnes ved navn.

Filosofen Wolfgang Iser, som var blant de første til å fremheve det sublimes betydning hos Adorno, ser det som underforstått moment i hele hans estetikk.⁶ På den måten tilkjennes det sublime en viktig funksjon, selv om det skulle avsettes som enhetlig begrep. Her ligger imidlertid en fare for at nyanser og spenninger mellom forskjellige estetiske registre kan svekkes. Dette gjelder for eksempel debatten om det sublimes forhold til det naturskjønne, et tema som spiller mindre rolle hos Iser. Senere har Jan Rosiek tatt opp Adorno og det sublime i et stort verk hvor den metafysiske dimensjonen er viktig, mens Gene Ray bringer inn temaet i sin bok om terror.⁷ Et viktig estetikkfilosofisk bidrag er Albrecht Wellmers artikkel om “Adorno, Modernity, and the Sublime”.⁸ Wellmer er assosiert med Frankfurter-skolen, og hans kommunikasjonsteoretiske perspektiv kan minne om Habermas. Hans studie representerer en kritisk videreføring der flere av Adornos forutsetninger problematiseres, særlig gjelder dette det negativt dialektiske. Derfor er også Wellmer blitt kritisert for å fjerne noe av radikaliteten og dermed originaliteten i Adornos konsepsjon, slik vi ser i Espen Hammers artikkel “The Touch of Art – Adorno and the Sublime”.⁹ Det som for Adorno forstås som erkjennelsens sammenbrudd, blir hos Wellmer til dens utvidelse, hevder Hammer, og slik underslås noe av hovedpoenget. Her er det ikke noen hovedsak å ta stilling til en slik uenighet, og som det vil fremgå av det følgende, trekker vi inn synspunkter fra både Wellmer og Hammer. Den viktigste kilden for vår fremstilling av Adornos lære om det sublime vil være hans egen *Estetisk teori*. Hensikten er å utvikle en konsepsjon som kan kaste lys over det litterære materialet. Wellmer har fått aksept for sitt forslag om å skille ut tre hovedaspekter: det energetiske, det strukturelle og det dynamiske. For oversiktens skyld tar vi utgangspunkt i denne inndelingen

Det *energetiske* aspektet har med kraft å gjøre. Det sublime fremstår som sjokkerende og overmektig, slik at subjektet konfronteres med sine egne grenser, ikke minst epistemologisk. Ettersom denne kraften oppleves som trussel mot den estetiske distansen, får den preg av vold. Adorno forstår en slik kunsterfaring som en rystelse:

Rystelsen står i skarp kontrast til det vanlige begrepet om opplevelse, rystelsen er ikke noen partikulær tilfredsstillelse for jeget i likhet med lysten. Det

6 Wolfgang Iser, “Adornos Ästhetik: eine implizite Ästhetik des Erhabenen”, i *Das Erhabene*, red. Christine Pries (Wenheim: Walter de Gruyter, 1989) .

7 Jan Rosiek, *Maintaining the Sublime – Heidegger and Adorno* (Bern: Peter Lang, 2000); Gene Ray, *Terror and the Sublime in Art and Critical Theory* (New York: Palgrave Macmillan US, 2005).

8 Albrecht Wellmer, *Endgames* (Massachusetts and London: The MIT Press, 1998).

9 Espen Hammer, “The Touch of Art: Adorno and the Sublime,” *Sats – Nordic Journal of Philosophy* 1.2 (2000).

er snarere snakk om et memento for likvideringen av jeget, som gjennom rystelsen blir klar over sin egen begrensning og endelighet.¹⁰

Bemektigelsen av subjektets følelser beskrives som en invasjon. Men det dreier seg ikke om en regresjon til et primitivt stadium. Jeget oppgis ikke. En slik kunsterfaring krever konsentrasjon og anstrengelse, vi kan føye til at den også krever estetisk dannelse. Med andre ord dreier det seg om en trussel mot den estetiske distansen som selv har estetisk distanse som forutsetning:

Det er ikke atspredelse, men det å spenne seg selv til det ytterste jeget trenger for å se så mye som et lite grann ut av det fengselet det selv er; det bevarer rystelsen, som for øvrig er en uvilkårlig atferdsmåte, fra regresjon. Treffende framstilte Kant subjektets kraft som betingelsen for det sublime i estetikken.¹¹

Den estetiske distansen henger sammen med det naturherredømmet som kjenne-tegner utviklingen av det sivilisatoriske subjekt. Berømt er Adorno og Horkheimers fortolkning av Homers beretning om Odyssevs og sirenene.¹² Den svenske filosofen Sven-Olov Wallenstein trekker frem dette eksemplet i sin presentasjon av det sublime hos Adorno. I sin naturlige forekomst er sangen dødelig. Om den skal kunne bli objekt for kontemplasjon, kreves en arbeidsdeling der roerne sørger for tryggheten, men uten selv å kunne ta del i nytelsen. Ifølge Wallenstein befinner en moderne konsertgjenger seg prinsipielt sett i samme situasjon som Odyssevs. Det sublimes kraft illustrerer spenningen mellom regresjon og frigjøring.¹³

Det *strukturelt* sublime dreier seg om forholdet mellom kunstverkets momenter. For Adorno innebærer det moderne en mer radikal forpliktelse på sannhet. Det skjer et opprør mot kunstens kunstighet, dens skjønne skinn. Spenningen mellom sannhetsgehalten og kunstens skinn beveger seg mot et brudd. Det formale skjønnet-sideal sprenges. Den harmoniske helheten fragmenteres. Kunstens funksjon er ikke å forsone motsetningene, men å fastholde dem og artikulere dem:

Den adekvate gestalten for å ta opp kunstverkene i den forvaltede verden er, som kommunikasjon av det ikke-kommuniserbare, gjennombruddet gjennom den tingliggjorte bevisstheten. Verk, der den estetiske gestalten overskrider seg selv under påtrykk fra sannhetsgehalten, inntar den plassen som en gang var ment for begrepet om det sublime. I slike verk fjerner ånden og materialet seg fra hverandre i bestrebelsen på å bli ett.¹⁴

Dette er Adornos versjon av det saksforholdet som Lyotard legger så stor vekt på: Kløften mellom det tenkbare og det fremstillelige. Adorno fortsetter: "Kants lære

10 Adorno, *Estetisk teori*, 422.

11 Adorno, *Estetisk teori*, 422.

12 Theodor Adorno og Max Horkheimer, *Opplysningens dialektikk*, overs. Lars Petter Storm Torjussen (Oslo: Spartacus, 2011).

13 Sven-Olov Wallenstein, *Bildstrider* (Stockholm: Alfabet, 2001), 91–92.

14 Adorno, *Estetisk teori*, 339.

om følelsen for det sublime er en første rett beskrivelse av en kunst som i seg selv blir rystende, idet den suspenderer seg som kunst til fordel for en skinnløs sannhetsgehalt, likevel uten at kunsten, som kunst, legger av sin skinnkarakter”.¹⁵ Det sublime treffer den indre motsigelsen som inntreier i verket når det følger sin egen intensjon om sannhet.

Det *dynamisk* sublime dreier seg om den utviklingen som skjer i kunstfeltet. I flukt med sannhetsgehaltens funksjon i verket mener Adorno at kunsten gjennomgår en åndeliggjøring. En slik uttrykksmåte kan virke fremmed i dag, vi har å gjøre med en kritisk tillempling av den tyske filosofiens Geist-begrep. Vi kunne sagt at det dreier seg om det intellektuelle moment som organiserende kraft i verket. Slik å forstå er åndeliggjøringen relatert til autonomien:

Kants teori om det sublime foregriper i det naturskjønne den åndeliggjøringen som først kunsten yter. Det som skulle være sublimt ved naturen er hos Kant ikke noe annet enn nettopp åndens autonomi overfor den sanselige tilværelsens overmakt, og denne autonomien setter seg først virkelig igjennom i kunstverket, når det blir åndeliggjort.¹⁶

Samtidig med denne “Vergeistigung” løper en motsatt tendens mot større åpenhet overfor det tilfeldige og partikulære, mot hele den empiriske verden som gjerne oppfattes som fjernt fra det åndelige. Disse motsatte tendenser som løper parallelt minner om Rancières poeng om at kunstens autonomi også innebærer en radikal heteronomi, dens frisetting innebærer en ny åpenhet overfor det sanselige.¹⁷ For Adorno innebærer åndeliggjøringen den motsatte innretning på det ikke-identiske. De to tendensene forsterker hverandre gjensidig: “Åndens primat i kunsten og det tidligere tabuertes inntrengen i den, er to sider av samme saksforhold. Det gjelder det som ikke allerede er sugd opp av samfunnet og formet på forhånd, og dermed blir det en bestemt negasjon i forhold til samfunnet”.¹⁸

Slik kan det sublime relateres til tre områder innenfor den estetiske teorien. Men inndelingen er ikke uttømmende. Viktig er også Adornos kritikk av det sublimes tilknytning til det høye stilidealet. Her ligger en grandiositet som står i fare for å bli dementert av det prosaiske som sniker seg inn og motsier patosen.¹⁹ Grandiositetens selvdementi er symptomatisk for den motsetning som ligger i det sublimes idealistiske begrep. I det sublimes tradisjonelle dobbelthet slår følelsen av subjektets egen maktesløshet og litenhet over i det motsatte når subjektet erfarer fornuftens evne til å kunne tenke det absolutte – subjektet kan slutte seg til ideen som går utover det som er gitt som objekt i naturen. Med moderniteten mister idealiteten, og den teologiske gehalt som er forbundet med denne, sin troverdighet. Åndeligheten røper seg som natur: “Mennesket skulle være opphøyet ved sin åndelige og natur-

15 Adorno, *Estetisk teori*, 340.

16 Adorno, *Estetisk teori*, 168.

17 Jacques Rancière, *Sanselighetens politikk* (Oslo: Cappelen Damm 2012), 34.

18 Adorno, *Estetisk teori*, 169.

19 Adorno, *Estetisk teori*, 360.

betvingende storhet. Når erfaringen av det sublime imidlertid avslører seg som menneskets egen bevissthet om at det selv er av natur, endrer kategorien sublim seg i sin sammensetning”.²⁰

Kunstens autonomi innebærer et nytt alvor og en ny forpliktelse på sannhet som sprenger de gamle konvensjonene om form og innhold. Den kritiske omtolkning av det sublime betyr at det frigjøres fra sin idealistiske arv. Det er en velkjent topos i Adornos tenkning at menneskets åndelighet fungerer som moment i naturherredømmet. Menneskets ideale kjerne, som Monrad la slik vekt på, hever det over naturen og flyktigheten. Mennesket skulle ha et fortrinn overfor dyrene. Besinnelsen på naturen i subjektet er nettopp et hovedpunkt i Adornos filosofiske prosjekt. Det sublime som estetisk kategori er i bevegelse mot sin egen negasjon. Adornos materialisme innebærer en anerkjennelse av mennesket som natur – samtidig som han kritiserer tendenser til regresjon. Han ser for seg en mulig gjensidighet mellom menneskets åndelige side, slik den er utviklet i kulturen, og den naturlige. Når subjektet slår øynene opp i vellykkede kunstverk, sier Adorno, “våkner naturen til seg selv, og den historiske ånden deltar selv i oppvekkingen”.²¹

Saksforholdet har en politisk side. Det sublime forutsetter en vertikal metaforikk som ikke er uberørt av samfunnets hierarkiske struktur. I dialektikken mellom makt og avmakt finnes et moment av underkastelse. Maktens suverenitet forgylles. Men Adorno insisterer også på den motsatte tendens. Det sublime innebærer “åndens motstand mot overmakten”.²² Derfor er det heller ikke storheten i seg selv som får tilslutning i den sublime følelsen. Storheten er sublim fordi den bærer bud om en befridd tilstand.

Det er kanskje typisk for Adornos metode at det er vanskelig å skille mellom et historisk og et systematisk nivå. Den systematiske begrepskritikken tar form av en refleksjon over begrepenes historisitet. På den ene siden behandles det sublime som en overlevert kategori som blir gjenstand for en kritisk oppløsning. Det betyr strengt tatt at det har mistet sin gyldighet som enhetlig begrep. Derfor snakker han heller om “arven etter det sublime”.²³ Slik kan man også merke spor av det sublime i Adornos estetikk når han ikke eksplisitt bruker termen. På den annen side kan man få inntrykk av at han forbeholder seg retten til å anvende begrepet som en aktuell kategori. Her passer det å ta opp igjen tråden fra Hammers artikkel. Så vidt jeg kan se, forutsetter han at det sublime beholder sin begrepsmessige identitet hos Adorno, også etter at det er gjort til gjenstand for den oppløsning som er anført ovenfor, slik at det kan inngå som den ene polen i den tradisjonelle dikotomien der det skjønne okkuperer den andre. Et krav om å oppgi begrepet når det først er oppløst, er formodentlig udialektisk, det ville ødelegge den historiske dynamikken som tenkningen avhenger av. Det er konstellasjonen som avgjør hvilke aspekter som aktualiseres.

20 Adorno, *Estetisk teori*, 343.

21 Adorno, *Estetisk teori*, 360.

22 Adorno, *Estetisk teori*, 344.

23 Adorno, *Estetisk teori*, 344.

Og hva er så arven etter det sublime? Det er “den uformildede negativitet, naken og uforstilt, slik skinnet av det sublime engang ga løfte om”.²⁴ Slik jeg forstår Hammer, som knytter sin argumentasjon til det naturskjønne, så velger han å se slike formuleringer som ansatser til en slags definisjon av det sublime. Selv om altså Adorno snakker om arven etter det sublime og ikke om dette selv. For Hammer blir dermed tausheten og nærværet til kjennetegn på en modernistisk eller negativ versjon av dette fenomenet. Dette virker rimelig nok, men det kan hende nærværaspektet betones litt for sterkt. Faktisk i en slik grad at det minner om det nærværsbegrepet Hans-Ulrich Gumbrecht utvikler i *Production of Presence*.²⁵ Men på en annen måte enn Gumbrecht, så fastholder Adorno negativiteten. Hans dialektiske tilnærming innebærer at den estetiske gehalten i nærværet beror på fravær. Det nakne og påtrengende nærværet i seg selv får sin estetiske mening eller mangel på mening i kraft av det fravær som nærværet aktualiserer. Vi kan se på noen uttrykk fra den anførte formulering av Adorno: Både “uformildet” [ty. *ungemildert*], “naken” og “uforstilt” [ty. *scheinlos*] er relative begreper. De er negasjoner av det “formildede”, det tildekkede og det forstilte.

Rimeligvis berører dette også kunstens kommunikasjonsaspekt. Hammer vektlegger prinsippet om autonomi når han kritiserer Wellmers forsøk på å innordne kunsten under den kommunikative fornuft. For dette er en fornuft som er ødelagt, ifølge Adorno, og derfor kan den ikke aksepteres som overgripende appellinstans. Men likevel snakker jo Adorno om kommunikasjon. Det må man anerkjenne samtidig som autonomiprinsippet innebærer at hans estetikk ikke kan bli slukt av det kommunikasjonsteoretiske paradigmet. For i henhold til Adornos paradoksale dialektikk, er selv ikke-kommunikasjon en form for kommunikasjon: “Kunstverkenes kommunikasjon med verden, på utsiden, som de mer eller mindre salig stenger av for, skjer gjennom ikke-kommunikasjon”.²⁶ Han spissformulerer kunstverkets kommunikasjonsmodus som “kommunikasjon av det ikke-kommuniserbare”.²⁷

Bjørnson på 1850-tallet

Da “Ørneredet” ble publisert var Bjørnson akkurat fylt 27 år og i ferd med å bli en etablert forfatter. Ellers hadde han arbeidet som teatersjef i Bergen og som journalist og redaktør for aviser og tidsskrift. Hans tekster tar gjerne for seg problemer knyttet til autonomiprosessen. I en teaterkritikk fra 1855 tar han utgangspunkt i de vitenskapelige fremskritt; også kunsten er i ferd med å ta erkjennelsesmotivet på alvor. Slik vitenskapen trenger inn i naturen, heter det at også kunsten “sønderlemmer og undersøger”. Flere tiår før begrepet etableres, gjør han *naturalisme* til ledeord: “Og i Kunsten viser denne Tidsaandens Naturalismus sig deri, at man

24 Adorno, *Estetisk teori*, 344.

25 Hans-Ulrich Gumbrecht, *Production of Presence* (Stanford: Stanford University Press, 2004).

26 Adorno, *Estetisk teori*, 18.

27 Adorno, *Estetisk teori*, 339.

stræber mere efter Sandhed end Skjønhed, hvilket for Skuespillets Vedkommende giver sig tilkjende i den sterke Trang til at individualisere”.²⁸ Bjørnson fremhever altså det individuelle som en særlig forpliktelse. Dette synspunktet peker i retning av det ikke-identiske hos Adorno. Svekkelsen av skjønnhetsidéen til fordel for erkjennelsesmotivet tangerer den tidlige modernismens estetikk.

Adorno setter den moderne kunstens økende insistering på sannhetsgehalten i sammenheng med det sublimе: Slik blir kunsten et opprør mot skinnet, det dekorative moment som ligger i den kodifisering som går tilbake til klassisismen. Fra sine tidligste kritikker går Bjørnson i rette med det han oppfatter som en ferdiglaget poetisk terminologi og en konvensjonell fordeling av sjangrenes susjetter. Sannhetspretensjonen kommer i et spenningsfullt forhold til den karakter av skinn som ligger til kunsten som sanselig medium. Dette skinnet er også skjønnhetens felt. Etter at den tradisjonelle skjønnheten mistet sin gyldighet, samlet den seg ifølge Adorno om sitt sublimе moment. Det var dette som var igjen til det moderne. Med kritikken av skjønnheten, vektleggingen av sannhetspretensjonen og åpningen mot nye livsområder tangerer Bjørnson vår fremstilling av det sublimes dynamiske og strukturelle aspekt.

I sine skjønnliterære arbeider trekkes Bjørnson mot sjokket, og flere av dem, særlig “Aanun” og *Arne*, kritiseres for innslag av det heslige: ”Det som i utgangspunktet fremtrer som disharmonisk og kunstfiendtlig, det uskjønne og heslige, innlemmes i verket og bidrar til en svekkelse av romantikkens kunstideal”, sier Ragnhild Evang Reinton om den tidlige modernismen. Dette er treffende for Bjørnsons tekster, som viser hvordan den moderne livserfaringen truer den senromantiske forfattergenerasjonens idealistiske estetikk.²⁹ Fortellingen “Aanun” tematiserer den autonome kunstens brudd med oppdragstanken, og førsteversjonen av “Thrond” demonstrerer innebyrden av det auratapet som Walter Benjamin har begrepsfestet.³⁰ I lys av det sublimе får “Ørneredet” en tilsvarende status. Dette perspektivet tydeliggjør novellens radikalitet, ikke bare ved sitt eksempel som kunstverk, men også ved sin selvrefleksivitet. Slik kan den leses som en metatekst der vi aner det sublimes vending fra lys til mørke, fra idealisme mot materialisme, mot det negative.³¹

Bjørnsons prosa representerte et brudd med den kansellipregede stilen som kjennetegnet tidens etablerte prosa. Selv fremhevet han påvirkningen fra sagalitteraturen og Asbjørnsen og Moes eventyrstil, og man kan ta med den folkelige fortellerkunst i Romsdalen. Hans skrivemåte innebærer en åpenhet for de mange språk og de mange virkelighetsfortolkninger. Den beveger seg bort fra konvensjonene som hadde preget skrivekunstens kodifiserte teknikk. Den omstendelige kanselli-

28 Bjørnstjerne Bjørnson, *Artikler og taler*, bd. 1 (Kristiania og København: Gyldendal, 1912), 94.

29 Ragnhild Evang Reinton, “Litteraturen bor i samme gate som livet, bare i huset ved siden av... Noen tanker om livet og litterariteten,” *Norsk litteraturvitenskapelig tidsskrift*, 8.2 (2005): 156.

30 Arnfinn Åslund, *Litteraturens land* (Oslo: Doktoravhandling Universitetet i Oslo, 2009).

31 Alle de nevnte fortellingene står i Bjørnstjerne Bjørnson *Samlede Digter-Værker*, bd. 1 (Kristiania og København: Gyldendal, 1919).

stilen kjennetegnes av lange leddsetninger der leddene under- og overordnes i henhold til et kontrollert og etablert hierarki. Stilen er uttrykk for den tradisjonelle autoritet. Med Bjørnson forenkles syntaksen med mer bruk av paratakse: en sideordning av ledd som tenderer mot selvstendighet. Den underordnende logikken svekkes. Forbindelsen mellom leddene henger mer i det fri.

Det nye hos Bjørnson blir tydelig om vi sammenligner med et eksempel på samtidig prosa, Welhavens novelle, “En sjel i Vildmarken”, fra 1856.³² Hos Bjørnson er det en mer direkte, konkret og handlingsorientert fortellerstil. Fremfor alt er Bjørnson mer tilbakeholdende med å fortolke begivenhetene på vegne av leseren. Hele fremstillingsformen har et objektivt preg, med lite bruk av intern fokalisering, det er færre karakteriserende abstrakter, og bildene fremstilles mest mulig nakent. Personene fremtrer ved sine handlinger, sine ytringer, og ved sitt sosiale liv i de andres tale. Bjørnson slipper den allvitende kontrollen som kjennetegner den tradisjonelle fortelleren. Det sanselige rykker nærmere. Leserene er utlevert til det de ser og hører, de forsvinner ikke inn i utlegninger om alt hva personene har tenkt og følt. At den konkrete virkeligheten får ny tyngde, innebærer at den får verdi i seg selv, uavhengig av den mening som måtte ligge bak. Dermed blir det også mer usikkert om det i det hele tatt er noen mening bak, og det blir et mer risikofylt prosjekt å fastslå hva den skulle bestå i. Dramatisk uttrykt innebærer fortellerens tilbaketrekning et nytt skisma mellom fremtredelse og mening.

Stilen i “Ørneredet” representerer noe nytt, men samtidig bærer den bud om noe gammelt. Den viser frem modernitetens usamtidighet. Slik iverksetter den striden mellom gammelt og nytt. Det knappe og stiliserte preget representerer en type estetisk abstraksjon, en underliggjøring som muliggjør en isolerende konsentrasjon om tematiske elementer. Visse formelle trekk kan minne om eventyrsjangeren, men man må særlig tenke på *sagnet*, en sjangerbenevnelse som faktisk forekommer i teksten. Det er noe mytisk over fremstillingen. Dette formelle trekket er solidarisk med innholdet, både landskapets enkle storhet, rovfuglenes liv, fortidens tyngde, og det innelukkede og mørke. Både billedlig og reelt synes opplysningen å ha magre kår i bygda. For å si det med Adorno så dreier det seg om striden mellom myte og opplysning.

Teksten har ikke avfødt noen stor forskningstradisjon. I vår sammenheng er Olaf Øyslebø bidrag interessante.³³ Hans tolkninger viser hvordan et idealistisk perspektiv kan resultere i en tolkning som er nærmest diametralt motsatt vår egen. Vi kommer tilbake til Øyslebø mot slutten av analysen.

“Ørneredet”

Novelleteksten er ikke lenger enn at den kan gjengis in extenso. Etter hvert som for-

32 Se Arnfinn Åslund, “Bjørnsons kritikk av Welhaven”, i Liv Bliksrud (red.), *Gjenlyd af min Sang* (Oslo: Unipub, 2009).

33 Olaf Øyslebø, *Dikteren og språkets muligheter* (Oslo: Universitetsforlaget, 1976) og *Bjørnsons “bondefortellinger”: kulturhistorie eller allmenmenneskelig diktning?* (Oslo: Gyldendal, 1982).

tellingen kom i nye udgaver gjorde Bjørnson enkelte endringer, men her gjengis førstetrykket slik det er opptrykt i første bind av *Samlede Digterværker* fra 1919:

ØRNEREDET

ENDREGAARDENE hedte en liden Bygd, der laa for sig selv med høie Fjelde omkring. Den var flad i Bunden og frugtbar, men blev skaaret istykker af en bred Elv, som kom fra Fjeldene. Denne Elv bar ud i et Vand, som laa op til Bygden paa den ene Side og gav Udsigt langt udover.

Op efter Botne-Vand var den Mand kommen roende, som først havde ryddet i Dalen; hans Navn var Endre, og hans Ætlinge var det, som boede her. Somme sagde, han var rømt hidop for Drabs Skyld, derfor var hans Slægt saa mørk; Andre sagde, at dette skyldtes Fjeldene, der stængte Solen ude Kl. 5 Eftermiddag Midtsommersdag.

Over den Bygd hang et Ørnerede. Det var lagt paa en Bergknaat oppe i Fjeldet, Alle kunde see, naar Hunørnen satte sig, men Ingen kunde naa. Hanørnen seilede over Bygden, slog snart ned efter et Lam, snart efter et Kid, engang tog den ogsaa et lidet Barn og bar med sig, saa der var ikke trygt i Bygden saalænge Ørnen havde Rede i Flakfjeldet; men der var Ingen som kunde naa. Det Sagn laa over Folket, at i gamle Dage var der to Brødre, som havde naaet.

Hvor Tvende mødtes i Endregaardene, standsede de, talte om Ørneredet og saa opefter. De vidste, naar Ørnene var kommen igjen paa det nye Aar, hvor de havde slaaet ned og gjort Ugagn, og hvem som sidst havde prøvet at gaa did op. Ungdommen øvede sig fra Smaagutten af, i Berg og Trær, i Brydning og Tag, for engang at kunne naa ligesom hine to Brødre. Mødtes den med Ungdommen fra andre Bygdelag og det bar til Styrkeprøve, vandt den altid; thi i de andre Bygder havde de intet Ørnerede at øve sig op imod.

Paa den Tid, hvorom her fortælles, hedte den bedste Gut i gaardene Leif, og var ikke af Slægten. Han havde krøllet Haar og smaa Øine, var ferm i al Slags Leg og kvindekjær. Han sagde tidligt om sig selv, at Ørneredet skulde han engang naa; men gamle Folk mente, han burde ikke sige det saa høit.

Dette tirrede ham, og endnu før han var kommen i sin bedste Alder, gik han tilveirs. Det var en klar Søndags Formiddag først i Sommeren, Ungerne maatte netop være udklækkede. Folk havde samlet sig i stort Følge under Fjeldet, han ventede til Hunørnen forlod sit Rede, gjorde da et Hop og hang i et Træ flere Alen fra Jorden. Det grodde i en Rift og efter denne Rift begyndte han at gaa op. Smaasteen løsnede under Foden paa ham, Muld og

Grus rant ned, ellers var det ganske stilt; kun Elven gik bag med sagte, alvorlig Sus. Snart bar Fjeldet mere udover, han hang længe efter den ene Haand, ledte med Foden efter Fæste og kunde ikke see; Mange, især Kvinder, vendte sig bort og sagde, han havde ikke gjort det, hvis han endnu havde havt Forældre i Live. Han fandt dog Fæste, ledte igjen, saa med Haanden, saa med Foden, det glap, han gled, men hang atter fast. De, som stod nede, hørte hverandre drage Pusten. Atter fik han Tag, men de saa, han selv ikke led paa det og prøvede, det gav efter, han sank, men tog for sig og blev atter hængende. Da reiste en høi, ung Jente sig, som sad alene paa en Steen; de sagde hun havde lovet sig til ham fra Barn af, skjønt han ikke var af Slægten og Forældrene aldrig vilde give sit Minde. Hun strakte Armene opover og ropte: “Leif, Leif, hvorfor gjør du dette!” Alt Folket vendte sig mod hende, Faderen stod tæt ved og saa strængt paa hende, men hun ropte: “Kom ned igjen, Leif, jeg, jeg holder af dig, og deroppe har du Ingenting at vinde!” Man saa ham betænke sig, det varte et Øieblik, men saa gik han længere op. Han var fast i Haanden og Foden, men han begyndte snart at blive træt, han standsede oftere. Det rabede for Foden, en liden Steen kom rullende, og Alle, som stod der, maatte følge den med Øinene helt ned. Nogle kunde ikke holde det ud, men gik. Jenten stod endnu høi der paa Stenen, vred Hænderne og saa op. Faderen gik hen til hende forat drage hende bort fra Folks Øine, men hun kjendte ham ikke. Leif tog atter for sig med Haanden, da slap den, hun saa det tydeligt, han slog i med den anden, den slap ogsaa; “Leif!” ropte hun, saa det skar i Berget, – “han glider!” skreg de Alle og strakte Hænderne, Mænd og Kvinder, han gled ogsaa, tog med sig Sand, Steen, Muld, gled, bestandig gled, fortere, Folket vendte sig, og hørte en Raben og Skraben i Fjeldet bag sig, derpaa noget Tungt falde ned som et stort Stykke vaad Jord.

Da de atter kunde see sig om, laa han der oprevet og ukjendelig. Jenten laa over Stenen, Faderen bar hende bort.

Ungdommen, som mest havde hidset Leif til at gaa op, turde nu ikke tage i og hjælpe ham, somme var ikke engang god til at see paa. Saa maatte de Gamle til. Den Ældste af dem sagde, idet han gik frem: “Dette var galt”; “men”, lagde han til og saa op: “Det er dog godt, Noget hænger saa høit, at ikke alt Folket kan naa”.

Bygdesamfunnet

I de første avsnittene presenteres bygda. Straks møter vi de høye fjell som rammer inn bygda. Vektleggingen av den vertikale dimensjonen angir målestokken opp mot det opphøyede som ligger utenfor rekkevidde. Det fremgår videre at det dreier seg om et avsidesliggende samfunn, nærmest på grensen av sivilisasjonen. Næringsgrunnlaget synes greit, men det store vannet representerer eneste mulighet for kontakt utover. Navnet “Botne-Vand”, fremhever den vertikale dimensjonen. Fjellenes

utilgjengelig gjør at også bygda selv blir vanskelig tilgjengelig. Det heter at bygda “blev skaaret istykker” av elva som kommer fra fjellene. Denne dramatiske metaforen er så påfallende at innebyrden strekker seg langt utover det konkrete landskapsbildet. Det er noe istykkerskåret ved dette samfunnet. Helst er det de ytre forhold som holder det sammen. Menneskene er nærmest lukket inne. Det er noe fragmentert, men samtidig storslagent over landskapet, dets fascinasjonskraft spiller mer på det sublimes enn på det skjønnes register.

Metaforen må ses i sammenheng med opphavsmysten. Den første rydningsmann skal ha het Endre, og bygda er oppkalt etter ham, en drapsmann på flukt. Navnet går tilbake til det norrøne Eindride, den som råder eller rir alene. Det konnoterer ensomhet, til og med skepsis til menneskelig fellesskap. Bygda har sitt opphav i en alvorlig forbrytelse som aldri er blitt sonet. Dette avsetter en skyld som i utgangspunktet var høyst konkret, men som etterhvert må ha blitt utvidet til en ubearbeidet grunnstemning i bygda. Samfunnet er ikke grunnlagt på lov, men på lovbrudd. Forholdet til den lovregulerte omverden har vært preget av hemmelighold. Utsikten utover vannet er viktig: Ingen skal kunne ankomme bygda usett.

At mordet fremdeles utover sin virkning, fremgår av bemerkningen om den “mørke” slekten. For dette adjektivet brukes ikke i bokstavelig betydning. Det antydes som en alternativ forklaring at det “mørke” kunne skyldes lite sollys. Men lite sol gjør at man blir bleik, altså lys, ikke mørk. Imidlertid kan både forbrytelsen og mangelen på sollys vise til mørke i metaforisk forstand. En underforstått konsekvens trekker i samme retning: Mangelen på sollys resulterer ikke bare i mørke, men også i kulde. Adorno bruker flere steder kuldemetaforen når han omtaler mellommenneskelige forhold i moderne samfunn. Og han fremhever tendensen til det mørke og dystre i modernismens kunst: “Grunnfarven er sort”.³⁴ Det henger et sort forheng foran utopien, som han sier. Det forhenget kan godt være fjellsiden i Bjørnsons fortelling.

Selv om opphavsmysten later til å være kjent stoff i bygda, kan det tolkes inn et moment av fortregning her, innenfor fiksjonens rammer kan dette være en fornektelse som skjer på et sosialt plan, som en videreføring av det interne hemmelighold overfor utenverdenen. Dette inviterer til nietzscheanske refleksjoner: kulturen består i forsøk på å glemme at den har sin opprinnelse i noe som ikke er kultur.

Snart introduseres det ørneredet som har gitt tittel til novellen. Teksten beretter metaforisk at det “hang” over bygda, i bokstavelig forstand stemmer jo ikke dette. Ordvalget forsterker inntrykket av noe truende. Faren er “overhengende”. Det som befinner seg høyt der oppe, er ikke noe himmelsk og saliggjørende, men tvert imot farlig. Ordet aktiverer en videre betydningsammenheng enn den som angår romlig plassering. Ørneredet blir en metafor for bygda. Etter tittellinjen (som anagrammatisk inneholdet navnet “Endre”) kommer hovedtekstens første ord som er bygdas navn. Først i tredje avsnitt presenteres fenomenet selv. Allerede disposisjonen etablerer altså en assosiasjon som antyder en likhetsrelasjon mellom bygda og ørneredet. Men relasjonen er også metonymisk: På grunn av nærheten får ørneredet

34 Adorno, *Estetisk teori*, 18.

preg av et kjennetegn som utmerker denne bygda fremfor andre. Imidlertid er den metaforiske relasjonen rikest på konnotasjoner. Straks vi har fått vite om drapsmannen Endre, kommer beretningen om ørnenes drap. Denne koblingen viser til et vilt og utemmet element i selve bygdesamfunnet, noe som truer det innenfra. På den andre siden menneskeligjøres rovfuglene der oppe i berget. De har omsorg for sitt avkom. De beskytter ungene og steller for dem så godt de kan. Gjensidigheten i den metaforiske utvekslingen relativiserer den selvopphøyelse som mennesket foretar som moment i sin strategi for naturherredømme.

Synsvinkelen ligger hos menneskene som ser redet nedenfra. Ørnene befinner seg utenfor rekkevidde, mens menneskene er utsatt for dens angrep. Dette inntrykket av sublim suverenitet er tvetydig. Ørnens frihet og makt kan vekke frykt og beundring. Men et humanistisk-idealistisk perspektiv på forholdet mellom menneske og dyr forrykker dette. Bjørnson hadde akkurat behandlet motivet i fortellingen om visedikteren *Arne*. Et av Arnes dikt er det store “Over de høye fjelle”. Her handler det om lengselen og om de høye fjell som stenger. Det inneholder en klage over manglende mot og krefter. Jeget har “lengsel, men ingen vinge”. Ørnen opptrer som kontrast til det stedbundne mennesket. Den er sterk og uavhengig, men samtidig et rovdyr som setter seg utover menneskelige grenser og verdier. Ørnens frihet er ikke menneskets frihet, som ifølge Kant ligger i muligheten til å handle i overensstemmelse med moralloven. Ørnen er vill, dens frihet er dens kraft til å følge sin lyst. Som korrektiv til den tradisjonelle idealiseringen av ørnen får vi en påminnelse om dens bundethet til sin dyriske natur. Dette aspektet fremheves også i “Ørneredet”. Det toppe seg når ørnen tar et barn. Fortellingen blir på mange måter en søster-tekst til diktet. Ørnen kan fly, men dens evne og vilje til å sette seg ut over det menneskelige er rystende. Det er regresjonens trussel. Når Bjørnson her reflekterer over det tvetydige i ørnesymbolet, innebærer det også en bevisstgjøring om den menneskelige frihet som noe annet enn den dyriske. I et adornitisk perspektiv innebærer dette en henvisning til naturbeherskelsens problematikk slik den turneres innenfor en idealistisk posisjon. Den overmektige natur vekker forestillingen om friheten og moralloven. Slik heves mennesket over naturen, over dyrene.

Ørneredet etableres snart som et negativt, betydningsskapende sentrum innenfor det menneskelige handlingsunivers. Å fjerne faren er en viktig, men umulig oppgave. At redet ligger utenfor rekkevidde, formuleres med en ellipse som forekommer tre ganger i avsnittet. Det transitive verbet “nå” brukes uten objekt. Denne ellipsen gjør at relasjonen mellom verb og objekt får noe ubestemt eller “hengende” ved seg. Ellipsen blir en revne i språket som åpenbarer den svimlende avgrunn som man blir konfrontert med dersom man skulle våge klatreturen. Avgrunnen representerer en sublim latens. At objektet underforstås, kan på den ene side innebære at det rykker desto nærmere verbet, som om det ikke skulle være nødvendig å nevne det, men på den annen side er objekt-plassen tom, noe som får en handlingslogisk konsekvens. Det er usikkert hva den store oppgaven egentlig består i. Oppmerksomheten rettes i stedet mot bevegelsen, selve det å strekke seg etter noe. Så er det kanskje tvilsomt om man finner noe å gripe tak i. Her fornemmes en trussel om at det meningsgivende sentrum er tomt.

Det dreier seg ikke bare om ørneredet i konkret forstand, men kanskje også om en annen fare, en fare som ikke er så lett å objektivere som en ytre gjenstand. Tredje gang den spesielle konstruksjonen brukes, refereres til et sagn. Det er høyst tvilsomt om noen har klart å rive redet. Man må ty til den ubestemte sagnhistorien. Slik blander mytiske forestillinger seg inn i samfunnets tenkemåte. Det berettes at et brødrepar en gang skal ha nådd opp. Man merker seg den sterke metaforen. Det heter at sagnet “laa over Folket”. Virkningen er knugende. Sagnet truer med å overstyre den rasjonelle tanke. Det gjør menneskene ufrie. Opplysningen ligger under for myten. Den mytiske tenkemåten innebærer en type identitetstvang. Den dikterer hva som er livets mening. Slik sagnet her kobles til den elliptiske konstruksjonen, må man tenke at dette er en identitet som skjuler et intet, den skyver bygdas beste menn utfor avgrunnen. Myten representerer en effektiv undertrykkelse av det individuelle.

Utfordringen fra ørneredet gjør at bygdas ungdom ligger i trening. De blir kanskje sprekere og sterkere enn ungdommen fra andre steder, men dette er et fortrinn som omsettes i destruktiv aktivitet. De vant alltid i styrkeprøver, men ordet “styrkeprøve” er en eufemisme for slåsskamp. Det er en aggressiv undertone i bygdas væremåte.

Leif og klatringen

Etter den generelle innledningen kommer den avgjørende begivenheten. Vi introduseres for Leif, den eneste som navngis foruten Endre: “Paa den Tid, hvorm her fortælles, hedte den bedste Gut i Endregaarden Leif, og var ikke af Slægten”. Navnet Leif er påfallende, det går tilbake til det norrøne Leifr, men i moderne tid ble det ikke vanlig før utpå 1880-tallet. Grunnbetydningen later til å være “det som blir igjen”. Slik er også Leif en som er latt igjen, han har ikke sine foreldre i live, han er en fremmed. En rent klanglig assosiasjon til ordet “liv” vil også melde seg. I enkelte dialekter uttales dette med diftong, slik at det nærmer seg “leiv” eller “leif”. At Leif representerer det unge og friske livet, er sant nok. Dermed forsterkes spenningen som topper seg i det tragiske utfallet.

Setningen hvor Leif presenteres, sidestiller to opplysninger: At han var den beste, og at han ikke var av slekten. Altså er det nesten så disse forhold stilles mot hverandre. Det betyr jo at han er “bedre” enn bygdas egne gutter. Her antydes allerede en konflikt. At han er “kvindekjær”, forsterker inntrykket av at han innehar en utsatt posisjon nettopp fordi han er best. Leif satte seg da også tidlig det mål at han skulle ta ørneredet. Dette var den bedrift som bygda satte aller høyest. Det ville utmerke ham desto mer, om han skulle erobre mestertittelen. Her aner vi et selvbevisst eller litt skrytende trekk, noe som kan forklares med hans posisjon som fremmed, han gjør hva han kan for å bli anerkjent.

De gamle advarte ham mot å snakke så høyt om sitt forsett. “Dette tirrede ham”, står det så. Her aner vi et temperament som kan være både en styrke og en svakhet. Slik blir det nærliggende å tenke på Aristoteles sin definisjon av en tragisk helt: Han er bedre enn gjennomsnittet, men er belemret med en feil (gr. *hamartia*) som blir

hans undergang. For øvrig er det lett å se den tragiske *hybris* som moment i handlingsutviklingen, men en slik påpekning får lett noe skjematisk ved seg, som opphever den lidelsens sannhet som vibrerer i tekstens vev. Når de gamle advarer slik de gjør, må man spørre seg om de forstår at advarslene nettopp er det som besegler Leifs valg. Det går en linje fra disse tirrende advarslene – av den iterative utsagnsmodus forstår vi at det skjedde flere ganger – og til tekstens aller siste replikk.

Formodentlig hersker det en underforstått konsensus blant bygdas egne gutter om at de ikke i fullt alvor skal gå rundt å love at de skal ta redet. Det er for farlig. På slutten av novellen, etter at Leif har falt ned, står et avsnitt som begynner slik: “Ungdommen, som mest hadde hidset Leif til at gaa op, [...]”. På Universitetsbiblioteket i Trondheim oppbevares det originale korrekturmanuskriptet til “Ørneredet”, her fremgår at Bjørnson opprinnelig hadde skrevet “opmuntret” der hvor det står “hidset”. Han har forsterket den aggressive tendens. De andre ungdommene har vært så godt kjent med Leifs temperament at de visste hvordan han kunne manipuleres. Når man hisser noen til en handling, er det så man nærmest lukter blod. Slik det kan skje når fulle ungdommer hisser slåsskjempene. Det er noe hodeløst over ytringsformen, og den kan ha som effekt at også mottageren mister hodet.

Dreier det seg om oppmuntring, bevares derimot et moment av besinnelse, og dersom den hadde kommet til sin rett, ville prosjektet iallfall blitt utsatt til Leif var ordentlig voksen, og ikke som nå: “endnu før han var kommen i sin bedste Alder gik han tilveirs”. Det virker snarere som de andre haster med å få ham i vei – da er sjansen desto større for at han skal falle. En utsettelse ville også øke sjansen for at han trakk seg.

På grunn av den eksterne fokaliseringen lar fortelleren mye av det vesentlige være usagt. Dette inntrykket forsterkes av den knappe formen. Helt siden Longinos har denne tilbakeholdte minimalismen vært en understrøm i tradisjonen om det sublime. Både Longinos og Kant siterer det gammeltestamentlige “Og det ble lys” som innbegrepet av sublim uttrykksmåte. Det enkle uttrykket kommuniserer at språket uansett ikke strekker til for å uttrykke det umåtelig store, derfor har det liten hensikt å utbrodere det. Jo enklere og mer likefrem, dess bedre er det. Med andre ord ligger det en sublim kvalitet i det usagte. Dramaet forsterkes. Selve klatringen er skildret nedenfra. Det er uklart om fokaliseringens instansen er knyttet til en person, men man merker seg at den snur seg bort eller lukker øynene da Leif faller. At han treffer bakken, formidles bare som et hørselsinntrykk.

Begivenheten finner sted en søndag formiddag. Det kommenteres ikke at dette er den vanlige tiden for Gudstjeneste. I det hele tatt formidles inntrykket av et merkelig gudløst samfunn. Rovfuglene har så å si tatt plassen som meningsskapende instans. Det er noe historisk ubestemt over stedet. Om det hadde dreid seg om samtidsrealisme, ville en god skytter ha gjort kort prosess med ørneredet for lenge siden. I fortellingen ligger realismen på et annet plan.

Selve klatringen skildres detaljert. Den skjer uten bruk av utstyr, det er det nakne mennesket i kamp mot elementene og de fysiske lover. Leif representerer subjektet som vil kontrollere naturen. At det dreier seg om en klatretur, understreker det metaforiske i prosjektet. Subjektets klatring markerer en bevegelse for å heve seg

over dyret, til og med det dyret som bokstavelig talt befinner seg høyere, og som har vinger til å bære seg. Klatringen er krevende. Leif virker først rask og trygg, men snart blir han mer usikker. Det er vanskelig for han å se, og han gjør flere glipptak. Ifølge kvinnene ville han ikke gjort dette om foreldrene hans hadde vært i live. Dette er en innrømmelse: Ingen i bygda har tatt foreldrenes plass. Folk har overlatt Leif til seg selv. Selv om foreldrekjærligheten er enestående, vil et omsorgsfullt lokal-samfunn kunne fylle noe av foreldrens funksjon. En slik instans ville forsøkt å hindre Leif fra å gjennomføre prosjektet. Her har det motsatte skjedd. Kvinnenes bemerkning kan være et hint om dårlig samvittighet.

Et dramatisk høydepunkt inntreffer da “en høi ung Jente” reiser seg på steinen hvor hun har sittet alene. Hun har søkt bort fra de andre. Vi forstår snart hvorfor. Fra før vet vi at “Leif” er “kvindekjær”. Ut fra den kontekst av “Leg” som denne opplysningen kommer i, forstår vi at kvinnekjær ikke bare betyr at Leif er glad i jentene, de er også glad i ham. For jenta, som forblir anonym, blir situasjonen desperat. Dette gir henne mot, og hun roper ut sin kjærlighet. Hun tiltrekker seg oppmerksomhet, og faren ser strengt på henne. Det som skulle holdes skjult, har hun gjort offentlig. Og som den eneste taler hun sannhet: Der oppe har Leif ingenting å vinne. Faren er mer opptatt av å kontrollere jenta enn av at hun kan miste sin kjæreste. Folk sa hun hadde valgt seg Leif fra hun var barn, men ettersom Leif ikke “var av slekten”, fikk hun ikke lov. Med sin oppførsel i dag viser faren at han ikke viker en tomme, ingen innlevelse i jentas situasjon. På sin side reagerer hun med å overse ham. Han kommer for å fjerne henne fra folks øyne – “men hun kjendte ham ikke”, heter det, i en lakonisk språktone, adverbet er utelatt. Hun uttrykker den lidelsen som bygde-rasjonaliteten må fortrenge for å herske.

Leif begynner å bli sliten, og småstein raser ut. Folk følger en stein helt til den når bakken. Den fungerer som en prolepse, en figurasjon av den andre som snart skal falle, mennesket er utlevert til tyngdekraften på samme måten som småstein. Mens noen trekker seg unna, har den forelskede fullt fokus: “Men hun stod endnu høi der paa Stenen, vred Hænderne og saa op.” Dette er en tragisk positur, noe teatermannen Bjørnson visste alt om. Og bildet inviterer til en metaforisk overføring. Steinen hennes blir en miniatyr av berget, hvor hun står “høi” på toppen som det uoppnåelige mål.

Hvorfor fortsetter Leif etter jentas oppfordring om å snu? På den ene siden er det kanskje temperamentet som driver ham til et slikt overmot. På den annen side kan det bero på en innsikt om hvordan forholdene er i bygda. For kanskje er det slik, som jenta sier, at hun er glad i ham, og at han ikke har noe å vinne der oppe. Men uansett hva hun sier, så ligger hun under for makten. Med andre ord har han heller ikke noe å vinne der nede. Det ville blitt å vende tilbake til et sosialt nederlag. Dessuten må man spørre om det i det hele tatt er mulig for Leif å finne veien ned igjen. Kanskje det er enda vanskeligere å klatre ned enn å klatre opp. Selv om han muligens har spekulert i en alternativ rute ned igjen, så spør det om han ikke alt har passert “the point of no return”. Kanskje er det dette han forstår da han står der oppe og betenker seg. Vi er vitne til tragediens *anagnorisis*, for å bruke terminologien til Aristoteles. I så fall befinner han seg allerede i dødsriket. Da blir det et poeng

å bevare stoltheten, kanskje lever han videre på folkemunne eller i novellistiske kunstverk. Ikke slik å forstå at ettermælet skulle representere en forsoning, men det er hans eneste utvei i utveiløsheten. Han vil dø uansett.

På grunn av synsvinkelen fungerer klatrescenen som en studie av publikums reaksjon. Dette er det sublimes energetiske aspekt. Gjennom Leif opplever de suget fra den svimlende avgrunnen, og hvert øyeblikk vet de at et eneste gliptak skiller ham fra døden. Selv befinner de seg i trygghet, men de overveldes av dramaet og sliter med å opprettholde distanse til det som skjer. Synet av det lille mennesket der oppe i den stupbratte fjellsiden er mer enn mange av dem kan bære. Det er en spenning innad i publikumsgruppa, der jenta på steinen står som kontrast til dem som tenker likt faren. Jenta har en sterk personlig interesse knyttet til den som klatrer, men det er ikke godt å vite hva slags interesse de andre har. Det kan tenkes at noen ønsker å bli kvitt Leif, uten at dette er gjort eksplisitt. Det er mer et skjult, halvt bevisst ønske. Ved unnlatelse, ved indirekte hint og ved hissende oppfordring har de lagt opp til det som nå skjer.

For dem alle representerer klatrescenen en konfrontasjon med dem selv, nemlig med den splittelsen som Leif har aktivert, men som har ligget latent i bygdas historie. Det heter om jentas rop at “det skar i berget”. Dette er en allusjon til det istykkerskårede som vi leser om i innledningsavsnittet. Og da Leif begynner klatringen, heter det at det var “ganske stilt; kun Elven gik bak med sagte, alvorlig Sus” – igjen en påminnelse om elva og splittelsen, det er den som setter alvorret. Da Leif endelig glir og faller, står det at *alle* strakte hendene. Her er det ikke snakk om noen estetisk distanse. Begivenhetens alvor har vokst langt utover hva de selv har kunnet forestille seg. Det er et bilde på det grensesprengende ved opplevelsen når det berettes at “Folket vendte sig”. De makter ikke synet.

Med fallet forvandles Leif brått til ubesjelet natur, han er nå redusert til sin fysiske elementæregenskap, den legemlige vekt. Hans menneskelige individualitet er visket bort. Bygdas identitetstvang har fjernet hans identitet. Jenta på steinen er også “livløs” og må bæres bort. Oppmerksomheten er rettet mot den døde kropp og folks reaksjoner. Sentrum i handlingen er den sjokkerte konfrontasjonen med det unge mennesket som nå er redusert til det rent fysiske nærvær. Her er ingen transcendens, bare taus negativitet, slik Adorno bestemmer arven etter det sublime. Ifølge idealismen skulle denne nedtrykkelsen slå over i opphøyelse, men her er ingen ideal kjerne til å besørge et slikt løft. Det som åpenbarer seg, er ikke idéen, men naturen. Leif, som representant for den naturundertvingende subjektivitet, reduseres til død natur, og det kollektive subjekt erkjenner i et glimt seg selv som natur i møtet med det slakt de har produsert. Det går en linje fra Leif og til de lam og kje, og endog barn, som ørnen skal ha tatt. Den metaforiske overføringen er fullbragt.

Avsluttende diskusjon

Her kan det passe å trekke inn noen synspunkter fra Olaf Øyslebøs diskusjon av novellens tema. I hans bok om Bjørnsons “bondefortellinger” heter det at dette dreier seg om “lengselen mot noe uoppnåelig”. Leif kommer som en redningsmann

utenfra og vil “fjerne roten til det som tyranniserer sinnene”.³⁵ Konflikten mellom Leif og bygdesamfunnet nevnes knapt. I stedet ser han Leif som uttrykk for en ideal streben som samler hele bygda: “Han blir mer enn et uttrykk for dette miniatyr-samfunnets håp og lengsler. Bak ham aner vi menneskets evige higen oppad, selve kjennetegnet for arten menneske, endog når det higer over sin evne, og enkelt-individet må gå sin undergang i møte”.³⁶

I stedet for å se jenta på steinen som et vitne om den samfunnsskapt lidelse, blir hun uttrykk for en kraft som forsøker å sabotere Leifs ideale streben: “Også jenta på steinen tenderer mot å bli et symbol for det som binder den opadstigende til det jordiske og nære”. Til støtte for sin syn anfører Øyslebø stedet hvor det fremheves hvor viktig det var å ha et ørnerede “at øve sig op imot”. På den måten blir ørneredet ikke bare en fare, men også “en ansporende kraft”. I dette perspektiv faller et forsonin-gens skjær over både bygda og redet. Imidlertid velger Bjørnson å stryke denne for-muleringen i senere utgaver av fortellingen. Øyslebø kritiserer dette valget ettersom han mener dette poenget “er så sentralt at det godt kunne blitt stående uttrykkelig uttalt”.³⁷ I motsetning til Øyslebø kan vi hevde at når Bjørnson tar bort dette utsag-net, gjør han fortellingen til et mer konsistent kunstverk. Han svekker elementet av forsoning.

Et problem er at det opphøyde i novellen ikke er et gode som skal oppnås, men et onde som skal ødelegges. Når man trekker frem de positive sider ved ondet, stilles man overfor spørsmålet om det da ikke er like greit at ondet fortsatt får være der. Og sant nok er det nettopp slik Øyslebø tolker novellens sluttreplikk. Den blir nær-mest en formel for det idealistisk sublime. De har sett et menneske bli knust, og denne nedtrykkelsen løfter dem like fullt, nemlig i kraft av den ideale dimensjon som indirekte åpenbares. I kraft av sin ideale natur kan mennesket knytte an til idéen hvorved det løftes desto høyere, jo mer nedtrykket det har vært. Dette blir kanskje en litt karikert måte å uttrykke det på, men den sier noe om grunnen til at Adorno reagerte på den idealistiske forsoningstanken. Og når replikken faller slik den gjør, med det opprevne liket liggende foran den gamles føtter, og med den fort-vilte jenta som er brutt sammen, så skjer faktisk en utlevering av den gamles gru-somhet. Man kan ikke se seg blind på replikkene, men ta situasjonen i betraktning. Da fremtrer en grusom situasjonsironi.

Replikken inneholder dessuten et forbehold som relativiserer den. Det dreier seg ikke om et utsagn av allmenn gyldighet, og som til og med skulle ha en metafysisk gehalt. Det er nemlig slik at den gamle forsnakker seg: “at ikke *alt* Folket kan naa” (min kursiv), heter det. Med andre ord bør det være slik at noen når opp mens andre ikke bør gjøre det. Følgelig er ikke hensikten å uttale seg om de menneskelige vilkår i og for seg. I den grad han gir inntrykk av noe slikt, dreier det seg bare om en tildekkende talemåte. Adorno anbefaler en spaltning av metafysikkens begreper, men også dagligtalens ideologiske konstruksjoner må underkastes en kritisk

35 Øyslebo, *Bjørnsons “bondefortellinger”*, 144, 146.

36 Øyslebo, *Bjørnsons “bondefortellinger”*, 146.

37 Øyslebo, *Bjørnsons “bondefortellinger”*, 144.

behandling. For dette utsagnet dreier seg om å forsvare den samfunnsmessige undertrykkelse. Man merker seg også at den gamle rimeligvis refererer til et gode, ikke et onde som må vekk. Omsatt i samfunnsmoralens språk blir konklusjonen slik: Det er greit nok at *noen* får del i de største goder, men vi bestemmer hvem det skal være, det må være forskjell på folk. Han tenker ikke primært på ørneredet, men på jenta på steinen. For alt vi vet kan det være hennes egen bestefar som på denne måten uttrykker sin tilfredshet med at bygda har selvmordet den unge mannen, for at hun ikke skulle få oppleve å få den hun elsket.

For leseren må det være bildet av den døde kropp som blir stående. Det er dødens taushet som taler ut av denne scenen. Det som vises, dementerer det som sies. Her er det sublimt vippet over fra en idealistisk forsoningsstrategi og over mot nærværets rystende negativitet. Det er rystende, ikke på grunn av en bestemt mening som svever over liket, men på grunn av det plutselige fraværet av liv.

At det nettopp er kjærligheten som rammes, forsterker inntrykket av noe gudløst eller hedensk ved dette samfunnet. Og at det skjer med referanse til “Slægten” gjør det tydeligere. I bygdesamfunnets verdisystem veier slekten tyngre enn individet og kjærligheten. At slektsbegrepet gjøres gjeldende mot en pardannelse, er likevel påfallende. Slik fortellingen setter i gang en metaforisk utveksling mellom dyr og menneske, mellom natur og kultur, slik kan man lese motivet om slekten som er lukket om seg selv som et uhyggelig hint om innavl. Incesttabuet regnes som et avgjørende skille mellom menneske og dyr, og et slikt perspektiv ville i sannhet være rystende. Men teksten gir for lite informasjon til at man kan gå lenger i denne retning. Det ville i så fall utdype noe av det mørke, mistroiske preget ved bygdas folk. Rimeligst er det nok å vektlegge slektsbegrepets metaforiske funksjon. Det understreker identitetstvangen og tradisjonalismen som gjennomsyrer samfunnet. Med andre ord dreier det seg om et bilde på det lukkede som truer med å ødelegge bygda innenfra. Jenta representerer kjærligheten, og hun åpner seg for Leif, for det livgivende. Livet for Adorno er det ikke-identiske, det individuelle. Den samfunnsmessige gehalt i novellen dreier seg om den identitetstvang som fremdeles gjorde seg gjeldende i den modernitetens rasjonalitet som Bjørnson kjente, den opplysningen som er blitt mytisk, som er blitt ugjennomsiktig for seg selv.

I tolkningen av novellen har vi fulgt en kritisk, negativ linje, for å kunne aksentuere en lesning i tydelig opposisjon til Øyslebø. Mens Øyslebø ser klatreturen som et uttrykk for hele bygdefolkets kamp mot de destruktive krefter, er det riktigere å se den nettopp som et uttrykk for disse krefter. Det som overflatisk sett kan virke som et forsøk på frigjøring fra naturtvangen, er bare en fordobling av den på det samfunnsmessige nivå.

For å oppsummere: “Ørneredet” demonstrerer spenningen i det sublimt. Man aner rester av idealismens sublimitet, men de utleveres på en slik måte at tendensen til slutt går i retning av den negativitet som Adorno vektlegger i *Eстетisk teori*.

Litteratur

- Adorno, Theodor. *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970.
- Adorno, Theodor. *Estetisk teori*. Overs. Arild Linneberg. Oslo: Gyldendal, 1998.
- Adorno, Theodor. *Musikkfilosofi*. Overs. Kjetil Havnevik og Arnfinn Bø-Rygg. Oslo: Pax, 2003.
- Adorno, Theodor. "Om subjekt og objekt." Overs. Lars Bugge. *Agora* 21.3 (2004): 145–161.
- Adorno, Theodor og Max Horkheimer. *Opplysningens dialektikk*. Overs. Lars Petter Storm Torjussen. Oslo: Spartacus, 2011.
- Bjørnson, Bjørnstjerne. *Artikler og taler*, bd. 1. Kristiania og København: Gyldendal, 1912.
- Bjørnson, Bjørnstjerne. *Samlede Digter-Værker*, bd. 1. Kristiania: Gyldendal, 1919.
- Finke, Ståle. "Metafysisk erfaring – Adorno etter metafysikken." *Agora* 18.4 (2001): 59–82.
- Gumbrecht, Hans-Ulrich. *Production of Presence*. Stanford: Stanford University Press, 2004.
- Hammer, Espen. "The Touch of Art: Adorno and the Sublime." *Sats – Nordic Journal of Philosophy* 1.2 (2000): 91-105.
- Kant, Immanuel. *Kritikk av dømmekraften*. Overs. Espen Hammer. Oslo: Pax, 1995.
- Monrad, Marcus Jacob. *Æsthetik*. Oslo: Vidar, 2013.
- Petersen, Teddy. "Zur ideologischen Struktur von Bjørnstjerne Bjørnsons Erzählung 'Ørneredet.'" *Skandinavistik. Zeitschrift für Sprache, Literatur und Kultur der nordischen Länder* 8.2 (1977): 120-135.
- Pries, Christine (red.). *Das Erhabene*, De Gruyter Inc, 1989.
- Rancière, Jacques. *Sanselighetens politikk*. Overs. Anne Beate Maurseth. Oslo: Cappelen Damm, 2012.
- Ray, Gene. *Terror and the Sublime in Art and Critical Theory*. New York: Palgrave Macmillan, 2005.
- Reinton, Ragnhild Evang. "Litteraturen bor i samme gate som livet, bare i huset ved siden av... Noen tanker om livet og litterariteten." *Norsk litteraturvitenskapelig tidsskrift* 8.2 (2005): 152-163.
- Rosiek, Jan. *Maintaining the Sublime – Heidegger and Adorno*. Bern: Peter Lang 2000.
- Wallenstein, Sven-Olov. *Bildstrider*. Stockholm: Alfabeta, 2001.
- Welsch, Wolfgang. "Adornos Ästhetik: eine implizite Ästhetik des Erhabenen." I *Das Erhabene*, red. Christine Pries, 185–213.
- Wellmer, Albrecht. *Endgames*. Massachusetts og London: The MIT Press, 1998.
- Øyslebø, Olaf. *Dikteren og språkets muligheter*. Oslo: Universitetsforlaget, 1976.
- Øyslebø, Olaf. *Bjørnsons "bondefortellinger": kulturhistorie eller allmennmenneskelig diktning?* Oslo: Gyldendal, 1982.
- Åslund, Arnfinn. *Litteraturens land*. Doktoravhandling, Universitetet i Oslo, 2009.
- Åslund, Arnfinn. "Bjørnsons kritikk av Welhaven." I *Gjenlyd af min Sang*. Red. Liv Bliksrud, 103-119. Oslo: Unipub, 2009.