

Skrift 8 ss. 58-71
(2-1992)

Johan Schimanski
OM MACPHERSONS OSSIAN-SYKLUS¹

Jeg vil innlede med et sitat som jeg har hentet fra avdelingens grunnfagspensum. Nærmere bestemt en fotnote til Schillers essay "Über naive und sentimentalische Dichtung", som finnes i utdrag i vår standard-samling *Europeisk litteraturteori fra antikken til 1900*.

I denne teksten fra 1795, forsøker Schiller å presentere en motsetning mellom en naiv og en sentimental holdning til naturen i poesien. Det naive finner han igjen i f.eks. Homer, der forholdet til naturen er direkte, men begrenset i omfang; mens det sentimentale, der forholdet er blitt mer komplisert og mer dominerende, hører til f.eks. poesien i Schillers samtid. Nyklassisisten Schiller vil helst satse på Homer, altså det naive. Motsetningen synes å gå mellom en tid før et menneskehetens fall fra et primitivt og harmonisk forhold til naturen og et splittet, selv-reflekterende forhold i sivilisasjonens barbari. Da nevner han i en fotnote at

Ossians menneskelige univers f.eks. var fattig og ensformig. Det livløse rundt ham var stort, kolossalt, mektig, trengte seg følgelig innpå og hevdet sine rettigheter selv over menneskene. I denne dikterens sanger trer derfor den livløse natur (som motsetning til menneskene) langt sterkere fram som gjenstand for følelsen. Imidlertid klager også Ossian over et menneskehetens forfall, og så liten som kulturkretsen enn var hos hans folk, så var opplevelsen av denne fordervelsen likevel levende og påtrengende nok til at den følelsesrike, moralske sangeren ble skremt tilbake til det livløse og lot den elegiske tonen, som er så rørende og tiltrekkende for oss, strømme ut over sine sanger.²

Her har Schiller hatt behov for å finne et epos-stoff som ved sammenligning kan bekrefte det naive i Homer, og da har det vært naturlig for ham å gå til den blinde skalden Ossian, Nord-Europas Homer. Desverre skuffes han. Ossian er allerede for sivilisert. I dag, "nå som vi vet bedre", kan vi ikke unngå å se en viss humor på Schillers bekostning: her driver han og skaper litterære forventninger på grunnlag av det vi "vet" er et litterært falskneri. Vi "vet" at Ossians dikt er sentimentale fordi de er skrevet av en 1700-talls forfatter som tilhørte en sentimental epoke.

Schiller har vært offer for det litterære falskneriets tendens til å oppløse litteraturhistoriens stadig skiftende tidsrekkefølger og genre-grenser.

¹ Dette er en lettere redigert utgave av prøveforelesningen til magistergraden, høsten 1990.

² Eiliv Eide, Atle Kittang og Asbjørn Aarseth, Universitetsforlaget, Bergen 1987: s.155.

James Macpherson¹

James Macpherson er arketypen på en litterær falskner. Skotte, født 1736 sønn av en bonde i det skotske høylandet, død 1796 og gravlagt i Westminster Abbey på egen bekostning. Skaper av Ossian-syklusen, en påstått oversettelse av gamle skotske dikt, blant annet eposene *Fingal* og *Temora*. En syklus som skapte furor over hele Europa og skapte en del av grunnlaget for en hel litterær epoke: romantikken. Verkene, som kom ut på 1760-tallet, ble raskt oversatt til de fleste europeiske språk - det finnes tom. en norsk utgave, utgitt i 1854². En mengde kjente figurer har henfalt til en slags Ossian-feber: Gray, Herder, Schiller, Mendelssohn, Napoleon, Klopstock, Madame de Staël, Wergeland, Tegner, Oehlenschläger og kanskje viktigst av alle: Goethe. Goethes formidling av Ossian-galskapen til den unge Werther skapte en slags mote, som spredte seg overalt. I 1832 skriver nordmannen Peter Jonas Collett i et brev:

Forresten hengled tiden uendelig behagelig på Frydenlund. Jeg læste Ossian, spadserede, romantiserte og skrev en ode til Rjukand.³

I en periode på femti år var Ossian rådende i Europeisk litteraturliv - noen påsto til og med at han var bedre dikter enn Homer. Samtidig oppsto det svært tidlig en debatt om diktenes autentisitet, spesielt etter Samuel Johnsons fordømmelse i 1775.

Dette er det aksepterte bildet som vi få formidlet av Macphersons arbeid i litteraturhistorier og lignende. Jeg skal her kort gi et litt mer nyansert handlingsreferat over Macphersons liv og verk og hvordan de kan plasseres i den Europeiske samtiden.

Etter oppveksten i "the Highlands", fikk Macpherson en klassisk og teologisk utdannelse ved universitetene i Aberdeen og Edinburgh. Han får der en basiskunnskap om klassisk litteratur, men samtidig dyrker han både begynnelsen på en karriere som dikter og en interesse for det antikvariske i Skottland. Han får en ansettelse som lærer, og begynner å utgi dikt; blant annet en nyklassisistisk mini-epos kallt "The Highlander".

¹ En stor del av de historiske opplysninger om Macpherson som jeg bruker her er hentet fra Fiona J. Stafford: *The Sublime Savage: A Study of James Macpherson and The Poems of Ossian*, Edinburgh University Press, Edinburgh 1988.

² Se *Ossian på norsk* ("Småskrifter for bokvenner", nr. 53), Reidar Th. Christiansen, NW Damm & søn, Oslo 1944.

³ Samme verk s.11.

Det er da det skjebnessvangre inntreffer: noen venner fra det litterære miljøet i Edinburgh får vite at han har tilgang til en primitiv og skotsk kulturskatt gjennom sine kunnskaper i skotsk-gaelisk og sine håndskrifts-samlinger.

De ber han oversette noen dikt.

Han gjør dette svært motvillig.

Diktene skaper sensasjon, og blir utgitt som *Fragments of Ancient Poetry* i 1760. Macphersons venner sprer idéen om at disse fragmentene er egentlig rester av en sammenhengende nasjonalepos. Til slutt produserer Macpherson dette eposet, *Fingal*, og en oppfølger, *Temora*. Materialet til disse har han samlet på lange turer i det skotske høylandet.

Macpherson har da tjent en god del penger på disse utgivelsene, og flytter nedover til England for å følge en karriere som politiker og businessman. Samtidig oppstår en debatt omkring ektheten til Ossian-syklusen - det påpekes blant annet at det historiske innholdet er uholdbart, og at syklusen inneholder en mengde sitat fra Bibelen, fra Homer, og fra Milton. Det kreves til slutt at Macpherson skal produsere de gaeliske originalene. Han skal da ha oversatt en del av de engelske utgavene tilbake til gaelisk; disse utgis i 1783. En statlig kommisjon erklærer disse som falske i 1805, etter at Macpherson er død.

Ossian

Ossian-sangene beskriver for det meste krigshandlinger på 300-tallet. Den tidligere krigeren Ossian ser tilbake på forskjellige slag som han og hans far Fingal, konge av det skotske riket Morven, har vært involvert i. Disse skjer i Irland, Skottland, og Skandinavia. I eposet *Fingal* beskrives f.eks. hvordan den Skandinaviske kongen Swaran går til angrep mot krigsherren Cuthillin i Irland, og hvordan Fingal kommer til unnsetning. Fingal og Ossian selv er stort sett allmektige i alle slåsskamper, men sangene preges av en gjennomgripende melankoli for de døde.

Innenfor slike rammer presenteres både rene apostrofiske hyllinger til naturen og kortere episoder om vennskap og kjærlighet. Disse siste, som legges i munnen på forskjellige krigere og skalder innenfor eposet, har som oftest tragisk utgang.

Appellen til det romantiske ligger delvis i tilbakeblikket til en svunnen tid. Dette tilbakeblikket finnes også internt i verkene, da synsvinkelen av og til veksler fra Ossian slik han ser kampene i øyeblikket til Ossian slik han ser tilbake på dem i sin alderdom. Men i tillegg ligger det en appell i den stadig tilstedeværende naturens sentimentale kraft.

Dermed oppstår en slags produktiv spenning mellom, på den ene siden, Ossians naive primitivitet - som den romantiske leseren føler seg fjernet fra etter menneskehetens fall fra en naturlig til en såkalt sivilisert tilstand; og på den andre, Ossians egen dialog med fortiden og med naturen - som den romantiske leseren kan identifisere seg med uten problemer.

Diktene presenteres i prosa-form. Macpherson har videreutviklet sin tidligere klassistiske stil til en sterk og rytmisk primitivisme. Et sitat fra *Fingal* burde gi litt inntrykk:

'Arise,' says the youth, 'Cuthullin, arise. I see the ships of the north! Many, chief of men, are the foe. Many the heroes of the sea-borne Swaran!'—'Moran!' replied the blue-eyed chief, 'thou ever tremblest, son of Fithil! Thy fears have increased the foe. It is Fingal, king of deserts, with the aid to green Erin of streams.'—'I beheld their chief,' says Moran, 'tall as a glittering rock, His spear is a blasted pine. His shiled the rising moon! He sat on the shore! like a cloud of mist on the silent hill! I said, many are our hands of war. Well art thou named, the mighty man; but many mighty men are seen from Tura's windy walls.'¹

Det litterære falskneriet

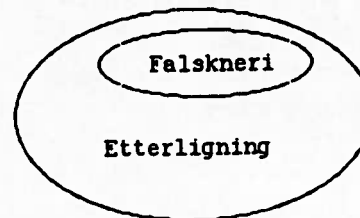
Hva menes så med begrepet "litterært falskneri"?

Jeg har innledningsvis gitt en nokså tilfeldig formet biografisk narrativ over Macpherson. Hvis den reduseres til en enda kortere fortelling av typen

"Macpherson utga noen egne etterligninger av gaelisk poesi men påsto at de var skrevet av Ossian"

har jeg skapt en slags definerende mal for det litterære falskneriet. Man trenger bare å bytte ut navnene i denne fortellingen med andre navn; hvis det fremdeles blir mening av fortellingen, har man med et litterært falskneri å gjøre.

Dermed har jeg også påstått at ethvert falskneri er en etterligning, men også at enhver etterligning ikke trenger å være et falskneri.



¹ *The Poems of Ossian*, "Translated by James Macpherson, Esq.", C. & J. Rivington & the other Proprietors, London 1824: s.268.

Selve ordet "falskneri" peker på at en slik feil-tillegging av tekst er negativisert. Hvis det finnes noe falskt, så må det også være noe riktig. Macphersons falskneri blir et eksempel på litterær *mauvaise foi* eller "dårlig tro". Falskneriet kan kontrasteres mot en moralsk riktig tekst-type: den autentiske.

Det finnes forøvrig en annen tekst-type som produseres i "dårlig tro", nemlig plagiatet. I plagiatets tilfelle blir formelen fra falskneriet snudd: istedenfor at man tillegger en egen tekst en annen forfatter, så tillegger man en annen forfatters tekst seg selv.

Falskneriet og plagiatet er to sider av samme sak. I deres mest fullkomne utgaver går de over i hverandre. Det er i bruken av tilegnelse at falskneri og plagiat skiller seg fra hverandre og dessuten fra den autentiske teksten. Den korte historien som jeg har brukt ovenfor er en handling som spiller med egennavn. Falskneriet ligger i bruken av forfatterreferanse.

Vanligvis ligger forfatterreferansen tydeligst i tekster som ligger utenfor selve hovedteksten i et verk, f.eks. på tittelbladet. I utgaven fra 1824¹ (en av flere som finnes på universitetsbiblioteket her i Oslo) står det på tittelbladet: "The Poems of Ossian, translated by James Macpherson", der Macpherson fremstår tydelig som oversetter og ikke som forfatter, til forskjell fra Ossian, som dermed tillegges diktene. Historikeren Malcolm Laing mente at den burde ha hett "The poems of Ossian, containing the poetical works of James Macpherson" - slik var tittelen på hans angrepsskrift fra 1805. Hadde Macpherson utgitt seg under en slik tittel, hadde Ossian-sykluset blitt stående som en etterligning, en såkalt pastisj, og ikke som et falskneri.

Ellers, i tillegg til direkte angivelser på tittelblad osv, vil man finne opphavsreferanser i bruken av fotnoter, i innledninger, i andre tekster som ligger helt adskilt fra hovedteksten, i omtaler, i biografiske materialer, i alle mulige historiske dokumenter. Dessuten vil man finne en del mer subtile referanser innenfor selve teksten, i form av meta-fiksjonelle henvisninger, i det stilistiske, og i det ideologiske. Og tekster som presenteres i "dårlig tro", som plagiater og falsknerier, mister sin fullkommenhet og blir avslørt i det man kan utskille motstridende forfatterreferanser, f.eks. motsetninger mellom tittelbladet og stilistiske trekk i teksten.

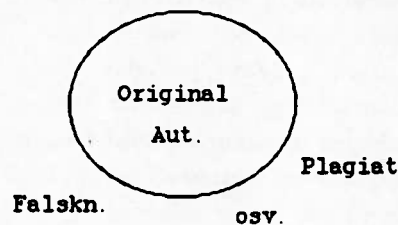
I Macphersons tilfelle kunne man f.eks. påpeke at opphavshenvisningen på tittelbladet, til en dikter fra 300-tallet, strider mot de sentimentale trekk som diktene framviser; sentimentale trekk som ikke forekommer i litteraturhistorien før 1700-tallet.

Problemet her er at stilistiske og andre interne henvisninger i teksten oftest blir glidende og upålitelige, og svært avhengige av den enkelte leserens kunnskaper om litteraturhistoriske størrelser. Og det finurlige med vellykkede falsknerier er at de har en tendens til å virke inn på litteraturhistoriske skillelinjer.

I dette tilfellet vil motsetningen mellom tittelbladet og de sentimentale trekk i Macphersons dikt kunne nøytraliseres ved at man viser til eksempler på at sentimental dikting forekommer også i eldre litteratur. Hvordan? Jo, f.eks. i Ossians dikt, som alle vet er fra 300-tallet. Det er nettopp en slik selvbekreftende tenkning som befester de litteraturhistoriske kategoriene som ligger til grunn for Schillers vurdering i mitt innledningssitat. Og det er slikt som gjør at falskneriet blir en reviderende, redigerende, "revisionary" strategi.

Falskneriets tidsalder

Men før jeg går videre så vil jeg presisere at det finnes visse innvendinger mot å betrakte en slik modell som jeg har skissert her som noe almenngyldig. I den inntar den autentiske originale teksten stillingen som standard og falskneri stillingen som en av flere marginale avvik



Dermed etableres en dominerende og "naturliggjort" diskurs som kontrasteres med og samtidig muliggjør det marginale. Et slikt skille i vår mentalitet må etableres ved makt, og er typisk for mange kulturelle registre i en viss epoke i Europeisk historie: sånn sirka fra 1700 til 1960. Denne perioden kalles gjerne det "moderne". Perioden etterpå kan kalles det "post-moderne", og perioden før det "pre-moderne".

(Banale merkelapper og banale årstall - de vitner blant annet om den mulighet for etisk vurdering som ligger i slike periodeinndelinger. Liker man f.eks. ikke det moderne, kan man lett oppfatte 1700 som et fall, og 1960 som en overgang til mer utopiske tilstander).

Det interessante er at det virker som om begreper som original, falskneri, angst for påvirkning, litterær eiendom, forfatter, osv., bare er virksomme

¹ Se forrige fotnote.

innenfor denne perioden. Før 16- 1700-tallet har litteraturen vært et håndverk; skjønnlitterære forfattere har vært anonyme i den grad de ikke har vært gjenstand for religiøse forfølgelser. For å sitere litteraturteoretikeren Harold Bloom:

But the shadow fell, and with the post-Enlightenment passion for Genius and the Sublime, there came anxiety too, for art was beyond hard work.¹

Etter 1960 har vi i hvert fall blitt lovet forfatterens død... og en ny forståelse av en litteratur som bygger på intertekstuelle lån istedenfor på individuelle og originale opphav.

Vår moderne bruk av begreper som litterær oppriktighet, originalitet, og falskneri oppstår således ikke før rundt 1700. Og det er i modernitetens tidlige periode at de mest betydningsfulle litterære falsknerier finner sted. I tabell 1 står en mengde store litterære falsknerier oppført i kronologisk rekkefølge. Sammen utgjør disse en slags nasjonalromantisk falskneri-bølge med tyngdepunkt rundt 1800.

Noe av grunnen til at disse falskneriene er mulige, ligger i at forfatteren i denne perioden inntar en sterkere stilling som eier og garantist for den litterære teksten. Den litterære teksten blir en del av en økonomi, og litterær verdi blir ikke bare avhengig av den appell som teksten skulle ha i seg selv, men også av hva slags kontrakt leseren inngår med forfatteren. I denne perioden, da nasjonalisme blir mer og mer dominerende som ideologi, blir tekster som Ossian-syklusen svært verdifulle, fordi de kan bygge opp om den nasjonale institusjonen, f.eks. i Skottland. Garantisten for den historiske sannhetsverdien i et epos som *Fingal* må være dikteren Ossian; men siden han er utilgjengelig i samtiden, fungerer også Macpherson som garantist for at Ossian er gjengitt korrekt. Da er det svært viktig at Macpherson forblir oversetter og formidler, og ikke tar over stillingen som forfatter.

Således blir framveksten av det litterære falskneriet nært knyttet framveksten av en kapitalistisk økonomi, uten at jeg skal her gå inn på hva som forårsaker hva. I begge tilfelle må verdi ha sine garantister - på papirpenger må banksjefen bidra med sin forfatter-signatur - og i begge tilfeller blir nettopp muligheten for å skifte ut signatur, slik det gjøres i falsknerier, opphav til en litterær eller økonomisk undergrunn, i modernitetens marginer.

Samtidig gir denne sammenligningen mellom litteratur og penger en pekepinn på hvorfor det litterære falskneriet kan forårsake så sterke reaksjoner.

Den avslørende forskjellen

En sammenligning mellom Ossian-syklusen og dens kilder i skotsk-gaelisk og irsk-gaelisk tradisjon vil raskt lede til konklusjonen at som etterligning betraktet så er Ossian-syklusen langt fra fullkommen. Den inneholder for mye av det sentimentale, for mye gjentakelse, for mye stoff fra Bibelen og fra Milton, den er for sammensveiset og monumental, den presenterer dessuten et verdensbilde som skiller seg i historiske detaljer fra det vi vanligvis møter i gaeliske sagn.

Men det er nettopp disse svakheter i etterligningen som gir Macphersons produksjon slagkraft innenfor romantikken og innenfor den skotske nasjonalismen.

Det er svært viktig for et falskneri å være fullkommen som etterligning. Ellers vil det kunne avsløres som falskneri. Men samtidig vil det alltid være en forskjell, en avstand, en differanse, mellom det faktiske falskneriet på den ene siden og dets fullkomne ideal på den andre.

Det er denne differansen som skaper muligheten for formidling av et ideologisk budskap. I Macphersons tilfelle er det i hovedsak snakk om grunnlaget for en romantisk tilnærming til fortiden og til naturen - og en redigering av den skotske historien.

Historikeren M.V.Hay utga i 1927 en bok som het *A Chain of Error in Scottish History*. Det var denne "chain of error" som Macpherson var med på å skape.

Her må jeg komme med en liten digresjon. Da Macpherson vokste opp var den gaeliske kulturen i det skotske høylandet undertrykket både kulturelt og politisk. Den gaeliske befolkningen var ansett for å være en degenerert rest av et stammesamfunn som hadde innvandret fra Irland. Opprørene i 1715 og i 1745 var blitt brutalt slått ned, og det siste blitt etterfulgt av latterlige forbud mot å gå i tradisjonelle klær og mot bruk av sekkepiper.

Den nasjonale gjenreisningen som fulgte dette var i utgangspunktet en bevegelse med grobunn i bitterheten til menn som Macpherson, men den ble etterhvert ført inn i en diskurs som gikk på engelskmennenes premisser.

I brede trekk kan man se at det skjer lignende ting overalt i Europa: overgangen fra middelalderens religiøse føydalisme til en kapitalistisk samfunn, og den store befolkningsveksten, fører med seg behovet for nye kontrollinstanser. Den nylige avdøde filosofen Leonard Borgzinner skrev i 1988:

Nasjonalisme er egentlig et forsøk på å oppheve motsetningen mellom kultur og modernisering, og den, nasjonalismen, kan bare oppstå der og hvor en kultur blir

¹ *The Anxiety of Influence*; min utg. OUP, New York 1979: s.27.

selvbevisst fordi den plutselig opplever en differanse mellom seg selv, som stabil enhet og nasjonalitet, og en modernisering som truer utenfra.¹

Det er i denne tiden nasjonale institusjoner først får en virksom rolle i en slags sosialiseringsprosess.

Når England gjenskaper den skotske nasjonalidentitet rundt 1800, blant annet ved f.eks. å systematisere og forfalske systemet med kilts og tartans som vi kjenner fra Skottland i dag, blir dette en prøvekjøring på den politikk de senere kjører i andre kolonier, som f.eks. i India.

Macpherson er en forløper for denne gjenskapelsen av nasjonal identitet, og oppfattes først og fremst som en trussel av engelskmenn som Samuel Johnson, en av hans store motstandere og forøvrig en svært tydelig representant for en sosialiserende prosess i samtiden. Men det er Macpherson som setter igang denne "chain of error" som får så mange konsekvenser for det skotske historiesynet.

Ossian-syklusen får konsekvenser gjennom denne "kjeden", et "spor" av symbolske vandring og avbøyninger som sprer seg gjennom det skotske kulturelle rommet framover mot vår egen tid. Her tenker jeg på ordet *error* i den latinske betydningen "vandring" eller som en symbolsk glidning. Man kan snakke om en "DissemiNation" med stor "N"; ordspillet har jeg stjålet fra Homi K. Bhabha.²

Det er tydelig at Ossian-syklusen har en historisk oppgave, at Macpherson har noe å formidle. Blant annet bruker han en god del fotnoter og mye innledningsplass til diskusjoner rundt den historiske referansen i diktene. Hva slags ideologi vil han ha fram? Hvordan vil han blande det litterære med vår "virkelighet"?

Macphersons hovedhensikt har vært å plassere opphavet til den skotske høylands-kulturen i Skottland, istedenfor i Irland. Fingal, som er basert på den irske sagnhelten Finn MacCoul, får et rike i den nord-vestre Skottland, istedenfor i Irland. Han blir også plassert samtidig med både den irske helten Cuthullin og med vikingtoktene i Skottland, slik at han i *Fingal* får anledning til å ydmyke både irer og skandinaver. Samtidig kjemper Fingal mot romerske briter i flere dikt, og dermed får Macpherson koblet den skotske kulturarven til de opprinnelige keltere og piktere som forsvarte landet mot romersk invasjon.

Macphersons strategi er svært "revisionary". Først etterligner han de irske balladene i Skottland, og plasserer handlingen til Skottland. Senere påstår han at

¹ *Anarki og adel*, Oslo, Futurum forlag: s. 115.

² "DissemiNation: time, narrative, and the margins of the modern nation", i *Nation and Narration*, red. Homi K. Bhabha, Routledge, London 1990: ss.291-322.

disse irske balladene i Skottland er bare degenererte fragmenter av den nasjonalepos som han har oversatt og presentert.

Han blir dermed sine egne forløperes forløper.

Revisjon

I dag kan vi kanskje spørre, med Michel Foucault, "What difference does it make who is speaking?"¹ Men for bare noen år siden (1983) skriver Hugh Trevor-Roper i en akademisk artikkel om konstruksjonen av den skotske kulturen følgende:

Macpherson was a sensual bully whose aim, whether in literature or in politics, was wealth and power and who pursued that aim with ruthless determination and ultimate success.²

Mens vi får høre det motsatte av Fiona Stafford, i hennes bok om Macpherson (fra 1988), der hun mener at:

The Popular image of Macpherson as a skilful swindler, setting out to make a fortune from a literary hoax, is hard to reconcile with the descriptions of what actually happened.³

Avstanden mellom disse to uttrykkene viser at forskjellen mellom ekte og falsk er fremdeles viktig.

Staffords prosjekt er en omvurdering av Macpherson utfra biografiske og litterære synsvinkler. Hun mener at det finnes nok materiale til å stadfeste at Macpherson hadde tilgang til ekte skotsk-gaeliske kilder og at man heller bør bruke begreper som oversettelse og rekonstruksjon om Ossian-syklusen enn begreper som etterligning og falskneri. Dessuten legger hun vekt på den psykologiske utviklingen til diktteren Macpherson, spesielt i det han først blir bedt av sine venner fra Edinburgh om han kunne skaffe dem noe gaelisk poesi på engelsk.

Høsten 1759 møter Macpherson literaten John Home, og motvillig går han med på å oversette noen eksempler på gaeliske dikt slik at Home kan se på dem og sende dem til sine venner i Edinburgh og i England.

Denne motvilje kan ha flere grunner. Den vanlige påstanden er at Macpherson er nølende med å vise sin uvitenhet om den ekte skotske

¹ "What is an author?" (engelsk oversettelse) i *Modern Criticism and Theory: a reader*, red. David Lodge, Longman, London 1988: ss.196-210 (sitat s.210).

² "The Invention of Tradition: The Highland Tradition in Scotland" i *The Invention of Tradition*, CUP, Cambridge 1983: ss.15-41 (sitat s. 41).

³ *The Sublime Savage* s.79.

tradisjonen. Dette stemmer i følge Stafford dårlig med det vi kan finne ut om Macphersons kompetanse - som er større enn det skeptikerne vil inrømme.

Den andre grunnen har med det psykologiske dramaet som utspiller seg i Macphersons karriere som dikter. På universitetet har han bygget opp en bilde av seg selv som dikter. På det tidspunktet der han møter Home vet han at han kan bli poet, han har jo allerede utgitt mini-eposet *The Highlander* og flere andre dikt. Men samtidig er han klar over at det er vanskelig å bli hørt som samtidig dikter, og han presenteres så med et alternativ der han kan vie sin karriere til å presentere de skotsk-gaeliske diktene han samler på privat. Motviljen blir et uttrykk for den angst han føler for at han skal gå til grunne som selvstendig poet.

Vi kan finne et tredje grunn for motvilje i hans umiddelbare reaksjon, slik den er rapportert av John Home selv:

When Mr Home desired to see them, Mr Macpherson asked if he understood the Gaelic?
'Not one word.'

Then, how can I show you them ?¹

Macpherson er tydeligvis klar over hvilke problemer som kan reise seg i forbindelse med en engelsk utgave av det materialet han har tilgang til. Samtidig som han er klar over at de skotsk-gaeliske balladene ikke vil appellere øyeblikkelig til hans venner i Edinburgh og i England, så vet han også at deres styrke vil gå tapt i en oversettelse. Senere beklager han stadig at hans oversettelser er så fattige i forhold til de gaeliske originalene.

Det problemet Macpherson stilles overfor er at han både skal oppgi tanken på en karriere som selvstendig poet, og at han er nødt til arbeide svært mye med kildene sine om han skal kunne formidle de Ossianske diktene til et engelsk-lesende publikum. Det blir ikke bare et spørsmål om en direkte oversettelse, men en overføring fra en undertrykket, ikke-skriftlig litterær praksis i det skotsk-gaeliske høylandet til en dominerende men også ganske snever diskurs i det engelske kulturlivet.

Som de fleste som foretar en reise fra en marginal til en dominerende kulturkrets, enten det er en reise i form av en endring i sosiale omgivelser eller en endring i intellektuell diskurs, opplever Macpherson en mengde hindrende kompleks.

John Dryden sa om oversettelse av dikt at

¹ *The Sublime Savage* s.77.

the way to please the best judges is not to translate a poet literally¹

og det ligger i 1700-tallets begrep om oversettelse en stor frihet for oversetteren til å sette seg inn i den opprinnelige forfatterens sted og foreta en frihetlig rekonstruksjon. Tankegangen får en gjenklang i romantikkens idéer om sympati og kreativitet.²

Når Macpherson går videre til å produsere store epos uten grunnlag i den gjenlevende skotsk-gaeliske tradisjonen, så skjer dette delvis fordi han skal skape en konkurrent til Homer og de klassiske idealene, men også fordi han inngår i en oversettelsesform der han må identifisere seg selv med selve original-dikteren, Ossian, og gjennom en sympatisk skapelsesakt rekonstruere de epos som "må ha vært" grunnlaget for de fragmenter som han fant i sin samtid.

Falskneriets opphav

Det gjenstår å finne igjen hvor det har blitt av falskneriet, og å skape en liten dramatisering av falskneriets stilling i en politisk univers.

Hvis Macpherson ikke er falskner alikevel, men "rekonstruerende oversetter", må den fordømmelsen som oppstår i hans samtid og senere ha sitt grunnlag i en spesielt moderne diskurs - en som gjerne skaper polariserende debatter med ytterliggående innlegg. Jeg tror at det kan ligge mye i å definere falskneriet ikke som en type tekst, men som en type reaksjon til tekster. Det er tross alt i lesningen, i resepsjonen, at man avgjør om et tekst er et falskneri eller ikke. Et falskneri er ikke avslørt i utgangspunktet, og før det blir avslørt forblir det en vanlig tekst.

Tar man et titt på tabell 1 merker man at det står lite om mulige sammenhenger mellom de forskjellige falskneriene. Det går f.eks. ikke fram av tabellen at Iolo Morganwg fordømte Macpherson. Det går heller ikke fram at de store falske tsjekkiske nasjonaleposene ble skrevet et par år etter at Macpherson ble oversatt til tsjekkisk, eller at en av Václav Hankas venner uttalte at det tsjekkerne trengte var en Thomas Chatterton³. Tabellen later som om disse falskneriene har utviklet seg helt uavhengige av hverandre.

¹ *The Sublime Savage*: s.84.

² Se *The Sublime Savage* ss.64-65, der presten Jerome Stones oversettelse (publisert i *Scots Magazine* i 1756) av et gaelisk dikt sammenlignes med en nokså ordrett moderne oversettelse av samme dikt.

³ "We would be happy if we had another Chatterton among us [By this time, Chatterton had been exposed as a forger; M.O.] and, paying little heed to the historical accuracy of his work, we would beg him to compose as many such works as possible....We are deeply convinced that an inspired Chatterton has far more to contribute to our culture than men who depopulate centuries of our history with excessive criticism." A. V. Svoboda sitert (s.253) i Milan Otáhal, "The Manuscript Controversy in the Czech National Revival", *Cross Currents*, 5/1986: ss.247-277.

Godtar man derimot at falsknerier har spredt seg i en gjensidig bekreftelse med det ideologiske miljøet i Europa på denne tiden, så kan ikke falskneriet ha vært helt etablert som form i de tidlige fasene av denne kronologien. Da er det interessant at Macpherson kommer så tidlig, egentlig først i rekken – hvis vi ser bort fra Hallman og Bertram, som er uten større betydning i samtiden da de ikke ble avslørt før mye senere.

Mitt forslag er at det litterære falskneriet oppstår som form først etter at debatten rundt Macpherson oppstår; at det er i denne debatten at falskneriet finner dets opphav; og at Ossian-syklusen neppe var ment som falskneri fra Macphersons side, da han antakeligvis ikke visste hva et litterært falskneri var.

Wilhelm Munthe skrev om Ossian-diktene i 1942 at

Det er en monotoni i rytme, i stemning og innhold som snart legger seg som bly på hjernen.¹

I disse tider da man kan ta en mindre fordømmende holdning til falskneriet, i disse tider da interessen for romantikken er i oppsving, så kunne kanskje et eller annet engelsk forlag nedverdige seg til å utgi Ossian-diktene på nytt, noe som ikke har skjedd siden forrige århundre.

Tabell 1: Litterære falsknerier i Europa rundt 1800

år	land	opphav	falskneri
1732	Sverige	Hallman?	"Elisifvisan"
1757	England	Bertram	"An account of Richard of Cirenceste."
1760	Skottland	Macpherson	"Fragments of Ancient Poetry..."
1768	England	Chatterton	Rowley-diktene
1789	Wales	Morgannwg	Dafydd ap Gwilym-diktene
1795	England	Ireland	Shakespearefalsknerier
1800	Russland		"The Lay of Igor's Troop" (?)
1810	Slovakia	Roznay	(et dikt)
1812	Russland		"Slavic-Runic Scrolls"
1812	Russland		"Novgorod Prophecies"
1817	Böhmen	Hanka	Královédvorsky-håndskriften
1818	Böhmen	Hanka	Zelenohorsky-håndskriften
1826	Böhmen	Moczary	(kortere fragment)
1839	Bretagne	Villemarqué	Barzaz Breiz
1865-77	Bulgaria	Gologanov	"The Slavic Vedas"
1867	Frisland	Linden	"Thet Oera Linda Boek"

kilder: Milan Otáhal "The Manuscript Controversy in the Czech National Revival" i *Cross Currents*, 5/1986: ss.247-277; Mark Jones (red.) *Fake? the Art of Deception*, British Museum Publications, London 1990; Wilhelm Munthe *Litterære falsknerier*, Cammermeyers Boghandel, Oslo 1942.

¹ *Litterære falsknerier*; Cammermeyers Boghandel, Oslo 1942: s.44.

Skript 9
C1-1993

ss. 74-89

Johan Schimanski

THE "LYRIC PASTORAL": A NATURAL GENRE?

(with an introduction to a debate between Genette and Derrida)

My fascination for the "Lyric Pastoral" (whatever that is) begins with a gesture by Jacques Derrida, at the very beginning of his essay "La loi du genre", 'The Law of Genre' from 1980¹. "Ne pas mêler les genres. Je ne mêlerai pas les genres." he writes - 'Genres are not to be mixed. I will not mix genres.'

With these statements Derrida sets out to rewrite the concept of genre, using their "resonances" to generate a complex proliferation of levels and contexts. I will be returning to some of these later; and also to some of the accusations which Gérard Genette - with whom Derrida is in constant dialogue in this essay - has to level against a Romantic handling of genres.

To begin with, however, Derrida's call to order, which is really the call to order that genre implies. Can genres be called "mixed"? Are some genres "purer" than others? My purpose here is to provide an example of one attempted mixing of genres - the lyric with the pastoral - which perhaps takes away more than it puts in:

The Reader will observe, that the term *Lyric Pastoral* has been often used, and will, perhaps ask, for what reason?—It is this—We often observe Shepherds, and other rural characters, diverting themselves with songs, which are always, in the proper sense of the word, *sung to a tune*; the verse of course must be *Lyric*. SHENSTONE'S *Pastoral Ballads* are, for this reason, amongst others, far more natural than the *Bucolics of Theocritus, Virgil*, and many more that could be named; this at last is a *Welsh Bard's* opinion, who admits of no authority but that of NATURE. We often hear the fields resound with *Chevy Chase, Tweed Side*, and such popular songs. *Shepherds, Ploughmen, and Goatherds*, will often write verses to favourite tunes in praise of their *Phillidas, their Annies, and their Delias*. But we never meet with them *spouting Heroics, "sub tegmine fagi"*. At least it is thus in every part of BRITAIN. But some, it seems, are of the opinion that we should write for other countries, climates, and times, rather than *our own*. Bravo! my good Critics!

This short text appears as a comment, a fragment, an additional remark, within the text of Iolo Morganwg's *Poems, Lyric and Pastoral*, a collection of English poems published under his original name, Edward Williams, in 1794². It follows

¹ "La loi du genre/Genrens lag." *Kris* (16 [september] 1980): 4-40/5-41 (parallel texts: French/Swedish). See "La loi du genre" in *Parages* for a revised version (Paris: Galilée, 1986: 249-287). For English translations by Avital Ronell, see "The Law of Genre" in *Critical Inquiry* (7:1 [Autumn] 1980: 55-81), and in *Acts of Literature* (ed. Derek Attridge. New York/London: Routledge, 1992: 211-252).

² London: J. Nichols, 1794: 1 190-191. Thanks to Richard Crowe and Andrew Hawke of the Geiriadur Prifysgol Cymru (the University of Wales dictionary) for providing me with a fax of these and other pages of Iolo's book in the early stages of writing this article.

two poems somewhere towards the end of the first volume, both with the subtitle "A Lyric Pastoral."

The first of these, pp.182-185, discusses the "content" at being able to live a life in natural, and not urban, surroundings. That is to say, alone with a "happy lot", outside society, and free of ambition and desires. It finishes off, however, with the hope that this content may never be found - a wish rather to strive for virtue and thus remain humble before "thou from whom all comfort flows".

A short poem, titled only "A Song" separates this "lyric pastoral" from the next. It describes the singer's love for Phillis, comparing it to the natural surroundings of "the grove".

The second "lyric pastoral", starting on p.187 and titled "The Parting", is also a love-poem. It projects what will happen while the singer, shepherd, and lover Colin's love Delia is away, and what will happen on her return. The first two poems I have described are in the first person, meditative, with only slight narrative movements - the shepherd rises in the morning, the lover takes his beloved in his arms. "The Parting" is also meditative - it recounts Colin's thoughts at the moment of parting. But with the lines (p.187):

I leave thee my constant heart;
Thy Colin shall, in plaintive song,

is introduced an ambiguity of perspective, the singer inscribing himself both in the first and third persons.

There is no direct admission in this poem that the singer is a shepherd. We assume so because of the word "pastoral" in the sub-title (a "paratext" to the poem), and because he and Delia are obviously inhabitants of a natural region. The indications of pastoralism in the poem on "Content" are similarly scant. While the focus of the poem appears to be the unidentified owner of a "sequester'd cot" and a "little flock of sheep", upon seeing a shepherd he exclaims (p.183):

Oh! let my days like his be spent,
In rural shades, with mild Content.

Here again we find an ambiguity of perspective: the focus of the poem might not be a shepherd, neither is he, it seems, the milkmaid, the mower, or the farmer. In fact, we entertain the suspicion that he is without occupation, perhaps simply a poet.