

Hadle Oftedal Andersen

MODERNISME FOR DEI MINSTE



Novus forlag

Novus forlag · eISBN 978-82-8390-067-5



Modernisme for dei minste

Hadle Oftedal Andersen

MODERNISME FOR
DEI MINSTE



NOVUS FORLAG

OSLO – 2021

Omslagsbilette: Utsmykking av arkitektane sitt hus i Barcelona (utsnitt), 1962. Design av Pablo Picasso, overført til sgrafitto av Carl Nesjar. Foto frå Catalan Art & Architecture Gallery (Josep Bracons). Wikimedia Commons.

Denne bokutgjevinga er finansiert av Høgskulen på Vestlandet (HVL).

Følgande kapittel er publiserte tidlegare, som artiklar:

Menneskets metamorfose, i *Norsklæraren* 3/2014.

Einar Øklands strukturalistiske dikt for barn, i *Nordisk poesi* 2/2019.

Ruth Lillegraven og den nietzscheanske modernismen, i *Norsklæraren* 1/2021.

Barnelyrikk mellom Basho og Pound, i Ole Karlsen og Hans Kristian Rustad: *Nordisk samtidspoesi: Hanne Bramness' forfatterskap*, 2020.

© Novus AS 2021.

eISBN: 978-82-8390-067-5

Trykk: Lasertrykk.no. Det må ikkje kopierast frå denne boka ut-
over det som er tillate etter *Lov om opphavsrett til åndsverk*, *Lov om
rett til fotografi* og *Avtale mellom staten og rettighetshavernes organi-
sasjoner om kopiering av opphavsrettslig beskyttet verk i undervisnings-
øyemed*.

Kva er modernisme, og korleis kjem denne tradisjonen til uttrykk i lyrikk for barn og unge?

I denne boka gjev eg først ein allmenn introduksjon til den modernistiske tradisjonen innanfor lyrikken, og så seks vitskapelege bidrag til forståinga av korleis norsk barnelitteratur gjer bruk av grep og tankemåtar derifrå. Den eldste undersøkte barnelitteraturen er Tarjei Vesaas sine dikt i Torbjørn Egners lese-bøker, den nyaste er Ruth Lillegravens Eg er eg er eg er frå 2016.

Boka er del av eit større prosjekt innanfor mitt virke som litteraturforskar: Eg er ute etter å undersøka korleis modernismen breier seg mykje vidare ut i det norske litterære landskapet enn det ein typisk ser føre seg. Til dømes har eg tidlegare skrive om Tarjei Vesaas og Olav H. Hauge som bygdemodernistar, det vil seia som forfattarar som tar opp dei for den modernistiske litteraturen så typiske eksistensielle krisene, men plasserte utanfor den urbane moderniteten ein i vanleg modernismeforståing oppfattar som føresetnad for desse opplevingane. Og eg har skrive om de Press som døme på rock, altså om populærkultur, som både gjennom eige uttrykk og opne referansar plasserer seg innanfor den finkulturelle tradisjonen modernismen i utgangspunktet er.

Når er turen altså komen til barnelitteraturen. Men først eit oversyn over modernismens historie, internasjonalt og i Noreg.

Innhald

DEL I

ISMANE: MODERNISMENS KUNSTHISTORIE

<i>Å skriva om modernisme</i>	11
<i>Ismane i internasjonal biletkunst og lyrikk</i>	13
<i>Ismane i norsk lyrikk</i>	55

DEL II

NEDSLAG: MODERNISME FOR DEI MINSTE

<i>Å skriva om barnelitteratur som modernisme</i>	83
<i>Menneskets metamorfose – Tarjei Vesaas' dikt</i> i Thorbjørn Egners lesebøker	85
<i>Einar Øklands strukturalistiske dikt for barn</i>	107
<i>Den einsame guten og modernismen – Ein studie</i> av den intertekstuelle dialogen i <i>Karsten får ikke sove</i>	133
<i>Ruth Lillegraven og den nietzscheanske modernismen</i>	157
<i>Barnelyrikk mellom Basho og Pound – Haiku, imagisme</i> og <i>Skogen i hjartet</i> av Hanne Bramness	195
<i>To ABC-bøker i dialog med den lingvistiske vendinga</i>	217

DEL I

ISMANE: MODERNISMENS
KUNSTHISTORIE

Å skriva om modernisme

Den opne, pragmatiske definisjonen av modernisme er at dette er estetiske uttrykk som gjennom eit samspel mellom formspråk og innhald reflekterer det nye levesettet som veks fram i den vestlege verda dei siste par hundreåra. For å gjera dette enorme materialet handterleg, slik at ein kan seia noko om sambandet mellom den modernistiske tradisjonen på eine sida og det einskilde kunstverket ein har føre seg på den andre, er det naudsynt å gjera markante forenklingar i skildringa av tradisjonen.

I så måte har eg og fleire av mine nordiske kollegaer hatt stor glede av danske R. Broby-Johansens *Ismerne: Modernismens kunsthistorie i 175 billeder* (1977, svensk utg. same år, norsk utg. 1978). Broby-Johansens pedagogiske grep er at dei teoretiske forklaringane er minimale, for ikkje å seia mikroskopiske. I staden får ein heilt konkrete døme på bilete frå kvar av dei mest sentrale retningane innanfor den modernistiske biletkunsten. Forfattaren nøyer seg med korte kommentarar som i nærmast stikkordprega form gjev oppslag til analysar av biletet som uttrykk for den aktuelle retninga sitt kunstnarlege program.

Desse retningane, eller ismane, er profilerte posisjonar innanfor modernismen. Ved å fokusera på desse, og på dei aller tydelegaste døma innanfor kvar av dei, får Broby-Johansen teikna opp eit kart det er mogleg å orientera seg etter. Visst er det mange kunstverk som ikkje like tydeleg

fell innanfor den eine ismen eller den andre, visst er det mange som lagar kunst som er modernistisk utan at han passar saman med nokon av ismane i det heile tatt. Men det er spørsmål ein får ta seinare. Først må ein etablera kartet. Så kan ein sjå på alle nyanseringane som finst i røyndomen etterpå.

Mitt mål med denne første delen av boka er å etablera kartet. Først skal me sjå på tydelege døme på ismane innanfor internasjonal biletkunst og lyrikk. Så skal me sjå på portalkstar i forståinga av ismane innanfor norsk lyrikk.

Ismane i internasjonal biletkunst og lyrikk

Modernismen er ein tradisjon med så store forflyttingar at det ikkje finst ei kjerne som alle verka delar. Det ein derimot kan gjera, er å presentera dei mest sentrale retningane, for på den måten å sirkla inn nokre tydelege peilepunkt innanfor denne tradisjonen.

Det følgande bør i så måte oppfattast som eit riss til forståing av modernismen si historie, presisert som modernismen si historie innanfor malekunsten og lyrikken. Når eg vel å ta utgangspunkt i malekunsten, sjølv om eg har lyrikken som studieobjekt, er det fordi malekunsten si inndeling i ismar passar særst godt som utgangspunkt for å forklara lyrikken si utvikling. Ofte er det òg dei same namna, dei same ismane det er tale om.

Sjølv om samanfallet ikkje er hundre prosent, gjev det likevel lyrikken ein kontekst som er betydeleg mykje meir talande enn når ein i konvensjonelle litteraturhistorier presenterer lyrikken saman med dramaet og fiksjonsprosaen, og då helst med romanen si utvikling som det styrande prinsippet.

Moderniteten og starten på den modernistiske rørsla

Ein skil mellom modernitet og modernisme. Moderniteten er den moderne verda. Han har å gjera med ei ny forståing av korleis verda er, og korleis menneska oppfører seg og oppfattar seg.

Ein kan til dømes meina at den moderne verda, altså moderniteten, byrjar med Galilei i 1632. Då byrjar det verdsbiletet som kyrkja fram til då hadde stått som garantist for, å vakla. Og i løpet av eit par hundre år endrar verdsoppfattinga seg frå statisk til dynamisk, frå uforanderleg til nett prega av endring. Encyclopedien blir erstatta av genealogien som forklaringsmodell. I denne prosessen spelar ikkje minst overgangen frå standssamfunn til klassesamfunn, og frå ei-nevelde til demokrati, viktige roller.

Heller ikkje den menneskelege identiteten blir lenger oppfatta som statisk. Den nye samfunnsgruppa som veks fram, borgarane, er først og fremst kjenneteikna ved sin sosiale mobilitet. Og dette, saman med den gryande psykologiens forståing av den individuelle historia si rolle for etableringa av kven me indre sett er, får store konsekvensar for måten me ser oss sjølve på.

Det er vanleg å rekna at det store skillet i så måte går ved romantikken, det vil i vår del av verda seia i første halvta av 1800-talet, frå Henrich Steffens' introduksjonsførelesingar til romantikken sine tankemåtar i København i 1802. Og då får ein òg ein kunst som er retta inn mot menneskets unike indre, og det sambandet dette indre står i til resten av verda.

Med dette er scena rydda for det romantiske geniet, og med det for oppfattinga av kvart einskild kunstverk som noko unikt, som eit uttrykk for ein genuin inspirasjon. Fram til då hadde kunsten først og fremst preg av eit handtverksyn, det vil seia av ei forståing av kunstnarleg aktivitet som teknikk, der det handlar om å skapa ei så dyktig som mogleg oppfylling av konvensjonar ein oppfatta som evige. Men frå og med romantikken endrar dette seg, frå eit fokus på allmenn poetikk, forstått som universelle reglar for korleis ein kan skapa det rette kunstverket, til personleg poetikk, til programskrift for korleis ein ønsker å uttrykka seg i sin eigen kunstproduksjon. Og så, ikkje minst, til poetikk for grupperingar, for kunstnarar som anten gjer ein annan sin poetikk til sin, eller som samlar seg bak å lansera eit nytt program dei står saman om.

Til ei slik framstilling skal det innvendast at ho er basert på romantikarane si sjølvforståing, formulert i direkte opposisjon til klassisismen, som låg umiddelbart før i tid. Til dømes kan ein undra seg over romantikarane sin patent på indre sjelsliv. «Folk sier at Jeppe drikker, men ikke hvorfor Jeppe drikker», skriv Ludvig Holberg allereie i 1722. Over hundre år før det igjen har William Shakespeares skrive om Romeo og Julie, som tar livet sitt i desperat forelsking. Shakespeares drama er basert på ei historie det finst fleire italienske versjonar av. Og folkevisa om Bendik og Årolilja så vel som sagaen om Gunnlaug Ormstunge, viser oss at tildragingar av same type knapt var ukjende her nord heller.

Men i vår framstilling er førestillinga om romantikken som vendepunktet gyldig. Med fråspark i denne byrjar den nye, modernistiske tradisjonen. Og i denne tradisjonen,

med sitt stadige krav om utvikling, forandring, fornying, står ein som ein forstår på skuldrene til heile den vendinga til det dynamiske som menneskja i og med moderniteten har slått inn på.



John Constable. Vannmølla i Flatford ved elva Stour, 1817. Wikimedia Commons.

Ser me på eit bilete som John Constables «Vannmølla i Flatford ved elva Stour» (1817), er det ei tydeleg rørsle – elva og stien – innover mot eit punkt i midten av biletet. Me merkar oss at dei begge teiknar ei mjuk S-liknande rørsle som er avbroten før horisonten. Og det desse linene peikar mot, dersom me fullfører dei, er det same punktet som den blålege lysinga på himmelen skrår nedover mot. Jamvel høgda

på trea er organiserte slik at det i nærleiken av dette punktet er eit sentrum, der jorda og himmelen møter kvarandre. «Forsvinningspunktet» som ein gjerne kallar det, er staden der det konkrete peikar oppover mot si eiga oppløysing i den ideale himmelsfæren. Og det er denne oppstillinga som er kjerna i landskapsmåleria frå denne tida.

Ein finn den same opninga mot himmelen i denne sonetten av William Wordsworth, som er skriven før ein fekk for vane å dela dei opp i fire strofer:

Composed Upon Westminster Bridge,
September 3, 1802

Earth has not anything to show more fair;
Dull would he be of soul who could pass by
A sight so touching in its majesty:
This city now doth, like a garment, wear
The beauty of the morning; silent, bare,
Ships, towers, domes theatres, and temples lie
Open unto the fields, and the sky;
All bright and glittering in the smokeless air.
Never did the sun more beautifully steep
In his first splendour, valley, rock, or hill;
Ne'er saw I, never felt, a calm so deep!
The river glideth at his own sweet will:
Dear God! the very houses seem asleep;
And all that mighty heart is lying still!

(Wordsworth 2001, 116)

Det spesielle med dette diktet er at det tar utgangspunkt i storbyen. Konkret handlar det nok om at det er søndag, slik at all smoggen som elles legg storbyen i mørke, vik plassen for eit plutseleg åsyn av sola. Denne rørsla blir så ført vidare,

ved å konstatera at byen ligg der, «Open unto the fields, and the sky». Byen opnar seg mot naturen, mot skaparverket, og mot det guddomemlege, mot himmelen.

For romantikaren er relasjonen mellom det ideale og det konkrete vertikal, konkret uttrykt som eit samband mellom Jorda og himmelen. Med den openbare forståinga av himmelen som staden for det ideale i religiøs tyding, som Gud, står det før-moderne verdsbiletet framleis ved lag. Men dette er nå ein tilkjempa posisjon, ein posisjon som bare er synleg i og med det romantiske geniets aktivitet, som visjonær sjaar av sambandet mellom eksistensens ulike sfærer. I sin visjon får Wordsworth plassert storbyen innanfor skaparverket, og relatert det til Gud, jamfør utbrotet til slutt. Det er i viss mån som om kunstnaren har tatt Jesus sin plass, og nå er den som opnar vegen mot frelsa. Og i så måte, som noko som krever geniets ekstraordinære innsats for å overvinnast, kan ein seia at oppløysinga av det eksisterande, av det religiøse verdsbiletet allereie i gang.

Impresjonistisk biletkunst og symbolistisk lyrikk (frå ca. 1870)

Som ein forstår av sjølve ordet, har det impresjonistiske måleriet med inntrykk å gjera. Det ser me i «Solnedgang i Venezia» (1908) av Claude Monet, som var representert på utstillinga nemninga første gong blei knyt til, i 1874. Lyset spreier seg ikkje frå ei sol ned mot sentrum av biletet, som er meir opplyst enn kantane. I staden er landskapet oppløyst i ulike lysflater, som i seg sjølv skin. Og kyrkjetårnet,



Claude Monet. Solnedgang i Venezia, 1908. Wikimedia Commons.

som er meint å peika oppover mot Gud – og mot sola – peikar nå ut av lyset. Reint faktisk har dette å gjera med at sola er på veg ned, og derfor ligg bak det me ser. Men i biletet får dette til konsekvens at me står overfor ein situasjon der Gud er død, om ein vil, der det kosmiske senteret er oppløyst. Ein står att med ei peiking mot ein stad der sola, der sentrummet ikkje lenger er. Og der det tidlegare var senteret som genererte lyset og inntrykket, er det nå det subjektive menneskeauga som formidlar ei trolsk stemning, der kyrkja stig som eit mørkt dødsrike frå havet.

Samstundes som impresjonismen slo igjennom innanfor målekunsten, det vil seia i byrjinga av 1870-åra, skreiv Arthur Rimbaud dikta sine. Og det er ikkje for ingenting at dei to poetikkbrev hans blir omtalte som «sjåarbrev» (1871,

publiserte først i 1912 og 1926). Det å vera ein «sjåar» har ikkje bare å gjera med å betrakta verda, objektivt, men minst like mykje med å la eins eigne kvervingar komma til uttrykk: «Poeten gjer seg synsk [til ein sjåar] gjennom ei langvarig, ei grenselaus og bevisst forvirring av alle sansar» (oms. her, frå Rimbaud 1984, 202) Og kjerneformuleringa er «Eg er ein annan» («Je est une autre» med verbet i tredje person. Som engelsk «I is another») (same stad, 200 og 201). På denne måten er poeten både ein som ser og som omformar inntrykka til eigne visjonar, og ein som opplever å stå på avstand og observera seg sjølv medan han observerer. Sjøaren blir både subjekt og objekt i sin eigen visjon.

Rimbaud er truleg mest kjend for dei prosalyriske eksplasjonane sine, *Illuminasjonar* (posthum, truleg skriven 1872-1874) og *Ei årstid i helvete* (1873). Men han skreiv òg metriske dikt der han syner total kontroll over det formmessige. Som i denne sonetten, som eg desverre må gjeva att utan rim og metrum:

Sovaren frå dalen

Det er ei grop av grønske der ei elv syng
hektanede tankelaust på graset fyller
av sølv; der sola, frå djerne fjell,
skin: det er ein liten dal som skummar av strålar.

Ein ung soldat, munnen open, bart hovud,
og nakken badande i frisk blå kløver,
sølv; han breier seg i graset, under skya,
bleik på sitt grønne lege der dagslyset regnar/gret.

Føtene i sverdliljene, han søv. Smilande som
eit smilande sjukt barn, han tek ein blund:
natur, vugg han varm, han frys.

Luktene får ikkje nasen til å skjelva;
han søv i sola, armen på brystet
kviler. Han har to røde groper i høgre flanken.

Oktober 1870.

(Oms. her, etter Rimbaud 1984, 52)

Biletspråket er som me ser totaliserande. Me kan ikkje «setta om» det som er sagt til noko konkret, og få ut ei «meining» av teksten; eventuelt er det fråveret av høgare meining som er poenget. For diktet inneheld ikkje symbol, det *er* symbol. I den første kvartetten blir dalen med elva lada opp til ein stad der det strålar og skin fram og attende mellom sola, fjella, graset og elva. På denne måten får ein også over vassflata eit «skummande» system, slik at det på sett og vis breier seg ut frå elva og utover/oppover. I den neste kvartetten er det ei tydeleg dobbeloppstilling, med den bleike soldaten i den blå kløveren som ein klar parallell til skya mot himmelen. Og også her er det ein aktivitet mellom dei to ytterpunkta, idet dei skummande strålane i den førre kvartetten no har blitt til dagslys som «regnar» eller «gret» ned på han. Denne oppstillinga, med mannen og himmelen overfor kvarandre, får svar heilt til slutt i diktet. For såra i sida er ein allusjon til dei romerske soldatane si pinning av Jesus på krossen.

Slik blir det konkrete og det ideale ståande overfor kvarandre. Men rørsla oppover blir ikkje fullført. I staden søkk

ein ned att, med ei oppgjeven kjensle symbolistane kallar «spleen», etter det engelske ordet for milt, opphavet for melankoli i følge den gamle læra om kroppsvæsker.

Avromantisert romantikk

Med «spleen» er me i nærleiken av noko som er eit avgjerande punkt for forståinga av modernistisk lyrikk. Rørsla går opp mot det same ideale punktet romantikken søker, men endar i eit poengtert fråver av kontakt. Slik fungerer romantikkens idealisme som det utgangspunktet ein stadig vender tilbake til. For mykje modernistisk kunst er, med Hugo Friedrich si formulering, «av-romantisert romantikk» (Friedrich 1987, 23). Tanken som ligg bak dette, er følgande:

Krisemedvitet i moderniteten har å gjera med ei oppleving av eit tapt samband med omgjevnadene. Slik, som plassen der ein ein gong hadde det som nå er tapt, er det gamle med i det nye på innhaldssida. Når det gjeld form, er det slik at den oppløyste forma òg får sin funksjon som peiking mot den tapte, heilskaplege forma. Dette vil seia at kunsten flyttar inn noko i sentrum av seg sjølv, noko han vurderer i høve til visse grenser for kva som tidlegare har blitt rekna for element innanfor forma og/eller innhaldet i kunsten. Her ligg det nye. Ikkje bare i at det er noko nytt der, men at dette nye blir stilt overfor det gamle. Grensa går ikkje mellom kunsten og det som ligg utanfor, men inne i kunstverket, der ein nå finn ei spenning mellom den tradisjonen det står innanfor, og det genuint nye som kunstverket presenterer. I kunstverket sjølv er så vel konvensjonen som det

som bryt med konvensjonen til stades, og det er sambandet mellom desse to, eller rettare sagt det som hender på eller over grensa mellom dei, som gjennom kunstverket blir gjort til objekt for estetisk refleksjon.

Ved å fokusera på romantikken som dette punktet ein orienterer seg i høve til, blir det òg lettare å få syn på kva det er som er modernistisk ved kunst som ikkje tydeleg legg seg innanfor ein av dei ulike ismane me skal sjå nærmare på i det følgande.

Ekspresjonisme og vitalisme (frå ca. 1890)

Der impresjonisme har med inntrykk å gjera, har ekspresjonisme med uttrykk å gjera. Sjølv om namnet ikkje var oppfunne endå – ein kan til dømes sjå at Arne Garborg i 1890 nyttar impresjonisme om alt som er nytt (Garborg 1920, 79) – er det mange ekspresjonistiske drag å kjenna att i «Kvinne i tre stadier» (fleire versjonar, denne frå 1894) av Edvard Munch. For det første streken, sjølvsagt, som gjer målarstrokett synleg. Det er ikkje forsøkt kamuflert at det er ein kunstnar som uttrykker seg. Og det er heller ikkje lagt skjul på at den tydelege kontrasteringa av elementa kjem frå kunstnarens indre, at det er han som sjablongmessig deler kvinnene i dei tre stadiene. Kunstnaren er òg til stades gjennom mannfiguren til høgre. For det er rimeleg å sjå oppstillinga – frå ung jomfru som speidar utover mot det ideale, via den seksuelt aktive kvinna som ser direkte på tilskodaren sin, til den svartkledde og eldre kvinna som synest utan livskraft, der såvel det ideale som det seksuelle er



Edvard Munch. Kvinne i tre stadier, 1894. Wikimedia Commons.

erstatta av noko resignert – som ein refleksjon ut frå den melankolske mannen. Og då gjev det òg meining at han er parallell med den svartkledde kvinna. Det er frå det punktet dei deler, frå den same staden i livet, at han oppfattar kvinna si utvikling på denne måten. For ekspresjonismen representerer ikkje objektive sanningar. Ekspresjonismen representerer slike sanningar ein bare finn om ein ser verda frå eitt punkt, og gjer dette punktet til noko som faldar seg ut, til noko som legg verda under seg og formar om verda til ei spegling av seg sjølv.

Etter Guds død fyller mennesket sjølv verda med meining.

Det er Nietzsche som er denne eksistensforståinga sin filosof. I *Slik talte Zarathustra* (1883-85) etablerer han den ekspresjonistiske skrivepraksisen. Parallelt med påstanden om at «Gud er død» gjer Zarathustra seg til profet, ikkje for gudane si komme, men for si eiga.

Da Zarathustra fylte tredve år, brøt han opp fra sitt hjem og sin hjemlige sjø og søkte opp i fjellene. Her nød han sin ånd og drakk av sin ensomhet – i ti år – uten å bli trett. Men endelig var hans hjerte forvandlet, og en morgen sto han opp med morgenrøden, trådte frem for solens ansikt, hilste den store stjerne og sa:

«Du stolte stjerne! Hvor var din lykke hvis du ikke hadde dem du lyser for!

I disse ti år steg du hver dag opp til min hule: du var forlengst blitt trett og mett av ditt lys og din vei hvis det ikke var for meg og min ørn og min slange.

Men vi ventet på deg – hver morgen: vi drakk av din overflod og velsignet din gave.

Se! Jeg er fylt og overmett av visdom lik en bie som har samlet for meget honning: jeg trenger hender som strekker seg frem mot meg.

Jeg lengter etter å skjenke av min overflod, inntil menneskenes vismenn atter kan fryde seg over sin dårskap og de fattige glede seg over sin rikdom.

Derfor må jeg stige ned i dypet: slik som du må gå ned i havet – og til overflod bærer lys også til underverdenen, du ødsle stjerne!

Som deg må jeg gå *under* – som menneskene kaller det – når jeg stiger ned til dem som trenger meg.

Så velsign meg, du rolige øye, du som uten nag kan skue selv den alt for store lykke!

Velsign begeret som vil flyte over: velsign det, slik at vannet rinner gyldent fra randen og fører med seg glansen av din sødme!

Se! Begeret vil igjen tømmes. Zarathustra vil igjen bli menneske.»

– Slik begynte Zarathustras undergang

(Nietzsche 1990, 1).

Her, i innleiinga av Zarathustra-boka, ser me dei tematiske og stilistiske draga utfalda: Skrivinga opp mot profetien som sjanger. Zarathustra helsar sola, biletet på Gud, og konstaterer at han sjølv må bli ein gud. Til dette treng han menneska. Derfor søker han seg tilbake til dei, for å «tømme seg ut», ekspansivt, ekspressivt, i menneskeverda.

Eg skuldar elles å gjera merksam på at då Georg Brandes presenterte Nietzsche gjennom ein serie førelesingar i København våren 1888, var dette den første presentasjonen av den tyske filosofen i det heile tatt. Og bøkene hans var det ikkje selt mer enn bokstavleg tala ei handfull av. Nietzsche slo igjennom i Norden først. Seinare, kan ein seia, fulgte resten av verda etter.

Ein av dei som fulgte etter, var Rainer Maria Rilke. Her er slutten av den niande av *Duino-elegiane* (1923):

[...]

Å jord, er det ikkje dette du vil: å oppstå
 usynleg, i oss? — Er ikkje det din draum,
 å bli usynleg eingong? — Jord! Usynleg!
 Kva er ditt innstendige oppdrag, om ikkje forvandling?
 Kjæraste jord, eg vil. Å tru meg, du trong ikkje
 by fleire vårar fram, før enn du vann meg —, *ein*,
 ja, ein einaste ein er for stor for mitt blod.
 Namnlaus har eg for lengst stilt meg open for deg.
 Alltid hadde du rett, og ditt heilage innfall
 er vår fortrulege, Døden.

Sjå, eg lever. Av kva? Barndom og framtid
 blir ikkje mindre ... Overveldande nærvær
 spring ut i mitt hjarta.

(Rilke 2002, 61)

Som ein ode, ikkje til gud, men til ei «jord» som er identifisert med livskraft, med vekst og forvandling. Og denne livskrafta, våren, har komme inn i den som fører ordet sitt blod. Nå har han lagt ifrå seg sin eigen identitet, og blitt ein «namnlaus», blitt eit ope medium for energien som har strøymt inn i han. Og då faldar livet seg ut – ikkje som frmandgering, men tvert imot som «nærvær». Han er autentisk til stades, i energien, som nå strøymmer ut frå han mot både fortid og framtid.

Den som fører ordet sprenger grensa mellom tid og rom gjennom å ta opp i seg og falda ut det repeterande vekstprinsippet, som òg ber døden i seg.

Lyrikk som står i forlenginga av den nietzscheanske filosofien fokuserer på individet som tar det guddommelege sin plass, eller – med basis i Nietzsche sin tanke om det dionysiske – på eros som ei livskraft alt levande deler. Ein legg vekt på styrke, og på førkulturell primitivitet. I Danmark kallar ein denne lyrikken ekspresjonistisk, medan det i Noreg er vanleg å snakka om vitalisme.

Kubisme (frå 1907)

Henri-Matisse såg «Hus ved l'Estaque» av Georges Braque på ei utstilling i 1908, og slo fast at «Det er bare kuber». Slik fekk kubismen namnet sitt, sjølv om utforskinga av dei geometriske grunnfigurane innanfor målekunsten eigentleg hadde byrja året før, med Pablo Picassos «Les Demoiselles d'Avignon», som det er vanleg å rekna som det første



Georges Braque. Hus ved l'Estaque, 1908. WikiArt.

avantgardistiske måleriet. Fem år seinare, i 1913, skriv Guillaume Apollinaire «Dei kubistiske malarane»:

Wishing to attain the proportions of the ideal, to be no longer limited to the human, the young painters offer us works which are more cerebral than sensual. They discard more and

more the old art of optical illusion and local proportion, in order to express the grandeur of metaphysical form (Kolocotroni m.fl. 1998, 265–266).

Ein kan såleis oppfatta dette som ei rørsle som held fram, tilskynda av Braque sitt måleri. Braque lar dei kubeaktige husa møta dei organiske, grønne vekstane som synest å vera «smitta» av det kubeaktige ved husa. Samstundes peikar den jordaktige fargen på bygnadene over mot det organiske, slik at måleriet blir ei form for dobbel rørsle opp mot grensa mellom menneskeskapt geometri og organisk ranke.

Om ein, som i den seinare programteksten, heller enn å tala om menneskeskapt geometri byrjar å tala om ideal eller metafysisk geometri, sidan geometrien — som all annan matematikk — høyrer det abstrakte til, kan ein sjå åssida på biletet som ein stad som ikkje lenger peikar over mot eit platonsk idealnivå, men som i staden er både det konkrete og det ideale i seg sjølv. Systemet, dei tankemessige byggeklossane, skin igjennom i det konkrete.

Apollinaire, som òg er ein sentral poet, konstaterer vidare at «geometry is to the plastic art what grammar is to the art of the writer» (same stad, 265). Og Kurt Schwitters konstaterer i «Consistent poetry» (1924) at «Not the word but the letter is the original material of poetry» (same stad, 284).

Dette siste er ikkje alltid like tydeleg, og det kan i det heile vera vanskeleg å sjå kva det er som er kubistisk ved lyrikk som blir oppfatta som kubistisk. Men i Apollinaire sine figurdikt, det vil seia dikt der diktet i tillegg til dei poetiske bileta gjennom oppsettet òg blir til visuelle bilete,

oppstår det ein dobbel kontakt av same type som i Braque sitt måleri. Medan ein i eit dikt som «A» ser at det er Schwitters sin påstand om bokstavane i staden for orda som er tettast på saka:

A

Linda
 Ilnda
 Nilda
 Indla
 Indal
 [...]

(*posthumt*)
 (Apollinaire 1998, 113)

Men dette er ekstremtilfella. Elles er det ofte slik at Apollinaire sine dikt rører seg opp mot den same samanfiltringa av kulturen og det utanfor, med gjensidig påverking av kvarandre, me såg hos Braque ovanfor. Til dømes når Apollinaire i «Sone» skisserer ei scene der «Ikaros Enok Elias Apollonius frå Tyrana/ svever rundt det første aeroplanet» (same stad, 19). Eller når han i «Kl.4» skriv at han skal vaska seg og barberar seg så han blir «himmelblå og går i eitt med horisonten heilt/ inn i natta og det er ei søt glede» (same stad, 118). I begge desse tilfella er tradisjonsstoff – Ikaros og den lyriske grunnposisjonen i overgangen til himmelen – plasserte direkte overfor den moderne verda, slik ho kjem til uttrykk i og med flyet og barberbladet.

Ein kan òg leggja avgjerande vekt på Pierre Reverdys påstand om at «Cubist poetry doesn't exist» (sitert i Nicholls

1995, 244). For heller enn å retta fokuset mot dei geometriske formene, er det språket som system som kjem i sentrum i dikt som dette.

Meir openbart kubistiske dikt finn ein hos danske R. Broby-Johansen. Dette kan sjølvstakt ha samanheng med at han, som det etter kvart blir openbart, er særst godt orientert når det gjeld biletkunsthistoria, som han blir ein betydeleg formidlar av. I «Foråret kommer til cafeen» (1922) blir billjardspelet skildra slik som dette:

[...]

EN METER OVER GULVETS MØJGRØNNE KVADRAT
TUNGT HOLDT I AVE AF ET SVÆRBENET

KRAFTPARALLELOGRAM

HÆNGER BILLARDETS SPINATFALMEDE AF

PERSPEKTIVET BRAT TILSPIDSEDE FIRKANT

HVIDE CIRKELFLADER BEVÆGER SIG I SPIRALER
FRA QUEUERS TERRA-TREKANTER

SPILLER BØJER SIG MED RØDT KUGLE-HOVED

TUNGT KILET FAST I KEGLE-KROP

[...]

Som me ser, er spelet skildra som ein samanheng av geometriske rørsler. Men det organiske er òg til stades, i konstateringa av at bordet har bein og fargane er dei same som i møkk og spinat. Inn i det geometriske er så den eine spelaren trekt, når det til slutt i sitatet heiter at han har «rødt kugle-hoved» og «kegle-krop».

Dadaisme



Marcel Duchamp. Sjokolademølla, 1914. WikiArt.

Det var poeten Tristan Tzara som utarbeidde «Dadamani-
festet» i 1918. Tzara var rumenar, og på rumensk — som på
russisk — betyr dada rett og slett jaja. På fransk betyr det
gyngehest. Og det er ikkje godt å seia korleis ein skal opp-
fatta manifestet:

I destroy the drawers of the brain, and those of social organisation: to sow demoralisation everywhere, and throw heaven's hand into hell, hell's eyes into heaven, to reinstate the fertile wheel of a universal circus in the Powers of reality, and the fantasy of every individual (Kolocotroni m.fl. 1998, 277).

Det er uråd å seia om dette er fleip eller alvor, eller kanskje begge delar. For i motsetnad til den øvrige modernistiske kunsten, er dadaismen leikande. Og kanskje er det nett det som er poenget. Å dra kunsten ned på jorda, å skapa noko som gjer synleg at abstraksjonens fokus på overflata opnar opp for det reine vrøvl på innhaldssida. Slik kan det i alle fall sjå ut om ein studerer eit måleri som «sjokolademølla» av Marcel Duchamp, frå 1914. Denne oppstillinga, nokre hatteesker plasserte på eit kaffibord, minner vagt om hjula i ei kvern. Med ei underforstått peiking mot sjokoladen, som munnane på dei ikkje framstilte kvinnene kvernar med munnen medan dei sit rundt bordet.

Og her er ein sekvens frå eit dikt frå 1917, av nemnde Tzara:

pelamid

a e o jojojo i e o å
 jojojo
 drrrrrdrrrrdrgrrrr
 grrrrrrrr
 biter av grønn tid svever i mitt rom
 a e å ii i e a o ii ii sekk
 midt i en flekk gå vekk
 tatram trum og trekk firernes
 fang
 b i n g b o n g b i n g

b a n g
 hvor skal du iiiiiiupft
 maskinist osean a ou ith
 [...]

(Tzara 1976, 46)

pelamid: giftig havslange

Her er det brokkar av ulikt språk- og lydmateriale: Ein dialog i maskinrommet på ein båt. Ein seriøs poet, som seier «biter av grønn tid ...» Ein folkeleg poesi, som uttrykker seg på rim. Og lydane frå maskinen. Dette kan ein sjå i samband med det Apollinaire skreiv om kubistiske målarar, ovanfor: «They discard more and more the old art of optical illusion and local proportion». Det sentrale perspektivet, som gjer at heile kunstverket er organisert som om det er sett frå ein bestemt stad, må vika for ei oppløysing i fleire utgangspunkt, fleire perspektiv på ein gong.

Eventuelt: Båten er eit sjømonster, ein pelamid, som lagar valdsame og dyriske lydar. Nede i botnen av dette monsteret av modernitet er det nokon som forsøker å få maskinverda til å fungera, samstundes som dei forsøker å uttrykka seg i tråd med tradisjonen som heile farkosten trass alt har noko å gjera med, sidan han siglar over havet, dette i den tradisjonelle poesien så sentrale biletet.

Surrealisme

Surrealismens verd er det umedvitne si verd. I «Det første surrealistiske manifest» (1924) skriv André Breton at det er



Salvador Dalí. Brennende sjiraff, 1937. WikiArt.

innsiktene frå Freud dei arbeider vidare med (Kolocotroni m.fl. 1998, 308). Og han gjev følgande definisjon: «surrealism, *n.* Psychic automatism in its pure state, by which one proposes to express — verbally, by means of the written word, or in any other manner — the actual functioning of thought. Dictated by thought, in the absence of any control exercised by reason, exempt from any aesthetic or moral concern» (same stad, 309). Dette finn ein i si mest outererte form i tanken om automatskrift, det vil seia at ein skriv i transe, utan å ha ei medviten forståing av kva det er ein skriv.

Det er to måtar å forstå surrealistisk biletkunst på. Den eine aksepterer at dette er eit produkt av det umedvitne.

Som Gombrich seier: «Resultatet kan virke vanvittig på en utenforstående, men hvis man legger bort sine fordommer og lar fantasien få fritt spill, kan han komme til å dele kunstnerens merkelige drøm» (Gombrich 1996, 592-593). Den andre aksepterer nok òg det umedvitne, men finn likevel meining i kunsten. Slik er det mellom anna med nemnde Broby-Johansen, som om «Brennande sjiraff» (1937) av Salvador Dali mellom anna skriv:

De to mondene damene på bildet [...] har lynende diamanter og står i utfordrende mannequinstillinger. I stedet for hjerte og innvoller har de skuffer [...]. Hele den forreste figuren er et stort skuffedarium, men skuffene er tomme. Ut fra figurene stritter noen tarmlignende utvekster, bløt protoplasma, som bare holdes oppe av kunstige avstivninger. [...] De befinner seg i en øde ørken som er så opphetet at det tar fyr selv i dyrene. Men damene aner ikke selv at de befinner seg i helvete, de presenterer uanfektet sine inntørrede mumier med overlegen aristokratisk eleganse (Broby-Johansen 1978, 68).

Sanninga er nok at surrealismen rører seg mellom desse polane, mellom det enigmatiske og det som peikar mot eit bestemt tydingsfelt. Og med tanke på Freud, og måten hans å gå analytisk inn i draumane på, er denne doble rørsla fullt forståeleg. (Sjølv om surrealistane ikkje ser noko hierarki i sambandet mellom det medvitne og det umedvitne, slik Freud gjer.)

Frå dette kan me gå vidare til å sjå på eit dikt av René Char, frå 1934:

Poeter

Analfabetenes lede i flaskenes underverden
 Den umerkelige uroen blant hjulmakerne
 Pengestykkene i mudderet

I amboltens prammer
 Lever den ensomme dikteren
 Myrenes tunge trillebår

(Char 1985, 9)

I utgangspunktet, med ei konvensjonell forståing av korleis litterære bilete fungerer og kva ein kan setta ved sida av kvarandre, er dette truleg ein av Gombrich sine «merkelige drømmer». Men samstundes er det noko å gripa fat i, ei assosiativ rørsle som flyttar oss frå punkt til punkt. I den andre lina står det om «uroen blant hjulmakerne». Uro er indre rørsle, medan hjul er ytre rørsle. Eit samband mellom to former for rørsle altså. Nemninga av ambolten peikar mot tittelen på diktsamlinga, *Den herreløse hammeren*. Dessutan peikar ambolten ut mot hjulmakarane, sidan trehjul gjerne har jarnband rundt seg. Frå dette går det ei line bakover, til metallet i pengestykka i lina før, og trillebåra, som har hjul. Mot denne tematisering av det som er forma i line to til seks – hjulmakarar, pengestykker, ambolt, trillebår – står så det uformelege, myrene og mudderet, til slutt. Saman med prammen, som er forma, og som til liks med hjula og trillebåra har med transport å gjera, og som på same måte som mudderet og myrane har med vatn å gjera.

Oppå alt dette igjen ligg så motsetnaden mellom «analfabetenes lede i flaskenes underverden» og «den ensomme

dikteren» som lever i «amboltens prammer». Merk: Anal-fabeten, den som ikkje forstår språket, er koplå til det flytande, til flaskene. Medan poeten har med ambolten, med preginga å gjera. Fordi språket har å gjera med å gjeva form. Og når ein, som i dette diktet, gjev form til det formlause, er ein snublande nær det so med freudiansk terminologi vil kallast drøymearbeidets omsetting av vage straumdrag i undermedvitnet til manifest draum, full av symbol som ikkje gjev ifrå seg eintydig tolking.

Futurisme



Giacomo Balla. Abstrakt fart – bilen har passert, 1913. WikiArt.

Futurismen, som først og fremst er ei italiensk retning, har med framtid å gjera. Ein dyrkar farten, dynamikken og rørsla i den nye verda. Ser ein på eit måleri som Giacomo Ballas «Abstrakt fart – bilen har passert» (1913), skildrar det lyktene på bilen som sveipar over landskapet. Men ein merkar seg at det er ein skog desse lyktene sveipar over. Såleis får ein kontrast mellom nytt og tidlaust, mellom dynamisk og statisk, mellom kultur og natur. Men det er nåtida, eller rettare sagt den mest framtidsretta nåtida, det først og fremst handlar om. Som Filippo Tomasso Marinetti skriv, i «Stiftinga og manifestet for futurisme» (publisert i *Le Figaro* i 1909):

We affirm that the world's magnificence has been enriched by a new beauty: the beauty of speed. A racing car whose hood is adorned with great pipes, like serpents of explosive breath – a roaring car that seems to ride on grapeshot is more beautiful than the *Victory of Samothrace* (Kolocotroni m.fl. 1998, 251).

Futuristane sto i samband med fascismen. Dyrkinga av det valdsame – som er henta frå Georges Sorel sine teoriar (Nicholls 1995, 84) – får Marinetti til å konstatera: «We will glorify war» (same stad, same side). Og sjølv om lyrikken ikkje alltid uttrykker valdsdyrking, er det likevel noko med den oppskarra rytmen, noko med ordrane og nemninga av undergang og politi, som gjev dette diktet av Marinetti frå bilbyen Milano eit preg som har vore ganske spesielt under dei rådande politiske tilhøva:

... Fort! Skund dykk! Kom på beina! Spring! ...
 Jorda gjev slepp på oss! Vi er dei nyfødde borna.
 Milano er i ferd med å forløyse
 ein ny futurist!
 Vi kastar no dette andre vindauget til jorda
 fullt av vasar og krystall ...
 Bulder frå eit skred, frå eit jordskjelv.
 Kva, kom igjen, svar oss,
 kven har gitt dykk
 retten til å sove? ...
 Vi er politiet! Politiet for uorden og fridom!
 [...]

(Marinetti 1995, 192)

Som Peter Nicholls konstaterer, representerer futurismen ei radikal vending vekk frå den resten av romantikk som heng att i mykje anna av symbolistisk og avantgardistisk dikting: «Freed from the worship of death and the 'ideal Mistress', the Futurist strives to abolish a culture of romantic love in an aesthetics of deliberate brutality» (Nicholls 1995, 86).

Det er vidare eit spørsmål om ikkje det oppjaga, sloganprega språket òg peikar mot den nye, rastlause tidas interesse for kjappe oppfordringar, anten det gjeld reklame for varer eller reklame for nye ideologiar.

Imagisme

Imagismen er den første modernistiske retninga innanfor anglosaksisk lyrikk. Kanskje bør ein oppfatta det openbare fokuset på bilete, på «image», som ein refleks av det sam-

bandet mellom biletkunsten og lyrikken sine ismar innanfor den kontinentaleuropeiske modernismen som ligg til grunn for mi framstilling her. Sjølv om imagismen altså er noko så uvanleg som ein litterær isme utan tydeleg motsvar i biletkunsten.

Det som i alle fall er heilt sikkert, er at det i imagismen ligg ein inspirasjon frå den asiatiske poesien, og det ein oppfattar som ein heilt annan måte å tenka litterært biletspråk på i denne. I asiatisk poesi er ikkje biletspråket omsetbart, som i tradisjonell vestleg poesi. Og det er heller ikkje infiltra, flytande, som i symbolistisk poesi. I staden står bileta fram som enkle, nærmast stiliserte, men uomsettelege, nærmast som opningar mot uavslutta meditasjon. Dei opnar for ein visuell imaginasjon, for å seia det slik.

Her er retningas gjennombrot, av Ezra Pound, frå 1913:

På ein undergrunnsstasjon

Desse ansikta som syner seg i massen;
Kronblad, på ei våt, svart grein

(Pound 1995, 409)

Det andre biletet eksponerer seg oppå det første, og skaper ei samtidigheit som seier noko som skrid over frå det eine til det andre. Likskapen mellom det to er òg assosiativ, på ein måte som kan knytast til den retoriske termen *metonymi*. Men slik det fungerer i dette diktet, ligg det ikkje konvensjonell retorisitet i samanføringa. Me får inga opning for å seia at blomane i den andre lina til dømes skulle stå for kvinneleg venleik, kjærleik eller liknande. Biletet er

ikkje meir enn det er, det står utan overført tyding, og kommuniserer såleis på det visuelle biletets ordlause vis.

«På ein undergrunnsstasjon» blir gjerne oppfatta som den perfekte utføringa av den poetikken i tre korte punkt Pound hadde formulert, saman med H.D. og Richard Aldington, året før:

1. Direct treatment of the 'thing' whether subjective or objective.
2. To use absolutely no word that does not contribute to the presentation.
3. As regarding rhythm: to compose in the sequence of the musical phrase, not in sequence of a metronome.

(Kolocotroni m.fl. 1998, 373-374).

Dette vil ikkje seia at alle imagistiske dikt er korte. Tvert imot får ein etter kvart store tekstar, tekstar som kanskje skal oppfattast som breie biletflater heller enn som noko ein skal lesa i ei rørsle som flyttar ein framover i den tida som går når ein les. Men formuleringa om at orda må bidra til presentasjonen, vil i alle høve seia at ein tar avstand frå den utbrodert ordrike, konvensjonelle lyrikken som til då har dominert i den engelskspråklege verda.

Høgmodernisme og abstrakt ekspresjonisme (frå ca. 1920/1945)

Fleire av målarane innanfor den nordamerikanske etterkrigsretninga abstrakt ekspresjonisme nærmar seg skriftteiknet. I Adolph Gottliebs «The frozen sounds, Number

1» (1951) ser me eit stilisert landskap, med nokre primitive, ikkje forståelege, skrifteikn på himmelen. Det som ligg fast her, er eit menneskeleg perspektiv, det at ein ser jorda og himmelen, med ein horisont teikna opp der dei møtest, og at ein held seg med teikn, med reidskapar for symbolsk forståing. Kva ein ser, kva ein forstår, er derimot ope, som om ein bare var ute etter å skildra denne menneskelege tendensen til teikn og perspektiv i si reine form, så å seia lausrive frå alle manifestasjonar.

Ein annan tendens er den utstrakte bruken av førroman-tiske bilete som utgangspunkt for kommentar, der den moderne kunstnaren lagar sin versjon av eit eldre tema. Eg tenker på Fernand Légers bruk av Poussins barokk, Renato Guttusos bruk av Carraci og Caravaggio, Francis Bacons bruk av Velázquez. Men det er ikkje bare 1600-talet dei refererer til. Balthus' tar utgangspunkt i såvel Courbet (1800-talet) som Piero della Francesca (1400-talet).

Ein kan i det heile seia at meiningsproduksjonen gjennom allegori og tematisering av skrifteiknet kjem i fokus, så det er ikkje for ingenting at nemninga «retorisk måleri» dukkar opp (Lucie-Smith 1984, 42). Og mykje av årsaka til søkinga mot andre tider, ligg nok i andre verdskrigen, og behovet for å setta dette sivilisasjonens tilsynelatande slutt-punkt inn i større samanhengar.

Vendinga mot tradisjonen kan ein sjå i samband med den som etter kvart blir den store lyrikaren i Europa, T.S. Eliot. I «Tradisjonen og det individuelle talentet» skriv han alt i 1919, det vil seia i kjølvatnet av den første av verdskrigane:

[T]he historical sense compels a man to write not merely with his own generation in his bones, but with a feeling that the whole of the literature of Europe from Homer and within it the whole of the literature of his own country has a simultaneous existence and composes a simultaneous order. This historical sense [...] is what makes a writer most acutely conscious of his place in time, of his own contemporaneity» (Kolocotroni m.fl. 1998, 367).

Denne doble forankringa, der nåtida blir reflektert i fortida si forståing, finn ein i rik môn i hovudverket *Det golve landet* (1922). Her frå slutten av del IV:

[...]
290 Weialala leia
 Wallala leialala

«Trikker og støvete trær.
Highbury fødte meg. Richmond og Kew
ødelte meg. I Richmond skilte jeg mine knær
295 liggende på ryggen i en smal kano.»

«Føttene mine er i Moorgate, hjertet mitt
er under føttene. Da det var gjort
gråt han og ville 'begynne på nytt'.
Hvorfor gråte? Jeg sa ikke stort.»

300 «På Margate Sands.
 Ingenting har jeg
 å legge til ingenting.
 Brukne negler på skitne hender.
 Hos oss er vi enkle folk og venter oss
305 ingenting.»

la la

Så til Karthago kom jeg

Brennende brennende brennende brennende

Å Herre du rykker meg ut

310 Å herre du rykker

Brennende

[...]

(Eliot 1996, 30)

Forfatteren er heller ikkje ute etter å kamuflera bruken sin av tradisjonen. I «T.S. Eliots anmerknings til Det golde landet», konstaterer han at «[i] Miss Jessie L. Westons bok om Gralslegenden, fikk jeg oppslaget både for tittelen, for grunnplanen i diktet og en stor del av symbolikken i det» (s.st., 36). Han nemner òg det antropologiske fleirbandsverket *The Golden Bough* av James Frazer: «Enhver som er for- trolig med disse verkene vil straks kjenne igjen enkelte hentydninger til fruktbarhetsriter i diktet» (s.st, s.s.).

Etter dette innleiande merknadene gjev Eliot seg så til med å peika på førelegg, i detalj, for langdiktet sitt. Før han går inn, line for line, og peikar på inspirasjonar meir lokalt i diktet. For den nyss siterte sekvensen gjeld dette følgande:

266. Her begynner (de tre) Thames-døtrenes sang. Fra linje 292 til og med 306 har de hver sin sang. Se Wagners *Götterdämmerung* III, sc. 1: *Rhindøtrene*. [...]

307. Se St. Augustins *Bekjennelser*: «Så kom jeg til Karthago, der en kjele av ugudelig kjærlighet sydet om ørene på meg.»

308. [...] Buddhas Ildpreken (som i betydning svarer til Bergprekenen) som disse ordene er hentet fra [...].

309. Fra St. Augustins *Bekjæmnelser* igjen. Sammenstillingen av disse to representantene for østerlandsk og vesterlandsk askese, nettopp som høydepunkt for denne delen av diktet, er ingen tilfeldighet (s.st., 40).

Eliot skildrar, gjennom eit rolledikt, ei kvinne i samtidas London, med eit på alle måttar karrig liv. Inn i denne skildringa fører han Wagners store opera frå 1800-talet, om Niebelungens ring, og han fører så vel kristen som buddhistisk tradisjon, for på den måten å skapa eit kunstverk som bygger bruer over avstandar i tid og rom, og som peikar mot ein permanens og ein samanheng i vår eksistens. For alt dette stoffet – Buddhas peiking på lidenskapen som må overvinnast, Jesus' avvising av den gammaltestamentlege moralen, Wagners opera om menneskja som må leva vidare etter at gudane trekker seg tilbake – peikar i sum mot opplevinga av samfunnsoppløysing og gudefall som noko ein finn til alle tider, og som derfor har ein permanens i den menneskelege eksistensen.

Pop art og strukturalistisk lyrikk (frå ca. 1955)

Ser me på Andy Warhols Marilyn-bilete (fleire versjonar), så er det mogleg å gjera følgande tankerekke: Ei kvinne, Norma Jean Baker, får sminke og kjem på fotografi som Marilyn Monroe. Det skjer ei transformering og ei retusjering av røyndomen når medie-ikonet blir til. Oppå dette att legg så Warhol, eller ein av medhjelparane hans, eit nytt lag



Andy Warhol. Marilyn Monroe, 1968. WikiArt.

med måling. På denne måten får dei peika mot retusjeringa og mangfoldeggjeringa som alt hadde funne stad då dei byrja å arbeida med biletet. Warhols Marilyn blir til ei ekstrapolering av populærkulturens koding av verda.

For me kan oppfatta dei ulike Marilynane som *teikn*, som parallellar til skrift. Særleg i dei trykka som stiller seriar av Marilynar med små variasjonar ved sida av kvarandre, er nærleiken til skriftn tydeleg. Det er som om Warhol med dei mange Marilynane og dei mange suppeboksane vil fortella oss noko om eit alternativt teiknsystem som talar til oss òg når det ikkje er utheva som kunst, det vil seia når me ser promofotografia og produktinnpakkingane i den forma dei til vanleg har.

Den strukturalistiske analysen, som er motefenomen på 1960-talet, har sitt utgangspunkt i Ferdinand de Saussures språkteori. Der tradisjonell språkforståing handlar om relasjonen mellom uttrykk og innhald, fokuserer Saussure på at språket er bygd opp av skilnader. Sambandet mellom lydane/teikna i ordet «bil» og innhaldet av ordet er arbitrært (tilfeldig). Men ordet går inn i eit system av skilnader, der

til dømes skilnaden mellom «bil» og «pil» er at den første lyden er stemt i det første ordet og ustemt i det andre. Ein kan oppfatta Warhols bilete som etableringar av liknande teiknsystem, der det er fargane som varierer i elles identiske bilete.

Etter kvart byrjar ein å studera menneskeleg aktivitet i det heile tatt som organisering av slike system av skilnader. Til dømes når Claude Lévi-Strauss i *Den ville tanke* (1962) skriv om korleis dyr og fuglar sine eigenskapar i såkalla «primitive samfunn»: «Av alle disse små detaljer som tålmodig er samlet inn over århundrer, [...] er det bare noen få som tas i betraktning for å tillegge dyret eller planten en meningsbærende funksjon i et system» (Lévi-Strauss 2002, 76). Det er det å finna desse systema av mening som er strukturalisten sin måte å arbeia med antropologi på.

Som Roland Barthes konstaterer, kan kunst òg vera «strukturalistisk aktivitet». Slik strukturalistisk biletkunst og litteratur fokuserer på strukturane for meiningsskaping heller enn dei djupare, ekspressive elementa. Slik kan me oppfatta Andy Wahols Marilyn. Og slik kan me oppfatta mykje av lyrikken frå 60-talet, som på tvers av merkelappar og grupperingar syner stor interesse for 1) språket som system og 2) samfunnet som ein sum av strukturar.

Her eit døme, av danske Per Højholt:

Et stykke herfra begynder og her slutter
Landmålerens hat forsvinder bag bakken

Digtet
Digtet
Digtet
Digtet

Den sidste brosten før havet	Digtet
Det tørre strå i katastrofens munding	Digtet
[...]	

(Højholt 1971, 111–112)

Ei av strukturalismen sine innsikter, er at språket kan ha ulike funksjonar. Ein funksjon er å skildra. Ein annan er å sjølv få noko til å henda. Når presten seier at nå erklærer eg dykk for rette ektefolk å vera, er det orda som gjer at det blir slik. Frå dette kan ein gå vidare, og konstatera at i lyrisk språk er ikkje hovudsaka det som blir skildra, men måten det blir skildra på. Det er gjennom forma, gjennom språket det viser at det er eit dikt.

I Højholts dikt er denne relasjonen lagt ut i det opne, som diktets hovudsakelege motiv. Til høyre står det, om og om igjen, at det er diktet me har føre oss. Gjennom repetisjon, som er ein velkjend definisjon på lyrisk språk. Til venstre får ein så innhaldssida, som handlar om å komma til syne og forsvinna. Fordi diktet handlar om det som står att, om det som er diktet uavhengig av dei nemnde, for lyrikken så typiske innhaldselementa: mennesket, havet, katastrofen. I og med dette blir det klart at det ikkje bare er uttrykket, men òg innhaldet som er forma av struktur.

Den fullstendige forsvinninga av dette innhaldsmessige finn me i sekvensen der det ikkje står noko til venstre, og me såleis les at «diktet dikta diktet», som det heiter på norsk, altså at strukturen genererte teksten.

Som del av interessa for teiknet, får ein òg såkalla figurdikt. Dette er dikt der skrifteikna til saman skapar eit visuelt bilete, til dømes omrisset av ein kross eller ein yin og yang-figur. I utgangspunktet er dette ein tradisjon frå ba-

rokken. Men her som elles gjeld det at ein må forstå ny bruk av gamle grep som del av det nye. I sitt her og nå «betyr» desse nyare dikta dialog med det strukturalistiske.

Postmodernitet og postmodernisme (frå ca. 1975)

Termen postmodernitet er meint å femna ein ny røyndom, etter moderniteten. Til kjenneteikna for denne nye tida er at ein ikkje lenger opplever livet som eit framadgjerande opphav til eksistensielle kriser. I staden fokuserer ein nå på det ytre, på moglegheitene for å spella roller og «realisera sitt narsissistiske potensial». Etter kvart, og i forlenginga av dette, ser ein òg at skillet mellom fiksjon og røyndom løyser seg opp. Og så har ein mista trua på alle ideologiar, som ein nå omtalar som «store fortellingar», fordi dei alle skildrar historia som ei kollektive rørsle mot det gode (anten dette er eit kristent paradisi, det klasselause samfunnet eller anna).

I vår samanheng er det vesentlegaste kjenneteiknet ved postmodernistisk kunst at han, parallelt med avvisinga av «dei store fortellingane», heller ikkje krever at kunsten skal vera i stadig utvikling. Tvert imot oppfattar ein kunsthistoria som ein supermarknad, der ein kan henta ned frå hyl-lene det ein til ei kvar tid har bruk for. Ser ein til dømes på Odd Nerdrums «Mordet på Andreas Baader» (1978), så er dette eit bilete som til formspråk legg seg tett opptil fleire hundre år gammal religiøs malekunst. Fargane er mørke, som i barokke bilete, og framstillinga av Baaders kropp og



Caravaggio. Krossfestinga av Peter, 1601. Wikimedia Commons.

klesdrakt legg seg tett opptil framstillinga i bilete som Caravaggios «Peters krossfesting» (1601).

Til den postmodernistiske lyrikken kan ein mellom anna rekna slik poesi som tar i bruk grep frå tidlegare ismar, eller

førmoderne litteratur, og poesi som på ulike måtar tematiserer fortida som ein vegg som reiser seg opp midt i nåtida.

Ser me på engelske Tony Harrison's «V» (1985), er dette eit langt dikt på rim, som skildrar ei vandring på ein kyrkjegard i Leeds. Motivet syner tett slektskap med «Elegy written in a country Churyard» (1750) av Thomas Gray. Til form og motivval er diktet såleis postmoderne attbruk. Og det postmoderne preget blir yttarlegare streka under av at kyrkjegarden er vandalisert, det vil seia at denne sentrale plassen innanfor den tidlegare samfunnsbærande, religiøse ideologien har mista sitt grep om samfunnet.

Igjen må grepa forståast i sitt her og nå. Harrison's attbruk «betyr» i relasjon til postmodernismens relativisering av historia og ideologiane. Og der rima dikt hundre år før ville stå fram som det motsette av modernismen, altså som tradisjonisme, har den modernistiske forma etter kvart blitt så einerådande at det nå er dei rima dikta som drar til seg merksemd.

Litteratur

Rudolf Broby-Johansen: *Ismene: Modernismens kunsthistorie*. Omsett av Ingrid Askeland. Cappelen 1978.

René Char: *Raseri og mysterium*. Omsett av Tor Ulven. Gyldendal 1985.

T. S. Eliot: *Det golve landet og andre tidlige dikt*. Omsett av Paal Brekke. 3. utgåve De norske Bokklubbene 1998.

Hugo Friedrich: *Strukturen i moderne lyrik*. Omsett av Paul Nakskov. Arena 1968. 2. opplag Dansk Gyldendal 1987.

- Arne Garborg: *Straumdrag*. Aschehoug 1920.
- E. H. Gombrich: *Verdenskunsten*. Omsett av Ingrid og Jan Askeland. 3. utgåve. Aschehoug 1996.
- Tony Harrison: *V. og andre vers*. Omsett av Åsmund Bjørnstad. Samlaget 1998.
- Ragnar Hovland: «Forord.» I *Apollinaire* 1998.
- Per Højholt: «Digtet Digtet digtet», i Højholt og Steffen Hejlskov Larsen (red.): *Og: en tekstantologi*, Det schønbergske forlag, København 1971.
- Vassiliki Kolocotroni m.fl. (red.): *Modernism: An Anthology of Sources and Documents*. Edinburgh University Press 1998.
- Claude Lévi-Strauss: *Den ville tanke*. Omsett av Erik Ringen. Spartacus, Oslo 2002.
- Edward Lucie-Smith: *Movements in art since 1945*. Thames and Hudson 1969. 3. utgåve 1984.
- Filippo Tommaso Marinetti: «Framtidas studentar». Omsett av Kari Kronstad og Rolf Sagen. I Jon Fosse m.fl. (red.): *Poetisk modernisme*. Samlaget 1995.
- Peter Nicholls: *Modernisms*. University of California Press 1995.
- Friedrich Nietzsche: *Slik talte Zarathustra*. Omsett av Amund Hønningstad. 4. opplag. Gyldendal fakkell 1990.
- Ezra Pound: «På ein undergrunnsstasjon». Omsett av Per Olav Kaldestad. I Jon Fosse m.fl. (red.): *Poetisk modernisme*. Samlaget 1995.
- Rainer Maria Rilke: *Duino-elegiane*. Omsett av Åsmund Bjørnstad. Aschehoug 2002.
- Arthur Rimbaud: *Poésies*. Libraire Générale Française 1984.

Tristan Tzara: *Femogtyve dikt*. Omsett av Sissel Lie og Karin Gundersen. Solum 1976.

William Wordsworth: *Poems selected by Seamus Heaney*. Faber and Faber 1988. Ny utgåve 2001.

Ismane i norsk lyrikk

Når det gjeld framveksten av modernismen, ligg Noreg i den absolutte forkanten av utviklinga dei siste tiåra av 1800-talet. Ibsens seinare drama, Hamsuns prosa, Obstfelders lyrikk så vel som Munchs biletkunst er alle med på å setta tonen for den eksperimentelle kunsten som nå veks fram. Men så er det som om lufta går ut av ballongen. For kor blir det av den norske surrealismen, den norske kubismen, den norske dadaismen?

Eit slikt spørsmål er basert på ei misforståing, der ein trur at situasjonen i andre land er at stadig nye avantgardistiske ismar lanserer seg sjølv og nedkjempar sine føregjengarar. Men slik er det jo ikkje. Sjølv om avantgarden er internasjonal i si grunnhaldning, er han i hovudsak lokal i si spreiding. Futurismen er italiensk. Kubismen og surrealismen er i hovudsak frankofon. Imagismen er engelskspråkleg.

Dessutan er desse i hovudsak lokale grupperingane temmeleg små. Langt dei fleste poetane skreiv tradisjonelle vers òg i desse landa. Når ein i dag kan få inntrykk av at all vesentleg litteratur frå 1900-talet er modernistisk, har det meir å gjera med modernismens bortimot totale siger i etterkrigstida. Ser ein til dømes på Kennet Allott sitt føreord til *The Penguin Book of Contemporary Verse*, frå 1950, merkar ein tydeleg at det meste av lyrikken som ikkje har komme med, er sortert bort fordi han er i strid med dei modernistiske kriteria han har lagt til grunn for utvalet. Han skriv

nedsettane om «flabby writing of the Georgians» på 20-talet. Og om «Neo-romantic poets» på 40-talet heiter det:

There is a good deal of loose, obscure, slapdash verse-making in the 'forties [...]. Other poets have cultivated their hysteria and built themselves ivory towers [...]. Examples had better be suppressed.

(Allott 1959)

Slik har store delar av litteraturen forsvunne frå det historiske medvitet, og det er då den litteraturen som ville vist oss at modernismen er like mykje eineståande einskildfenomen elles i verda som han er i Noreg.

Dessutan finst det modernisme i Noreg i første halvta av 1900-talet, men då først og fremst symbolisme og eksprisjonisme, to ismar som ikkje er tydeleg avantgardistiske, og som det derfor krevjer litt meir tankearbeid for å få plassert innanfor den modernistiske tradisjonen.

I det følgjande skal me sjå på portaldøma, på dei norske dikta som på tydelegast vis kan knytast til dei internasjonale ismane. Men me startar med utgangspunktet, med romantikken:

Romantikk (frå ca. 1800)

Henrik Wergeland er som kjent det store, romantiske geniet i norsk litteratur. Her er eit utdrag frå eit av hans mest kjende dikt, frå 1845:

Til min Gyldenlak

Gyldenlak, før Du din Glands har tabt,
da er jeg Det hvoraf Alt er skabt;
ja før Du mister din Krones Guld,
da er jeg Muld.

Idet jeg raaber: med Vindvet op!
mit sidste Blik faaer din Gyldentop.
[...]

Ja siig, jeg ønsker, at paa mit Bryst
den Rose laa, du fra mig har kyst;
og, Gyldenlak, vær i Dødens Huus
dens Brudeblus!

(Wergeland 1930, 63)

Det poetiske subjektet, Wergeland, ligg for døden og skildrar ei kommande, dobbel rørsle: Kroppen går ned i jorda, sjela flyg opp til himmelen. I eldre tiders forståing blei sjelas oppstiging til Gud oppfatta bokstavleg. Derfor var det avgjerande at vindauget var ope når ein døydde. Så når han ropar at dei skal åpne vindauget, er det å forstå som sjølvve dødsaugneblinken, som tidspunktet der sjela forlet kroppen.

Det heilt sentrale punktet er slutten, der endå litt meir bakgrunnskunnskap er naudsynt for å forstå kva det er som går føre seg: På brudlaupsnatta var det vanleg å brenna lys for brura, såkalla brudebluss. Så når gyldenlakken skal vera «Brudeblus» for rosa «i Dødens hus», må ein rekna med at det handlar om ei brudlaupsnatt mellom rosa og poeten sin kropp. Samstundes ligg det, utifrå den tidas forståing, i

korta at sjela hans har flydd opp til himmelen, der ho nå har ei brudlaupsnatt med Jesus. Slik peikar kroppen og rosa si brudlaupsnatt direkte mot sjela og Jesus si brudlaupsnatt. Og slik etablerer diktet den romantiske, idealistiske kontakten mellom det konkrete og det ideale.

Symbolisme (frå 1890)

Når det gjeld forma, finn ein innanfor symbolismen to motsette rørsler. På eine sida ei formmessig oppløysing, med fokus på dissonans, og då gjerne i dikt utan rim og fast metrum. På andre sida ei over-estetisering, i dikt med rim og metrisk rytme der forma er så siselert, så overdrive full av lydleg velklang at det nærmar seg det abstrakte. Då symbolismen slo igjennom, kring 1890, var det den siselerte forma, med Paul Verlaine som den sentrale figuren, ein var mest begeistra for. Men etter kvart har denne komme heilt i bakgrunnen. Gjennombrøtet for denne nedvurderinga av det siselerte og oppvurderinga av det dissonantiske finn ein tydeleg uttrykt i Hugo Friedrichs klassikar *Strukturen i moderne lyrikk*, der Baudelaire er romantikaren som peikar fr̄m mot den tidlege modernismen, medan Mallarmés intellektualisme og Rimbauds eruptive energi er portalfigurane til 1900-talet. Estetikaren Verlaine blir erstatta av kjærasten hans, rabulisten Rimbaud, i modernismefedane sitt triumvirat. Og når medvitet om den estetiserande retninga innanfor symbolismen forsvinn, ser ein ikkje lenger korleis norske forfattarar som Olaf Bull, Claes Gill og Emil Boyson plasserer seg innanfor ein modernistisk tradisjon.

Dessutan kan det ligga ein god del dissonans rett under den til synelatande siselerte overflata. Som her, i eit klassisk dikt av Gill, publisert så seint som i 1939:

Maria

Du er død.

Levende menn
har forlenget vendt sine henders vold
og strør sine drømmers vilde prakt
annetsteds hen.

Fordi du er død

Og glemt for et hvilket som helst glass vann.

[...]

Ennu fornemmes du: flyktende
hæse skrik i grålysningen. Ild
tændt i en tom rute og lyktene
slukket av kjølige skridt i sand
på veien stiger visjon av skygger
i ilsom flukt over putens gråbleke lin
anes i vage omriss din munn
halvt åpen for ord som i live
usagte levner et tomrum: Spleen!
o spleen i fonteners avmektige fall.

(Gill 1974, 10 og 12)

I opninga ser me at diktet vender seg til det klassiske, førmoderne kvinneidealet, Maria-skapnaden. Som ein parallell til Nietzsches «Gud er død», blir det konstatert at dette idealet nå er borte. Dagens menn søker, med hendene og i fantasien, mot noko anna. Kva dette andre er, får me signa-

lisert gjennom nemninga av draumane og glaset med vatn. Med draumane er me på veg mot den på denne tida heilt nye, freudianske psykologien, med sitt fokus på seksualitet. Og med glaset med vatn er me heilt og fullt der. Dette er nemleg ein direkte referanse til Aleksandra Kollontaj, den nye og frie seksualiteten sin fremste talsperson. Det er ho som skal ha sagt at: «Å ha sex skal bli like sjølvsgagt som det å drikka eit korfor eit som helst glas vatn».

Frå denne skissa av den moderne verda, der det ideale er vekke, erstatta av eit seksualisert tilvære, kjem ein til skildringa av ei verd der dette som er borte manifesterer seg, nett i sitt fråver. Før diktet rundar seg av med fallet, og med *spleen*, med symbolistane sitt heilt eigne ord for opplevinga av at rørsla mot det ideale ikkje lar seg fullføra.

Spelet langs grensa mellom det gamle og det nye ser me òg manifestert, på ekvilibrisk vis, i det formmessige. For dette eit dikt som på eine sida held oppe ei sær estetisk form, og som på andre sida lar denne forma oppløysa seg:

Her er enderim, som menn/hen og lin/spleen, men fletta inn i eit dikt som i hovudsak er urima.

Her er lineenes soliditet, men òg ei tidvis oppløysing av denne, som i opningas første og fjerde line. Til oppløysinga av lineenes soliditet høyrer òg bruken av enjambement, av linjeskift der det oppstår dissonans fordi den grammatiske eininga er uavslutta.

Her er metrum, i eit grunnmønster som er firefota trokeisk-daktylsk: — U(U) — U(U) — U(U) — (U). Frå dette i seg sjølv sær fleksible metrummet er det så små og store brot heile vegen.

Og så er her, endeleg, sær rikhaldige klangverknader gjennom allitterasjon og assonans. Blant mange allitterasjonar i opninga, finn me ein serie på v: vendt – vold – vilde – hvilketsomhelst – vann. Denne får svar i diktets avslutting, først i form av allitterasjon, og så assonans: veien – visjon – vage – halvt – live – levner – avmektige.

I opningssekvensen ser me at oppløysinga er tydingsberande. Det er lagt inn ein avstand, grafisk, mellom «du» som er «død» på den eine sida, og «Levende menn» på den andre. Slik blir forma involvert i meiningsskapinga, i etableringa av skillet mellom det som var og det som er. Og dette får så sitt framhald i resten av diktet, der dei andre formelementa me har sett nærmare på får same funksjon, som ei peiking mot overgangen frå det klassiske, estetisk tiltalende på eine sida til oppløysinga av det same. For dei blir nå involverte i det same spelet, langs grensa mellom den moderne verda og det som har vore.

Sigbjørn Obstfelders «Jeg ser» inneheld den same spenninga mellom det ideale og fråveret av det ideale, mellom form i heilskap og form i samanbrot, men innanfor eit uttrykk som er tettare knyt til det dissonantiske:

Jeg ser paa den hvide himmel,
jeg ser paa de graablaa skyer,
jeg ser paa den blodige sol.

Dette er altsaa verden.
Dette er altsaa klodernes hjem.

En regndraabe!

Jeg ser paa de høie huse,
 jeg ser paa de tusende vinduer,
 jeg ser på det fjerne kirketaarn.

Dette er altsaa jorden.
 Dette er altsaa menneskenes hjem.

De graablaa skyer samler sig. Solen blev borte.

Jeg ser paa de velklædte herrer,
 jeg ser paa de smilende damer,
 jeg ser paa de ludende heste.

Hvor de graablaa skyer blir tunge.

Jeg ser, jeg ser
 Jeg er vist kommet paa en feil klode!
 Her er saa underligt ...

(Obstfelder 1893, 15–16)

Diktet opnar med det kosmiske, med harmonien, på den tradisjonelle staden for det ideale, der det er himmel. Til slutt har ein rørt seg frå dette via bygnadene og dei levande fram til den som fører ordet sitt indre, og der konstaterer han så framandgjeringa: «Jeg er visst kommet på en feil klode!/ Her er så underligt ...». Denne rørsla frå kosmos til framandgjerung skjer innanfor eit dikt som ikkje har rim og fast metrum, men som likevel er strukturert. Gjennom anafor – lik opning av etterfølgande sekvensar – etablerer diktet eit mønster av avsnitt på 3, 2 og 1 line: 3 gonger «Jeg ser», 2 gonger «Dette er altsaa» og så ein meteorologisk observasjon. Dette skjer to gonger. Til slutt i den andre av desse står det: «Solen blev borte». Dette er utheva tempo-

ralt, som den einaste setninga i diktet i preteritum. Og om ein les det bokstaveleg, så står det nett her, i diktets temporale brot, at det kosmiske senteret forsvinn. Og nå er harmonien broten. Ein ny sekvens byrjar, men i staden for å oppfylla mønsteret 3-2-1, bryt denne delvis saman i skildringa av dei levande: 3 gonger «Jeg ser», ingen sekvens med «Dette er», men ei einskild line med meteorologisk observasjon. Før diktet byrjar den fjerde og siste sekvensen, der mønsteret bryt saman totalt: «Jeg ser, jeg ser/ Jeg er visst kommet paa en feil klode .../ Her er så underligt!» Det står ikkje kva ein ser. I staden for «Dette er alt» får ein det meir usikre «Jeg er visst». Og den meteorologiske observasjonen er erstatta av «Her er så underligt!»

Slik kjem «Jeg ser» til å uttrykka den same avromantiserte romantikken, og det same poengterte fråveret av noko som har vore.

Vitalisme (frå 1895)

I utgangspunktet er modernismen ein serie reaksjonar på opplevinga av framandgjerding innanfor moderniteten, slik denne faldar seg ut i det anonymiserande bylivet. Frå dette er det særleg vitalismen, med sitt fokus på livskrefter som strøymer gjennom universet, som skil seg ut. Denne finn sin plass blant det levande, organiske. Og derfor er det logisk at grensa mellom symbolisme og vitalisme her til lands, ganske nøyaktgt følger grensa mellom bokmål og nynorsk.

Mest tydeleg orientert mot vitalismen er Kristofer Uppdal. Men her vil det òg vera naturleg å trekka inn forfattarar

som Aslaug Vaa, Jacob Sande og Olav Nygard. Med Arne Garborgs *Haugtussa* (1895) som startskotet.

Slik let det i Uppdals mest programmatisk vitalistiske dikt, «Bloddrope-trall»:

Det er vaar
 ein gong i eit aar,
 ein einaste stutt, men festleg vår.
 [...]
 Og i denne vaar [...] er skjelvande varm hud,
 med opne borur, dei syg til seg
 av ljósbylgja fraa sola
 til ljøset renn inn i blodet
 — og tider det
 og lagar ein bloddrope-trall [...].

Soleis har eg kjend han,
 bloddrope-trallen:
 — Augo som opnar seg,
 fyller seg med ljøs,
 tider seg.
 — Varm hud med opne borur,
 dei syg i seg sol,
 tider seg.
 — Dans i alle rørslur,
 fraa hjarta, til solbrend lugg.
 — Kjøtt: senar og segar i rytme [...]
 — Nakne ungar,
 dei laugar seg i elvar,
 i elvane i ditt kjøtt.
 — Skrattande kaate kvin
 fraa eit dansegolv,
 fraa eit laavegolv
 i di sjel,

ei natt i ein vaar,
 din vaar.
 [...]

(Uppdal 1919, 195–198)
 (tider det: befrugter det)

Diktet tar utgangspunkt i det same tydingsfeltet som Nietzsche etablerer i *Tragediens fødsel av musikkens ånd*, som bokas fulle tittel lyder. Med utgangspunkt i den greske guden Dionysos malar Nietzsche her fram den dionysiske livsforma, der ein gjennom rus og folkemusikk rammar ut av sin eigen identitet og over i ein kollektiv masse. Motsatsen til dette dionysiske er det apollinske, som høyrer saman med draum og visjon.

I norsk litteratur er det sterk tradisjon for å knyta folkemusikken til det erotiske, og til skaping av kunst som ligg over grensa til det irrasjonelle. Dette gjeld i alle fall for forfattarar som debuterer etter at Nietzsche er introdusert i Norden på seint 1880-tal, som Hans E. Kinck og Ragnhild Jølsen. Jamfør noveller som Kincks «Felen i vilde Skogen» og «Hvitsymre i Utslatten», og Jølsens «Felelaaten i Engen». I så måte kan ein nok med rette oppfatta Nietzsches innsirkling av det dionysiske i hans første vesentlege verk som ei stadfesting av tankar med solide røter i si eiga samtid, noko som i og for seg er naturleg, i og med at *Tragediens fødsel* skildrar ei historie som finn sitt foreløpige høgdepunkt i den tyske samtida, og då først og fremst i Wagners musikk.

Det Uppdal legg til i høve til tidlegare norske forfattarar, og som høyrer saman med Nietzsche sine tankar, er at han fører det dionysiske saman med sin motsats. I «Bloddrope-

trall» gjev sola, det vitalistiske kjernesymbolet, energi til alt som lever. Det går inn i blodet og «tider det», befruktar det. Slik blir subjektet dionysisk. Men det stoppar ikkje med dette. For i denne tilstanden, i «bloddrope-trallen», kjem det til ei dionysisk energiutlading der det er badande ungar «i ditt kjøtt» og kåt dans «i di sjel». Her er ikkje subjektet oppløyst i det dionysiske kollektivet, men tvert imot samla, og ekspansivt. Nå finst verda, med heile sin livsenergi, inne i den einskilde på ein måte som nok peikar mot overmennesketenkinga.

Om me held oss til terminologien frå *Tragediens fødsel*, er me i og med denne ekspansjonen over i det dionysiske sin motsats, i den apollinske sfæren for draum og visjon. Dette apollinske draget er vidare streka under av formuleringar som «Eg har kjend denne bloddrope-trall/ i min vaar/ som eg aldri attende faar» (Uppdal 1919, 197). Her er me på distanse, i ein reflektert visjon over den medvitslause, slik at det oppstår ei samtidighet av dei to, heilt i tråd med Nietzsche, idet diktet nå held oppe det både det apollinske og det dionysiske, og spelet dei imellom.

Futurisme (innslag frå 1933)

I perioden før 1965 er det ingen tydelege eksponentar for klassisk, avantgardistisk poesi i Noreg. Det ein kan finna, er nokre få dikt hos nokre ytterst få forfattarar. Og den ein ofte løfter fram, er Rolf Jacobsen, som allereie i debutsamlinga *Jord og jern* (1933) har dikt ein kan sjå i samband med futurismen.

Her er eit utdrag frå «Nitti kilometer»:

[...]
 Å flenge natten
 med gylne kniver
 og jage skyggen
 til døde forut
 til dagen løfter
 de hvite bryster
 imot din lebe.

— Den lyst er iskold
 og dyp som døden
 og ensomheten.

—

En motor roper
 i svarte skoger.
 [...]

(Jacobsen 1933, 55)

Heller enn å tenka seg at dette er inspirert av Ballas ulike måleri som skildrar billykter som sveipar over skog, bør ein nok konstatera at for ein poet med så skarpt blikk for kontrasten mellom modernitet og natur som Jacobsen har, vil dette biletet så å seia by seg fram sjølv. Samstundes er det lett å konstatera at Jacobsens særskilte korte liner, som openbart er ein formmessig refleks av bilens svimlande fart, ligg tett opptil dei italienske futuristane sine korte og ordreliknande formuleringar. Og om futuristane estetiserer det brutale, så registrerer me ei nærmast sado-masochistisk samanblanding av knivar og jakt på eine sida og bryst mot leppa på den

andre, i ei «lyst» som i raske perpspektivskifte blir omtalt både som «iskold», som «dyp som døden» og «[dyp som] ensomheten».

Imagisme (frå 1949)

Paal Brekke skal me komma tilbake til i samband med høgmodernismen. Men på same måte som imagismen og høgmodernismen glir over i kvarandre i den engelskspråklege verda, kan me i Brekke sine samlingar frå og med *Skyggefekting* (1949) sjå at han tidvis nærmar seg den imagistiske poetikken. Som her, i «Greners tyngde»:

Sorte graner, som veldige fugler
 i natten. Ventende –
 Bare et ekko er suset omkring dem
 et ekko av skrånende
 vingebrus opp mellom skrentene
 bort over blånene.

Grener, tunge som tusenårsnetter
 suser, suser
 av lenkede fugler som evig letter.

(Brekke 1957, 97)

Diktet er definitivt for ordrikt, for høgstemt og for forklarande til å passa saman med den opphavelige programartikkelen for imagismen, med sitt krav om «Direct treatment of the thing», og «To use absolutely no word that does not contribute to the presentation». Likevel er det noko definitivt imagistisk ved dette for si tid særskilt korte diktet, med eit

dobbeleksponert bilete, av mørke tre og av fuglar som løfter vengene sine og lettar.

Den same nærleiken til imagismen finn me i einskilde av Olav H. Hauge sine dikt, ikkje minst i «Eg dreg ifrå glaset»

Eg dreg ifrå glaset fyrr eg legg meg,
 eg vil sjå det levande myrkret når eg vaknar,
 og skogen og himmelen. Eg veit ei grav
 som ikkje har glugg mot stjernone.
 No er Orion komen i vest, alltid jagande –
 han er ikkje komen lenger enn eg.
 Kissebærtreet utanfor er nake og svart.
 I den svimlande blå himmelklokka
 ritar morgonmånen med hard nagl

(Hauge 1961, 13)

Til innhald så vel som form syner dette diktet slektskap med eit av dei aller mest kjende dikta i kinesisk poesi, «Stille nat-tetankar» av forfattaren som alt etter system for overføring av kinesiske skrifteikn til vestlege språk heiter Li Bai/Li Bo/Li Po (701-762). Med tanke på at imagismen i utgangspunktet er sterkt inspirert av asiatiske poesi, og biletskapinga der, er det utifrå Hauge si interesse for det asiatiske ikkje til å undrast over at ein finn ein lik eller liknande teknikk med oppstilling av uforklarte bilete ved sida av kvarandre hos Hauge. Og her er det langt fleire enn to bilete overfor kvarandre. Først vindauguet utan gardin, overfor ei grav utan glugg. Så Orion overfor den som fører ordet. Før dei tre siste linene stiller kirsebærtreet overfor månen, i eit påfallande sterkt bilete av ein måne som ser ut som ei nagl, og som med lyset sitt teiknar opp omrisset av det nakne kirsebærtreet.

Moglege assosiasjonsbanar finst det her: Kirsebærtreet blir ofte nytta når ein gjennom eit enkelt, illustrerande bilete skal visa at ein er i Asia. Månen opnar mot det metapoetiske, både fordi han så ofte står for fantasien og diktekunsten, og fordi han her er plassert innanfor «himmelklokka», som om det kunne kima i klokker der oppe frå. Men på typisk, imagistisk vis blir bileta ståande slik, reinskorne, nærmast ikoniske, utan at det byr seg fram ei overført tyding ein kan setta biletet av kirsebærtreet i lyset frå månen om til.

Høgmodernisme (frå 1945)

I 1949 kjem høgmodernismens hovudverk, T.S. Eliots *The Waste Land*, ut på norsk, som *Det golve landet*. Omsettaren er Paal Brekke, som sjølv er den mest openbare eksponenten for høgmodernismen her til lands. Å setta om sentrale verk innanfor den retninga ein sjølv soknar til, blir etter kvart ein vesentleg del av virket for modernistiske forfattarar. Ein agiterer for sitt eige syn på korleis litteraturen skal vera gjennom eigne dikt, gjennom programartiklar, og gjennom omsettingar. For dei første tiåra etter andre verdskrigen blir den norske lyrikken for alvor eit felt prega av kamp mellom ulike grupperingar med kvart sitt programmatisk syn på korleis litteratur skal vera.

I tillegg til Brekke, er Erling Christie openbart høgmodernist. Ein kan forstå høgmodernisme som modernisme der samtidas eksistensielle kriser blir stilte opp innanfor ein kontekst av kulturstoff frå nært og fjernt i tid og rom, for å peika på det transkulturelle og transhistoriske ved det ein

elles kan komma til å oppfatta som spesifikke problem. Og utifrå ei slik forståing er òg Tarjei Vesaas og Olav H. Hauge sine diktsamlingar frå før 1960 høgmodernistiske, sjølv om dei spelar seg ut mot ein rural bakgrunn.

Me skal sjå nærmare på eit utdrag frå Brekkes *Roerne fra Ithaka* (1960):

[...]
 Roere er vi
 Og trygg kjennes toften å våkne til
 den, og en stemme i radioen
 armene oppad strekk
 så bøyer vi godt i knærne
 og fast ligger tiljen mot føttene
 Kom! roper dagen i småblomstret forkle
 og løfter med rødlette armer en kaffekjele
 mot senit
 Den vraltende bussen har stanset og flakser
 med dørene: kom
 Og vi finner kontorkrakken
 stiller oss opp ved maskinen
 eller bak disken
 Trygg kjennes toften
 og alt som er velkjent og alt som er
 innenfor båten
 [...]

(Brekke 1960, 16)

Allereie tittelen, *Roerne fra Ithaka*, viser oss at me er djupt inne i den europeiske, transhistoriske kanon og djupt inne i den delen av modernismen som, i tråd med T.S. Eliots krav, reflekterer inn denne. Når James Joyce kallar hovudverket sitt Ulysses, det latinske namnet på Odyssevs, er det

fordi han legg si skildring av samtidas Dublin oppå Odysseen, det antikke eposet som har namn etter sin hovudperson. Brekke går inn same stad, men utan hovudperson: Odyssevs var konge i Ithaka, og roarane frå Ithaka er følgelig det kollektivet som reiser heim frå krigen saman med han.

Med dette som utgangspunkt blir det lettare å sjå at skildringa av vegen heim frå krigen i Troja er strukturende for skildringa av ein paralell periode tre tusen år seinare, av etterkrigstidas Noreg. Og då blir det òg lettare å forstå den overgripande spenninga i denne diktsekvensen. Diktet skildrar ein trygg normalitet, prega av rutinar. Ein høyrer morgongymnastikk, drikk kaffi og går på jobb. Men her kjem stadige påminningar om båten, om farkosten. Som rører seg gjennom ei verd full av trugsmål som alle i 1960 er aldeles medvitne om. Dette, kan ein påstå, er etterkrigsmedvitet. Normaliteten er tilkjempa, for som kollektiv er ein – i alle fall mentalt, og truleg i storpolitikken òg – framleis på veg heim frå krigen.

Strukturalistisk kunst, 1965–

Når den strukturalistisk orienterte litteraturen slår igjenom på 1960-talet, er denne langt meir radikal i Danmark og Sverige enn i Noreg. Dei som går lengst her til lands, er Jan Erik Vold og Dag Solstad.

Blant Vold sine klassiske dikt frå denne tida er dette, frå *Kykelipi*, det mest utprega:

KULTURUKE

ulturkuke
 tulkuruke
 ultkuruke
 ukturulke
 tlukuruke
 ukturkule
 [...]

urukekult
 kuruketul

(Vold 1969, 140–141)

I ei av dei nyare norske litteraturhistoriene kan ein lesa at «Kulturuke» inneheld alle moglege kombinasjonar av dei ni bokstavane i tittelen. Dette stemmer ikkje i det heile tatt. Det ein derimot kan sjå, er ei viss organisering av materialet. Mellom anna fungerer tittelen som ei første line, slik at diktet får eit tydeleg utgangspunkt, i eit attkjenneleg ord, som dei øvrige linene så fungerer som eit leikfullt, oppramsande spel med.

Trass dette leikfulle er det råd å lesa ei viss meining inn i slutten: I dei siste halvanna linene, som kan lesast saman, som diktets punktum, står det *nesten* «kult/uruketull», noko ein då kan oppfatta som ei peiking mot diktets preg av nonsensaktig leik, eller «tull», med ordet «kulturuke». Heilt malapropos, og såleis endå meir nonsensaktig, blir det viss ein les den siste lina isolert, og såleis får eit homonym til «kuruketull», altså tull med kuruker, på plassen for diktets konklusjon.

Diktets humor så vel som omarbeidinga av eit ord som inneheld leddet «kultur», gjer at ein kan oppfatta «Kultur-

uke» som eit bidrag til arbeidet med å leggja den høgstemte tonen frå mykje av den eldre poesien bak seg. Dei moglege forståingane av slutten drar i same retning. Men først og fremst har dette diktet preg av å vera strukturell aktivitet, som Roland Barthes kallar det: I staden for djup meining flyttar me oss over til einskildbokstavane sitt domene, og får ein tekst som faldar ut lyd og skilnader i kombinasjonar som viser fram teiknfunksjon, men som ikkje seier noko, som faktisk ikkje er ord ein gong. Ein har, som det fleire gonger på denne tida blei uttrykt, flytta seg vidare frå eksistensialismen til strukturen sin sfære.

Endå tydelegare er denne rørsla i eit anna, mindre kjent dikt frå same samling:

A/D/E/P/S

espad
desap
pades
sepad
pesda
epsad
dapse
spade

(Vold 1969, 52)

I dette diktet blir bokstavane til slutt til «spade», noko som då naturlegvis er eit spel på uttrykket å kalla ein spade for ein spade. Kva vil det seia å kalla ein spade for ein spade? Når ein seier det som det er, skaper ein eit samanfall mellom språket og den referensielle verda. Men det er nett denne relasjonen mellom språk og verd som ikkje interes-

serer strukturalistane. For ein strukturalist vil det å seia spade ikkje innebera ein referanse til den verkelege verda. Å seia spade vil seia å organisera dei fem teikna A, D, E, P og S på ein bestemt måte. Ein peikar ikkje mot eit bestemt objekt i røyndomen, men mot skilnaden i høve til andre kombinasjonar innanfor det same systemet.

Desse dikta låner teknikk frå kubisten Apollinaire, som me var innom i gjennomgangen av internasjonal poesi. Men dette vil ikkje seia at Volds dikt er kubistiske. I staden må ein sjå dette på same måte som når Vold, og mange andre 1960-talsforfattarar, lagar slike figurdikt som var vanlege i barokken, altså for 300-400 år sidan. Poenget er at begge desse teknikkane opnar for å setta skriftteiknet i sentrum for forståinga, og røra seg vekk frå fokuset på ordas «meining» og «innhald».

Bruk av litterære grep må alltid forståast i lys av sitt her og nå, og innanfor ein 1960-talshorisont «betyr» desse grepa strukturalistisk praksis.

Etter kvart utviklar franske feministar teoriar om «écriture féminine», det vil seia kvinneleg skrift. Og parallelt med dette får den strukturalistiske poesien eit særst interessant framhald. For midt på 1970-talet skriv Eldrid Lunden dikt som tar opp korleis eit slikt alternativt, kvinneleg skriftteikn kunne vera. Her eit tydeleg døme, frå *Mammy, blue* (1977):

Eit kvitt teikn, den
tagale

rørsla i ei lys
 kåpe som snudde og
 gjekk sakte innover stranda.

(Lunden 1977, 8)

Her handlar det ikkje om strukturalistisk leik med teikna som dei er, men snarare om ei innsirkling av korleis eit teikn som ikkje låg innanfor det etablerte måte vera: Kvitt, lydlaust og i rørsle. I motsetnad til det etablerte, mannlege skrifteiknet, som er svart, og har lyd og permanens.

Postmodernisme, 1977—

I den offentlege debatten dukkar spørsmålet om postmodernisme for alvor opp i byrjinga av 1980-talet. Samstundes kjem fleire sentrale romanforfattarar med bøker som set i scene ulike aspekt av den postmoderne tilstanden. Innanfor lyrikken kan ein i ettertid konstatere at noko hadde byrja å henda allereie fleire år tidlegare. I alle fall om ein identifiserer postmodernistisk lyrikk som lyrikk som gjer bruk av grep frå tidlegare tider, og som såleis ser vekk ifrå modernismens krav om stadig formmessig fornying. På vesle Solum forlag kjem såleis Tor Ulvens openbart surrealistiske debut *Skyggen av urfuglen* ut i 1977. Ellen Einans presenterer sin heilt personlege versjon av surrealismen i eit stensilhefte, *Valmuesanger fra Solhuset*, året etter.

Seinare i forfattarskapen utviklar Ulven òg sitt heilt personlege uttrykk. Men i debuten, som me skal sjå nærmare på her, ligg han framleis tett på førebilete som René Char, som han seinare òg kjem til å setta om.

Her er «Høyvognenes terminus», frå Ulvens debut:

Glassene brenner ned på midnattsbordet
 Rygggraden faller med et bløtt dunk mot den hvite duken
 Lirekassen sovner over sine ensformige melodier
 Klokkenes tikking løper med korte skritt
 gjennom rom etter rom der alt er stille

Nede på veien går et par knirkende støvler

(Ulven 1977, 8)

Det er mogleg å lesa dette diktet som ein serie forvanskningar av i og for seg trivielle observasjonar. Eit forslag til tolking kunne såleis vera at ein har drukke vin, og somnar ved bordet. Musikken stoppar, og ein høyrer den tydelege tikkinga frå klokkene. Utanfor kan ein høyra nokon som går.

Vegen hit er ein studie i surrealistisk formspråk, som potensielt kan førast tilbake til enkelt gjennomskodelege substitueringar frå fullt forståelege formuleringar: «*Lysene brenner ned på midnattsbordet/ Hodet faller med et bløtt dunk mot den hvite duken/ Lirekassemannen sovner over sine ensformige melodier*». Men med dette er likevel ingenting sagt. For poenget er det surrealistiske biletmønsteret, den buktande slangen av ikkje-rasjonelle assosiasjonar som diktet legg for dagen:

1. Frå lysa som brenn ned til mennesket som «sluknar», som me seier.
2. Frå mennesket som somnar til formuleringa om at lirekassen «sovner».
3. Frå mekaniske lirekassetonar til mekaniske klokkers tikking.

4. Frå klokketikking til rytmisk lyd frå knirkande støvlar.

Denne rørsla er talande, men på draumens premiss, som ei manifestering av noko umedvite som ein nærmast behøver freudiansk tolking for å få noko rasjonelt ut av. Til dømes slik: Om døden er orgasmen, og den mekanisk repeterte lyden er seksualakta, kan ein lesa diktet baklengs, som ei skildring av eit samlege.

Ei slik baklengslesing vil enda med tittelen, «Høyvognenes terminus», som kan bety høyvognene sin terminal, høyvognene si oppløysing, eller høyvognene si omgrepslegging. Det interessante i høve til surrealismen, som i si klassiske form er så tett knyt til psykoanalysen, er at «draumen om høyvogna» er eit narrativ som er nytta fleire gonger for å forklara skilnaden mellom freudiansk, og jungiansk forståing av mekanismane i psyken. Her er draumen:

It is harvest time; I am sitting on a large wagon, laden with hay, which I am driving back to the barn, but the load of hay is so high that the lintel of the door into the barn knocks me on the head, so that I fall off my seat and I wake up terrified in the act of falling (Adler 1948, 35).

Den freudianske, seksualfikserte tolkinga har eg allereie presentert. Den jungianske tolkinga handlar om at den suksessrike mannen i femtiåra som drøymmer dette, får beskjed frå sitt umedvitne om at livet hans er ute av balanse, fordi han arbeider for mykje. Og mot ein slik bakgrunn kunne me nå lesa «Høyvognenes terminus» som ei skildring av ut-

mattinga, og av førestillinga om tida som spring ifrå han, «gjennom rom etter rom der alt er stille».

Her og nå er det ikkje vesentleg å velga mellom desse tolkingane. Tvert imot tør poenget vera at diktet byr fram sitt surrealistiske, umedvitne material, saman med ei peiking mot det punktet der ulike psykoanalytiske retningar vil gje ulike tolkingar. Me minnest at dei klassiske surrealistane meinte mennesket ville komma i kontakt med seg sjølv, og gjennom det bli frie, i og med kontakten med det umedvitne. Men her legg diktet for dagen ei haldning som er langt meir relativistisk, langt meir fokusert kring tolkingas – og med det den psykoanalytiske sanningas – relativitet. Ei slik relativisering av menneskets indre, av staden der ein med tradisjonell forståing ventar å finna vår dybdepsykologi, vår sjel, vil i seg sjølv kunna knytast til den postmoderne relativiseringa av autentisiteten.

Litteratur

Gerhard Adler: *Studies in analytical psychology*, Routledge and Kegan Paul 1948.

Kenneth Allott: «Introductory note», i K.A. (red.): *The Penguin Book of Contemporary Verse*, 7. opplag, Penguin 1959.

Paal Brekke: *Løft min krone, vind fra intet*, Aschehoug 1957.

Paal Brekke: *Roerne fra Ithaka*, Aschehoug 1960.

Claes Gill: *Samlede dikt*, Cappelen 1974.

Olav H. Hauge: *På Ørnetuva*, Noregs boklag 1961.

Rolf Jacobsen: *Jord og jern*, Gyldendal 1933.

Eldrid Lunden: *Mammy, blue*, Samlaget 1977.

Sigbjørn Obstfelder: *Digte*, John Grieg 1893.

Tor Ulven: *Skyggen av urfuglen*, Solum 1977.

Kristofer Uppdal: *Elskhug*, Aschehoug 1919.

Jan Erik Vold: *Kykelipi*, Gyldendal 1969.

Henrik Wergeland: *Henrik Wergeland i utvalg 1*, Nasjonalforlaget 1930.

DEL II

NEDSLAG: MODERNISME
FOR DEI MINSTE

Å skriva om barnelitteratur som modernisme

Dei siste tiåra har barnelitteratur utvikla seg til eit eige, sterkt forskingsfelt. Dette har vore heilt naudsynt, og ein klar parallell til framveksten av teatervitskap og dei moderne studia av sangtekstar innanfor viser, pop og rock. I alle desse tilfella handlar det om kunstformer som ikkje blir oppfatta i sin totalitet og sin eigenart dersom ein bare legg den tradisjonelle litteraturforskinga sine forståingar til grunn.

Likevel må ikkje etableringa av desse sjølvstendige disiplinane gjera oss blinde for følgande: Den tradisjonelle litteraturforskinga kan ikkje klara seg så godt utan desse litterære formene. Ein kan vanskeleg tenka seg norsk litteraturhistorie utlagd utan Holberg, Ibsen, Prøysen, Egner. Og motsett kan ein like vanskeleg tenka seg ei tilfredsstillande forståing av desse forfatarane dersom ein ikkje reflekterer inn generelle straumdrag i litteraturen i samtida deira. Korkje dramatikkk, barnelitteratur eller sangtekstar oppstår i eit kulturelt vakuum.

I fleire tilfelle ville ei slik skarp grensdraging dessutan føra til merkelege skilleliner tvers igjennom forfattarskapar, idet mange forfattarar – mellom desse alle dei nyss nemnde – uttrykker seg innanfor meir enn ein sjanger. Og alle forfatarane me skal sjå nærmare på i det følgande, har òg

skrive for vaksne, utan at det på nokon måte gjer dei til andrerangs barnebokforfattarar.

Og fokuset er gjerne eit anna. Som Karin E. Westman konstaterer, er barnelitteraturforskning fokusert på sjanger og type (Westman 2007, 283). Og ho føreslår at det er fordi emnet i utgangspunktet blei undersøkt av bibliotekarar (s.st., 283-284). I så måte er det ein kontrast mellom barnebokforskingas interesse for det statiske, og modernismens insistering på det dynamiske. Utan at påpeikinga av dette er meint som kritikk.

For det er viktig å studera barnelitteratur som barnelitteratur, dramatikk som dramatikk, sangtekstar som sangtekstar. Men dei må òg studerast som del av heilskapen, som del av det området den tradisjonelle litteraturforskinga interesserer seg for. Og det er her, som del av den tradisjonelle litteraturforskinga, desse seks kapitla om barnelitteratur høyrer heime.

Karin E. Westman: «Children's Literature and Modernism: The Space Between», i *Childrens literature association quarterly* 4/2007.



Menneskets metamorfose

Tarjei Vesaas' dikt i Thorbjørn Egners lesebøker

Med lita skrift, nedst på ei side i ei lesebok for fjerde klasse frå 1958 finn me desse orda:

TARJEI VESAAS er ein av dei finaste diktarane våre, og romanane og forteljingane hans er omsette til mange språk. Han har ikkje skrivi barnebøker, men denne spennande forteljinga om Langdalsferda og sameleis fleire smådikt har han skrivi for leseboka vår (Egner 1958a, 116).

Det var Halldis Moren Vesaas som var ansvarleg for dei nynorske utgåvene av Thorbjørn Egner sine lesebøker. Og me veit frå biografien hennar at det var ho som gav «skriveoppdrag» til ektemannen sin. Fleire av desse tekstane kom òg med i bokmålsutgåvene. Men stort sett stopper det òg med det. Heile ti av dei 13 dikta eg har funne i ulike utgåver av lesebøkene står ikkje i *Dikt i samling*. Og bare tre av desse raritetane har fått plass i *Eg sette brillene på min katt*, det utvalet av Halldis og Tarjei sine dikt for barn og andre som kom ut i 2007. Så her ligg det framleis ein aldri så liten kulturskatt gøymd, ikkje minst for den som skal setta saman framtidige leseverk og andre antologiar med barnelyrikk.

Frå vår synsvinkel er det òg interessant at tre av dikta faktisk står i diktsamlingane for vaksne. Såleis finn ein, på sidene like etter merknaden ovanfor, «Seks små dikt av Tarjei Vesaas». To av dei har stått på trykk i *Løynde eldars land* (1953). Desse dikta «for vaksne», i hermeteikn, blir nå altså redistribuerte, saman med fire nye tekstar, i ei lesebok for fjerde klasse.

At Tarjei Vesaas sine tekstar så lett lar seg planta om på denne måten, har nok å gjera med den påfallande nyfikna i høve til barn og unge ein finn overalt i forfattarskapen hans. Og i denne artikkelen skal eg forsøka å gå nærmare inn på dette, ved å sjå på to påfallande sider ved måten han tiltalar dei lesande skuleungane på: For det første tar han dei på alvor som psykologiske individ, og for det andre reknar han med at dei kan setta sin eigen situasjon, sitt eige her og nå inn i den større samanhengen som eit heilt livslaup er.

Barnet og det umedvitne

Me startar med eit dikt for tredje klasse:

BRØYTEBILEN

No kørde brøyteploen
 på vegen gjennom skogen
 så kvite spruten stod.
 Og vesle Gunnar Lia
 kleiv langt og trygt til sida
 og ropa hei og ho!

Ja, brøytebilen sopar.
 Og gutungane ropar
 og jentungane ler.
 Og bussane må fare
 med både folk og vare
 i allslags vind og vêr.

(Egner 1962, 180)

I utgangspunktet er dette ei enkel, kvardagsleg skildring av ein brøytebil som passerer nokre ungar på ein veg ute på landet. Ein gut går til sida, og åtvarar dei andre. Så byter diktet frå preteritum til presens, og perspektivet blir på ein mest umerkeleg måte utvida frå den einskilde hendinga til noko meir ålment. At gutane ropar og jentene ler kan knytast til situasjonen like etter at brøytebilen har passert. Gutane hojar på gutars vis, medan jentene ler mot det som skjer. Kanskje litt stereotyp, litt alderdommeleg dette her. Men teksten er altså frå 50-talet. Og så, til slutt, utvidinga mot det endegyldig ålmenne, mot bussane – i fleirtal – som her representerer vaksenlivets nytte og alvor. Dette skjærer igjennom og står med sitt «i allslags vind og vêr» som kontrast til den barnslege leiken. På grunn av denne utvidinga til slutt, ser me at formuleringa om gutane som ropar og jentene som ler både peikar mot den einskilde hendinga i starten og mot det generelle til slutt. Som om det er eit poeng at gutar over alt i landet ropar og jenter ler slik som her. På denne måten får diktet ein fin, balansert komposisjon.

Ei freudiansk tolking av desse diktet vil sjølvstundt ikkje handla om at desse barna *eigentleg* har sex med kvarandre, men om eit underliggende biletmønster i teksten som opnar

opp for ei anna assosiasjonsverd enn dette kvardagslege. Igjennom skogen, igjennom det store symbolske landskapet kuttar ein fallisk plog seg slik at ein ejakulasjonsliknande kvit sprut står opp. Etter dette følger så ein livmorsliknande behaldar, ein buss. Ser ein dette i samband med barna som nærmar seg det farlege, på ein oppstemt måte, blir det mogleg å lesa diktet som ein konfrontasjon mellom det barnslege og den ikkje enno erkjende seksualiteten. Og etter mitt syn er det denne fliken av freudiansk tankegods som opnar opp for ei djupare forståing av kva det er som står på spel i denne teksten: Dette opptrinnet med gutar og jenter som er saman langs vegen vekker noko i dei, ei oppstemtheit som dei ikkje heilt kjenner årsaka til, men som dei kanskje anar årsaka til likevel. Det er noko med gutar og jenter, noko med møtet mellom kjønna som her langs vegen finn sine første og mest uskuldige manifestasjonar. Og då er det òg naturleg at det er stereotypiane som rår. Gutens møte med det farlege peikar òg forsiktig mot den transkulturelle førestellinga om manndomsprøven, om det å ta seg an ein risiko for å visa seg klar for å gå inn i vaksenlivet. Samstundes som brøytebilen og bussen òg er bilete ein lett kan knyta til *utvikling*, jamfør bruken av tog for å uttrykka dette same i så mange bøker og filmar.

Om ein tenker over at dette er eit dikt skrive av ein forfattar som er djupt inne i den psykologiske tenkinga, blir det lettare å forsona seg med ei psykoanalytisk lesing utan å tenka overtolking med ein gong. Forfattaren trur på kommunikasjon med det umedvitne, og har såleis eit håp om og ei tru på at diktet kan kommunisera med eit djup i barnet som les som det ikkje sjølv er klar over. Med noko som er

i kim, som allereie har byrja å virka, men som ikkje har manifestert seg for medvitet i det heile enno. Utviklinga – den mannlege brøytebilen og den kvinnelege bussen – er der og skjærer igjennom livet deira. Og dei reager umedvite på henne, ved å falla inn i roller som skil dei to kjønna ifrå kvarandre. Slik byrjar dei rørsla mot menn og kvinner.

Det neste diktet, «Natta, Gunnar og bjørka», er kjent frå diktsamlinga *Løynde eldars land*. Men i den nynorske utgåva av den sjette leseboka står det ansikt til ansikt med eit anna, heilt ukjent dikt om same guten:

ALT SYNG FOR GUNNAR

Stjernene er høgst på kvelv,
høgt oppover Gunnar.
Gunnar synest stjerner syng
for eit fjell som blundar.
Alle rare skuggar syng,
syng gjer mørke lundar.

Gunnar teier tett om slikt,
om det når hans øyre.
Ingen ville tru hans ord.
Berre han kan høyre.

(Egner 1958a, 118)

I utgangspunktet er dette eit heller konvensjonelt dikt i romantisk tradisjon. Rima vers om å høyra den sfæriske stjernemusikken, som så forplantar seg i allskapinga. Det som er uvanleg, er at den vaksne poeten overfører mottakelegheita for verda bak verda, for det useielege, til eit subjekt som dei unge lesarane kan identifisera seg med direkte. Det

er barnet som er geniet i dette diktet. Det er barnets fantasi og førestellingsverd som opnar for opplevinga av dei store sambanda i tilværet, som diktet så realiserer.

Samstundes ser me at diktet trappar opp statusen til det som syng frå noko Gunnar «synest» han høyrer til noko som reint faktisk «når hans øyre». På denne måten får Vesaaas på ein svært forsiktig måte introdusert eit av sine sentrale motiv: Mennesket som ser og høyrer det andre ikkje ser og høyrer. Som *faktisk* ser og høyrer det irreelle. Jamfør skildringa i opningsteksten «Slik det står i minnet» i *Båten om kvelden* (1968), av den merkelege sirkelen av vesen som hovudpersonen ser ute i skogen medan han arbeider saman med far sin: «Det er noko utanfor, men det er ein gute-løyndom. Det er djupt hemmeleg» (Vesaaas 1988, 151). Ofte i forfattarskapen er mennesket som opplever slikt ungt, ofte er det skrive inn at dette mennesket er utmatta, ute av seg eller på veg til å sovna. Men det handlar altså om ein tilstand av psykisk mottagelegheit, kall det gjerne ein mental grensetilstand, der ein er halvt ute i det som den kvardagslege fornufta vil kalla galskap. *Dette* er det underliggande poenget i diktet om Gunnar, som blir kommunisert til dei av barna som veit kva det er: At det finst andre som har det slik, at ein ikkje er åleine om å oppleve dei psykiske grensetilstandane ein teier om. Diktet kommuniserer dobbelt, via eit «som om» folk les inn når dei gjer diktet til konvensjonell kunstnarleg fantasi, og eit «dersom» folk les inn når dei veit kva psykiske grensetilstandar er for noko. Samstundes gjer sambandet mellom dei to sidene av denne dobbelkommuniseringa at det òg blir klart at denne psykiske mottakeleg-

heita er eit privilegium, som har med den kreative fantasien og med skapinga å gjera.

På same oppslaget står så det diktet om Gunnar som er henta frå *Løynde eldars land*:

NATTA, GUNNAR OG BJØRKA

Månen skin blank bak veggen.
Bjørka lyser i leggen.

Bjørka står einsleg ute.
Sløkt er i Gunnars rute.

Bjørka vader i enga.
Gunnar søv godt i senga.

Ingen kan Gunnar taka.
Bjørka vil stå og vaka.
(Egner 1958a, 119)

At bjørka ved huset er vaken og passar på medan ein sjølv ligg og søv er ikkje ein *skarp* tanke, for å nytta Mattis i *Fuglane* (1957) sin måte å uttrykka seg på. Og derfor har nok diktet, for ein vaksen lesar, preg av barnsleg fantasiverd, og kanskje òg av den typen beroligande rim og regler ein seier fram for ungar som skal legga seg. Ikkje minst gjer inversjonen i siste strofas «Ingen kan Gunnar taka» at dette preget av tradisjonsstoff blir tydeleg. Jamfør Vinjes «Blåmann»: «Bjørnen med sin lodne Feld/ kann deg taka seint i Kveld». Og namnet Gunnar kan i og for seg bytast ut med det barnet ein seier fram rimet til.

Det er utifrå dette naturleg at det ikkje er forfattaren sitt namn som er nytta, og at dei fleste eller alle utan å tenka vidare over det føreset at Gunnar er ein liten gut. – I alle fall når det står i ei lesebok for småskulen. I *Løynde eldars land* heiter det for sikkerheit skuld «Barn Gunnar søv godt i senga» i tredje strofa, slik at det ikkje skal vera tvil. Og i så måte eignar diktet seg godt til å plantast om til ei lesebok for fjerdeklassingar. Det talar *om* barnet, på ein måte som ligg så tett opptil ein situasjon saman med barnet som skal leggja seg at det enkelt kan snuast om til at det talar *til* det.

Den formmessige kontakten med rimet, med folkloren, fører oss vidare til hovudpoenget vårt: For ein som til liks med Vesaas er opptatt av bilete og førestellingar frå såkalla primitive kulturar, for ulike typar religiøse og magiske motiv frå nær og fjern, er det lett å setta treet utanfor huset inn i eit større mønster. Lyset inne i huset er sløkt, medan månen og det nå vakne, vandrande og vaktande treet lyser. Treet er på den måten knytt til månen, til himmelleikamen, og til førestellinga om månen som båten for ei beskytta reise gjennom den utrygge nattverda som dei gamle egyptarane var opptekne av. Treet som står i samband med månen, med himmelen, kan òg knytast til ulike former for skapingstre eller verdstre, som ein finn i så mange kulturar, inkludert vårt eige Yggdrasil. Slike transkulturelle og transhistoriske mønster peikar mot Jung sine tankar om *arketypane*, om bilete som ikkje bare er kulturelt skapte, men som på ein djupare måte rører ved vår umedvitne måte å knyta saman førestellingar med fenomen og bilete på. Men, og det er dette som er det mest interessante i vår samanheng: Jung seier òg at slike arketypar kan vera avgrensa, at dei kan

gjelda ein region, eit land, eit mindre område. Og i vår kultur er det først og fremst *tuntreet* som bilete og førestelling me her kjem i nærkontakt med. Tuntreet beskyttar garden, og blei i byrjinga planta på gravhaugen til han som først braut marka. Men etter kvart plantar ein det heilt nær husa, og det blir mellom anna kalla *tussebjørk* og *vettebjørk*. Såleis er den beskyttande bjørka ved huset eit bilete som, utifrå Jung si forståing, vekker ein umedviten assosiasjon for folk i vår kultur, til ei primitiv forståing av det som verjer oss. Me behøver ikkje kjenna til tydingsfeltet, med det er på eit eller anna vis nedervd i oss, fordi dei ulike laga av vårt folks mytiske biletverd er avsette i avkrokane av sinnet vårt. Og det dette diktet gjer, for barnet som les det, er at det gjennom å referera til dette nedervde stoffet vekker ei stadfesting av det trygge ved bjørketreet ved huset. Dersom Vesaas var jungianar – og det meiner eg han må ha vore – nyttar han her høvet til å tala direkte til barnet sitt umedvitne om det som gjer at han eller ho kan kjenna seg trygg når lyset blir skrudd av og ein legg seg til og sova. Utanfor er nattlyset, og det nattevakande bjørketreet som garanterer for at ingenting vil henda.

Eg presiserer: Dei psykologiske poenga går ikkje over hovudet på barna. Dei er ikkje plasserte i tekstane for at den vaksne lesaren – det må vel vera læraren, i så fall – skal få noko ut av desse dikta som barna ikkje har kunnskap nok til å forstå. Saka er at Vesaas gjennom bøkene sine legg fram ein einaste, samanhengane påstand om at barn har eit blikk for verda som ikkje er sløva av vanar og undertrykkingar, og som derfor er mottakeleg for ulike manifesteringar av det umedvitne. I Vesaas sitt univers representerer vaksen-

verda stort sett ei arbeidande snusfornuft som søker seg mot å undertrykka eksistensen av det umedvitne. Derfor kan ein meina at han i dei små dikta me her har sett nær-
mare på, løfter fram noko barn har om ikkje betre forstand på, så i alle fall meir direkte kontakt med, enn vaksne.

Det vaksne blikket

I band to av nynorskutgåva og band fem av bokmålsutgåva finn me dette diktet:

EIN SKAREMORGON

Du står vel ein skaremorgon
så tidleg or di seng,
just som den trillrunde sola
aust i grantoppen heng.

Opp for å springe på skaren –
sluke litt mat, og så ut!
Aldri er foten så snar som da,
og hjarta så fritt for sut.

Og haren har dansa på skaren,
men ingen kan sjå hans veg.
Slik sprett du sjølv i din fine vår
og ler ved annakvart steg.

(Egner 1967, 19 og Egner 1961, 180)

I vår samanheng er den siste strofa som drar til seg merk-
semd. Her er det den vaksne poeten som talar direkte til
barnet, med ei formulering i nest siste lina som peikar mot

skilnaden mellom dei to. For her møter barnet ein vaksen som har etablert eit bilete av ein fin vårdag, og som nå opnar dette biletet opp for eit dobbelt tydingsfelt: Det er ein fin vår, reelt, når sola skin og ein er ute og sprett som ein hare på skaren. Men det er òg ein biletleig vår her, som er signalisert gjennom eigeomspronomenet «*din fine vår*», og som gjer det klart at poeten òg siktar til den tradisjonelle framstillinga av menneskelivet som ein årssyklus, med våren som barndom/ungdom og hausten som alderdom. Den vaksne seier til barnet at barndomen er fin, som ein første solskinsdag på våren. Og at barnet er fint, at barnet sjølv har noko ved seg, noko det eig, som gjer at det kan samanliknast med ein dansande hare.

Denne peikinga mot barndomen som noko spesielt, og mot livet vidare som ei rørsle over i noko anna, finn me i mange av dei dikta Vesaas har skrive spesielt for lesebøkene. Akkurat i dette diktet blir vegen, biletet på livets gang, på utviklinga i menneskelivet, introdusert på ein bortimot umerkeleg måte, som noko ein på grunn av det konkrete i situasjonen med leiken mest ikkje får auge på. Og det blir presisert at vegen er ukjend for andre enn barnet sjølv, som sprett fram lik haren, som me som kjent ikkje veit kor hoppar. Legg merke til formuleringa «ingen kan sjå hans veg./ Slik sprett du sjølv». Igjen dette hemmelege, altså, denne peikinga mot det barnet har for seg sjølv.

Her ligg det sjølv sagt noko dobbelt: Vegen er ukjend for andre enn barnet, utviklinga har ei mental innside. Samstundes har han ei utside, som er generaliserbar, men som bare den som har eit vakse perspektiv kan sjå igjennom. Og frå det vaksne perspektivet får me sjå at det *er* ein veg, og at

denne vegen heng saman med leik. Slik blir løyndom, leik og menneskeleg utvikling knytt i hop til eit dikt som potenserer langt meir meining enn ein i utgangspunktet skulle tru. Fordi det er ei undring, ei erkjenning av noko ein ikkje kan setta på omgrep og gjera tydelege definisjonar av, men som diktet likevel kan løfta opp på bordet som tema. Slik er det ikkje mindre i det neste diktet:

KORNBRING

Åkeren heiter Kornbring,
og kornet er moge og blankt.
Det mogne kornet skal snart bli mjøl
og brukast til brød og mangt.

Åkeren heiter Kornbring,
og han som skjer, heiter Tor.
Ein gong sprang han i leik som du,
no er han vaksen og stor.

No har han åkeren Kornbring,
og hus og kone og born,
så no har han mykje å tenkja på
medan han skjer sitt korn.

(Egner 1953, 30)

Det er ikkje sikkert alle lesarar i dag legg merke til at både kornet og mannen har gått igjennom ei mogning her, og at mogninga begge stader blir knytt til nytte, til mat. Men for ein som veks opp i ein nynorskkommune på 50-talet er nok forståinga av dyr og plantars vekst så langt framme i medvitet at sjansen for at dei skulle merka denne parallelliteten er større enn for ein bygut eller ei byjente.

Det interessante her er mellom anna at barnet blir introdusert for tanken om at den alvorlege, vaksne mannen sjølv har vore eit barn. Slik blir barnet presentert for ei forståing av den vaksne sitt alvor, som heng saman med det i diktet omtalte ansvaret han har for andre, for «hus og kone og born». Men enno viktigare er det at det blir peika mot ein samanheng i tilværet, mellom barneleiken og vaksenarbeidet, mellom det ein er som barn og det ein skal bli som vaksen. Her får barnet høyra om sin eigen, føreståande metamorfose.

Dette er ein måte å møte barnet på som føreset at barnet kan sjå lenger enn sin eigen nasetipp, sitt eige her og nå, og som set heile den oppsedande funksjonen i skulen – og i lesebøkene – inn som noko ein lar barnet tenka over. På eine sida er ikkje det lesande barnet beskytta eller skjerma frå vaksenlivet, på andre sida finst det ei tiltru til at barnet kan reflektera over sin eigen metamorfose. Vaksne er ikkje bare «dei vaksne», vaksne er folk som sjølv har vore barn, og som sjølv tenker.

Dette siste, speglinga mellom barnet og den vaksne si tankeverksemd, ser me uttrykt til slutt, i det som kan oppfattast som diktets konklusjon: Den vaksne har «mykje å tenkja på/ medan han skjer sitt korn». Fordi han har familie, fordi han har kone og barn, har han mykje å tenka på medan han arbeider. Å ha mykje å tenka på vil som kjent òg seia å ha bekymringar. Nå er ein av dei tinga som blir sagt å skilla ein barndom i dag frå ein barndom for 50 år sidan at barna i dag ikkje på same måten som før er skjerma frå dei vaksne sitt indre liv. Foreldras bekymringar, sorgar med vidare er noko barna får, eller blir tvungne til, å ta del av. Slik var det

nok sjeldan før. Går me til Vesaas sin forfattarskap, og igjen til «Slik det står i minnet», så er faren ei einaste lukka, umælande gåte: «Kva tenker han på sjølv, han der? Tenker sikkert på noko, han òg. Men ein kan ikkje spørje han om det» (Vesaas 1988, 153). Sett mot ein slik bakgrunn blir diktet me ser nærmare på her til ei opning mot å forstå den arbeidande, tause faren. At han er så lukka inne i seg sjølv fordi han har så mykje ansvar, som han altså ikkje kan dela med nokon. Men diktet set då òg ord på ei gåte, etablerer ei poetisk undring over denne personen. Og seier til barnet at det finst eit gravitasjonsfelt her, at dei skjulte undringane over korleis faren er set saman ikkje er noko ein er åleine om.

Til saman gjev desse to dikta såleis eit dobbelt bilete, eit bilete av den vaksne som ser på barnet og konstaterer at det finst noko «ingen kan sjå [...] i din fine vår», og barnet som, saman med poeten, ser på den vaksne, og likeins konstaterer at han «har mykje å tenkja på [...] medan han skjer sitt korn».

I det neste diktet er desse på ein måte sameinte:

KLINK, KLINK ...)

Klink, klink, hestesko.
Klink i stein på furumo.

Stamp, stamp, hestefot.
bakken ber deg tungt imot.

Flyg, flyg folehov!
Stutt er folars flygelov.

(Egner 1958a, 117)

I lesebøkene band seks, for fjerde klasse, har diktet som me ser fått første lina som tittel. I *Løynde eldars land* var det den siste. Her er det igjen alvoret i vaksenlivets arbeid som dannar kontrast til den barnslege leiken. Forma er knytt til barnet, til regla som form, medan perspektivet er vakse, med oversyn over metamorfosen som skal komma. Og igjen, mest umerkeleg: Rørsla framover, i arbeid som i leik. Slik, gjennom at det begge stader handlar om rørsla, oppstår det ei metonymisk eller assosiativ kopling mellom dei to, mellom leiken og arbeidet.

Me merkar oss at hesten, som barn, kan «flyga». Dette er sjølvstilt ikkje meint bokstavleg, men vekker likevel assosiasjonar til den flygande hesten, til pegasus. Og med det til det jungianske feltet av transkulturelle symbol me alt har vore inne på. Det å flyga er elles eit arketypisk bilete på fri utfolding, på sjeleleg eksistens lausrive frå kroppens og verdas tyngde. På denne måten knyter Vesaas òg her i hop det å vera barn med det å ha ein inspirert, løfta og magisk eksistens som deler eigenskapar med det å vera ein kunstnar i romantisk forstand, å vera ein som står i ein meir direkte og uhindra kontakt med det sjelelege. Før ein altså går over i vaksenlivets matstrev.

Diktet kombinerer tematikken frå dei to førre, idet det både handlar om å vera i barndomen som eit fritt hoppande og springande dyr er i verda, og om overgangen til det mykje meir alvorlege og mødesame arbeidslivet som vaksen.

I det neste diktet er det barnets arbeid, skularbeidet, det handlar om:

BØKENE

Lat det regna, lat det blåsa,
vera storm om det vil
— du sit likevel på pulten,
for der høyrer du til.

Der ligg bøker under klaffen,
du ber bok på din rygg.
Det er fint at det finst bøker,
dei kan gjera deg trygg.

Ja, det gjeld om å få veta
mange tusen slags ting
til ein sjølv er stor og vaksen
og skal setja i sving.

Og i mange bøker les vi
just for hugnadens skuld,
til det syng frå alt som hender
— heile jorda er full.

Ein blir glad i det ein lærer
og skjønar og veit om,
frå Amerika til Russland,
ifrå Nordkapp til Rom.

(Egner 1958b, 3–4)

Dette er opninga av lesebokas band fem, for første del av fjerde klasse. Diktet plasserer barnet på skulebenken, og med det i bøkene verd, og skisserer ei rad dikotomiar – parvise motsetnader – mellom det som hender der og det som hender utanfor. Ute er det ufyselig, saman med bøkene er det trygt. I bøkene lærer ein ting som ein seinare skal

gjera bruk av, og då altså ute i den praktiske verda. Og i bøkene finn ein ting som forvandler verda, som gjev ei poetisk oppleving av alt som er ute i verda. Slik blir skulen og bøkene presenterte som noko som gjev livsglede og livsdugleik, noko som gjer at ein kan klara seg i ei kald verd både kjenslemessig og praktisk.

Det går ei line frå det dårlege været via krava ein kjem til å møta som vaksen til nemninga av alle verdshjørna. Merk at det ikkje står USA og Sovjet, dei to supermaktene som gjorde livet under den kalde krigen så trugande, men i staden Amerika og Russland. Og at det ikkje står Roma, men Rom. Gjennom ei flytting bakover i tid blir geografien endra frå ein situasjon som må fortona seg som trugande for barna, til verda som eit kunnskapsfelt som gjev glede og innsikt. På denne måten vender diktet om på biletet av den trugande ytre verda. Nå, ved slutten av diktet, ekspanderer den poetiske opplevinga frå nest siste versets «det syng frå alt som hender» til å omfatta den ytre verda, som òg blir noko «ein blir glad i», som det står.

Så kan ein sjølv sagt vera usamd i denne tanken om at ein i ei etterkrigstid og under trugsmålet om ein ny verdskrig kan bli trygg gjennom kunnskap, gjennom bøker. Men dette er nett tanken til ei rad skjønnlitterære forfattarar i etterkrigstida: At ein gjennom å sjå på historia kan få auge på det transhistoriske ved den nye situasjonen. Det er ikkje første gong verda står overfor trugsmål om total utsletting. Og det er ikkje første gong ein forsøker å komma seg vidare frå krigserfaringar. Her høyrer Ingmar Bergmans *Det sjunde inseglet* (1957) heime. Her høyrer Paal Brekkes *Roerne fra Itaka* (1960) heime. Og her, gjennom fokuset på det som

gjeld alle menneske til alle tider, dukkar òg interessa for jungianske arketypar opp.

HUS FOR VALBORG

Eg kan så stutt ei vise
 som eg plystrar og syng:
 Sjø huset hennar Valborg
 borti rustbrune lyng!

Det var på Øvre Grenske
 at eg alltid gjekk inn,
 der budde vesle Valborg,
 som er kjærasten min.

No står eit hus og blenkjer
 med ny-veggen gul,
 det bygde eg for Valborg
 frå jonsok til jul.

(Egner 1958a, 118)

Det er vel ikkje naudsynt å peika på at dette diktet knyter i hop barnets interesse for det andre kjønnet med det seinare vaksenlivets ekteskap og bygging av eit eige bu. Det peikar på at dei vaksne foreldrepara har komme til gjennom handlingar barnet kan kjenna seg att i, som å gjera seg ærend dit ein veit den ein er forelska i bur, og det å få seg ein kjærast. Slik blir lina frå barndom til vaksenliv, kontinuiteten i tilværet, synleg òg på det kjenslemessige planet. Dette er ei utviding i høve til fokuset på lek og arbeid me har sett på tidlegare.

Busettinga er tidfest til perioden frå jonsok til jul. I dag tenker ein kanskje ikkje over at dette var store merkedagar

før. Dei er heidenske høgtider som har fått nytt innhald i og med kristendommen, men levde vidare i folkloren som to av dei fire årlege nettene då plantar og urter måtte sankast viss dei skulle ha magiske eigenskapar. Dei underjordiske, som har med seksualitet å gjera, er òg ute desse nettene. På denne måten blir eit jungiansk mønster, som løfter opp sambandet mellom ekteskapet og den kroppslege og magiske underverda, plassert som ein underliggende resonansbotn i diktet. Ein resonansbotn som forøvrig kjem til uttrykk heilt i opninga av diktet, der det er tale om plystring og song, og om lyng. Interesse blir vendt mot musikken, mot kjensleuttrykket, og mot huset som står i lyngen, mot heimen som så å seia veks opp av den fritt vaksande naturen der unge og elskande gjerne møtest.

Elles merkar me oss namnet Grenske, som er ein av gardane til Hårfagre-ætta. Harald Grenske er far til Olav den heilage. Igjen altså ei kopling bakover i tid, til overgangen frå heidenskap til kristendom. Og til saman gjer dette diktet til ei utvikling av tanken om at det moderne familielivet har sitt opphav og sine føresetnader ikkje bare i barnets interesse for det andre kjønnet, men òg i djupare, arketyperiske og «primitive» rørsler i det menneskelege. På ein måte som faktisk deler ein heil del med 1800-talets framstillingar av bondebryllaupet, denne spesielle sameininga av vitalistisk rus og dans med kyrkjeleg sanksjonering av samværet mellom mann og kvinne. Ikkje slik at barna vil merka dette når dei les. Men, på same måte som tidlegare, som noko ein utifrå ei jungiansk forståing vil rekna som noko barna merker utan å merka det, fordi det knyter seg til det kollektivt umedvitne.

Til slutt i denne artikkelen, og i Egners lesebøker, kjem me til bok 15, for niande skuleåret. Ho heiter *Kunst og kulturarv*, og inneheld «essays og artiklar – og glimt frå litteraturen». Her finn me eit klassisk dikt av Vesaas, frå debutsamlinga *Kjeldene* (1946). Diktet «Det var ein gong» skildrar ei bjørk som får nytt lauv og såre knuppar i mai. Sambandet med puberteten, med lesarane av leseboka, er klar nok. Og her får me, på fantastisk vis, sjølv metamorfosen uttrykt i eit her og nå som samstundes talar direkte til ungdomsskuleelevane og påstår noko om dei:

[...]
 Ho visste ingen ting
 denne dagen.
 Men då det vart kvelden
 stod ho med tunne grønfargar
 over nakent og grant.
 Rar og omskapt.
 Ør og levande.
 [...]

(Egner 1972, 239)

Litteratur

Thorbjørn Egners lesebøker. Andre bok. I nord og sør, nynorsk utgåve, Cappelen, Oslo 1953.

Thorbjørn Egners lesebøker. Sjette bok. Det var ein gong, nynorsk utgåve, Cappelen, Oslo 1958a.

Thorbjørn Egners lesebøker. Femte bok. Hav og hei, nynorsk utgåve, Cappelen, Oslo 1958b.

Thorbjørn Egners lesebøker. Femte bok. Hav og hei, bokmåls-
utgåve, Cappelen, Oslo 1961.

Thorbjørn Egners lesebøker. Tredje bok. Nord og sør i landet,
bokmålsutgåve, Cappelen, Oslo, 1962.

Thorbjørn Egners lesebøker. Andre bok. Gode vener, nynorsk
utgåve, Cappelen, Oslo 1967.

Thorbjørn Egners lesebøker. Femtende bok. Kunst og kulturarv,
bokmålsutgåve, Cappelen, Oslo 1972.

Tarjei Vesaas: *Skrifter i samling*, bd. 14, Samlaget, Oslo 1988.

Einar Øklands strukturalistiske dikt for barn

Det kjennest naturleg å nytta ordet *desentrert* i samband med Einar Økland. For det første er den som fører ordet i tekstane hans tydeleg plassert i ein geografisk og maktpolitisk periferi. For det andre uttrykker han seg i former som ligg utanfor dei kanoniserte høglitterære formene sitt triumvirat, gjennom essays, kåseri og liknande. Og han uttrykker seg *om* endå meir perifere former, som fargeleggingsbøker og reklameteikningar.

Men Økland er òg skjønnlitterær forfattar, først og fremst poet, og står såleis samstundes på innsida av kunstillitteraturen. Sjølv om denne «innsida» nett er det som er oppe til forhandling i fleire av dikta hans, både dei for vaksne og, som me etter kvart skal sjå, dei for barn. Dette er ikkje sentrallyrikk, men dikt som på ulike måtar går i dialog med det sentrallyriske for å visa fram at dei *ikkje* er det. For det er noko subversivt, noko undergravande og relativiserande ved Øklands poetiske praksis som ikkje er til å komma utanom viss ein vil forstå korleis diktsamlingane hans fungerer. Og dette anti-sentrallyriske er, for meg, den avgjerande måten Øklands lyrikk er desentrert på.

Siktemålet med dette kapitlet er å komma nærmare inn på Økland sine dikt for barn, med fokus på dei nye måtane å tenka litteratur på som slår igjennom i Skandinavia i 1960-

åra. I Noreg er det Økland og dei andre medlemmene av redaksjonen til tidsskriftet *Profil* som er hovudeksponentane for dette nye.

I resepsjonen av Einar Øklands forfattarskap, tør Svein Slettans artikkel «På frifot. Grunndrag i Einar Øklands barnelyrikk» reknast som eit høgdepunkt. Det sentrale i Slettans gjennomgang, er framvisinga av ein stadig tilbakevendande, eksistensialistisk fridomstematikk, knytt til ei identitetsdanning i samspel med det umedvitne (Slettan 1997, 212). I så måte er det ikkje til å undrast over at Slettan peiker på at Økland er den «som for alvor førte inn modernismen i norsk barnelitteratur» (s.st., 202).¹ For med sitt fokus på fridom, og på fridomens relasjon til angst og framandgjering, kan ein godt lesa bøkene til Jean-Paul Sartre som prinsipielle utleggingar av modernitetens, og med det modernismens, grunnføresetnader.

Slettan gjer ikkje denne koblinga, og har vel heller ikkje bruk for det, all den tid det er ettersporinga av det eksistensialistiske som er hovudsaka hans. Modernismen er bare så vidt nemnt, i eit kort avsnitt, som eit spørsmål om «formspråket» til Økland, som Slettan eigentleg ikkje går nærmare inn på enn å konstatera samband med «fleire tradisjonar» (Slettan 1997, 202). Mitt poeng her og nå er at det ved sida av den eksistensialistiske, alvorstunge modernismen òg finst ein meir teiknorientert, leikande modernisme som spelar ei vel så stor rolle i Øklands dikt for barn, nemleg den han sjølv står som eksponent for når han slår igjennom som forfattar av dikt for vaksne: Profil-modernismen er strukturalistisk modernisme, der fokuset er flytta frå individ-

¹ Idar Stegane er inne på det same (Stegane 1997, 186).

psykologien til meningsmønster. Eller, som Roland Barthes uttrykker det, i essayet «Strukturalistisk aktivitet»:

[D]et som strukturalismen gæller är inte den människa som förfogar över en mängd betydelser, utan den människa som fabricerar betydelser, som om det inte vore meningars innehåll som utgjorde mänsklighetens semantiska syftemål, utan endast den akt varigenom dessa betydelser [...] produceras (Barthes 1967, 239).

Når 60-talsmodernisten, altså strukturalisten, Einar Økland byrjar å skriva for barn, er det etter initiativ frå forlaget. Etter ein falsk start i form av *Statsministerboka* (skreven 1969) – som blir kansellert fordi bevilgande myndigheter ikkje aksepterer dette som ei barnebok (Økland 1993, 92), og derfor ikkje ville gjeva illustrasjonsstøtte (Økland 2014, 46) – kjem så diktsamlinga *Du er så rar* i 1973, følgt av yttarlegare fem barnebøker på 1970-talet. Som Frøydis Storaas uttrykker det: «Dei fekk blanda mottaking, ofte uttrykt som forvirring eller rein slakt [...] *Ingenting meir* (1976) vart 'nulla' av Det rådgjevande utval for skulebibliotek» (Storaas 1997, 253). 25 år etter «tungetaledebatten» var litteraturforvaltinga endå ikkje klar for modernisme for barn.

Før me kjem så langt som til dei to barnediktsamlingane frå 1970-talet, *Du er så rar* og *På frifot* (1978), skal me sjå på eit døme på Øklands lyrikk for vaksne frå 1960-talet, som då vil fungera som utgangspunkt for det eg skriv om sambandet mellom denne og barnedikta frå tiåret etter.

60-talets desentrering: Eit døme

Etter tre gode bøker – *Ein gul dag* (dikt, 1963), *Mandragora* (dikt, 1966) og *Svart i det grønne* (noveller, 1967), følger følgende gullrekke: *Vandredue* (tekster, 1968), *Amatør-Album* (tekster, 1969) og *Gull-alder* (tekster, 1971). Dette er bøker prega av sjangerblanding, altså nok ei form for desentrering.

Her ein personleg favoritt, frå 1968:

Å, menneske!

Å, menneske! Skulle du ikkje
 gjerne som hønsa sete
 i eige nettingbur?
 Latt eit godt egg for dagen
 trille ned skråplanet,
 ut i renna
 der Gud kjem med bømme dagleg
 og plukkar det opp?
 Blunkande la dei forherda
 spotte englane,
 alt medan fôr-automaten
 ovanfrå fyltest med vatn og mjøl,
 velsigna,
 etter kvart som ein åt?
 Å, menneske, kva?

Å, menneske! For til slutt
 å ende jordelivet ung og mør
 i kjøttet,
 fridd for den ureine fjør-ham?
 Menneske – å!

Livet, menneske, livet
 er ofte ironisk.
 Kva er vel det kvite
 i hønseskiten?
 Skit det òg.
 Egga dine gjer vondt, manglar kalk,
 går i knas.
 Automaten går tom og veggene, menneske, står
 langt meir massive enn netting.

Tida går fort, og du går gammal
 til helvete,
 blautfeit eller kjøtseig i kledda
 du går eller står i.
 Menneske – å!
 Men ei *høne* –
 Menneske – å!

(Økland 1995, 113–114)

Ein ikkje uvesentleg del av dette diktets effekt ligg i at det ironiserer over den lyriske tradisjonen. Det høgstemde å! peikar mot den før 60-talet temmeleg eintydige forståinga av lyrisk språk som høgstil. Med Øklands ord, om Claes Gill, var dei «prega av opphøgd retorikk, nesten til det umulige, og av denne gammalmodige ordbruken som var så lett å herme etter» (Økland 1979, 233).

Innanfor denne poetiske tradisjonen er fuglen det klassiske biletet på sjelas frie utfalding, og då gjerne i form av diktekunsten sjølv.

Frå dette følger så hønselivet, som kan lesast som ein allegori over det Herbert Marcuse kallar den eindimensjonale eksistensen, livet der alle utopiar er erstatta av eit ønske om

å leva eit vellykka liv innanfor samfunnet, som lykkelege konsumentar:

[I]ndividet identifiserer seg umiddelbart med sitt samfunn og gjennom dette med samfunnet som helhet. [...B]egrepet fremmedgjøring synes å bli tvilsomt når individene identifiserer seg med den eksistens som blir pålagt dem og har i seg deres egen utvikling og tilfredsstillelse (Marcuse 2005, 27).

Med boka der han etablerer denne tanken, *Det endimensjonale menneske* (1964, på norsk 1968) etablerer Marcuse seg som 68-opprørets far, og som den store motetenkaren i Vesten på denne tida. Og i vårt dikt kjenner me att profaneringa, det låge, det eindimensjonale, når gud, det transcendent, er redusert til ein bonde som hentar inn egg, og poeten, han som frå romantikken og utetter knyter kontakt med det guddomelege, med det ideale, gjennom si evne til å vera visjonær, er redusert frå fri fugl til høne i bur.

Det tidstypiske ligg vidare i interessa for *strukturar* i staden for ektefølt kjensle av modernistisk krise i dette diktet (som såleis ikkje er eksistensialistisk). Det ligg ikkje kjenslemessig trykk hos den som fører ordet her. Sjølv om diktet skildrar ein struktur, eit system som blir valdsamt, er ikkje dette å forstå korkje bokstavleg eller som uttrykk for den som fører ordets smerte over sin visjon om det framandgjorte tilværet.

Tvert imot, kan ein seia, følger diktet i forlenginga av Dag Solstads «Vi ville ikke gi kaffekjelen vinger». Økland lar mennesket få venger, men ikkje fridom til på patetisk-poetisk vis å fly opp til det ideale, til himmelen og stjernene. I staden fører biletskapinga, vengene på mennesket, til eit

samansurium mot slutten av diktet. Spørsmålet om det kvite i hønseskiten, konstateringane av at «egga dine» gjer vondt og at (fôr-)automaten går tom ligg i forlenginga av høna som samanlikningsledd, men er meiningslause som forklaring på det moderne menneskets eksistensielle opplevingar.

Paal Brekke, den fremste eksponenten for den norske høgmodernismen som ligg umiddelbart før Profil-generasjonen, har eit dikt som kan nyttast som utgangspunkt for å sjå kva det er Øklands dikt raljerer over:

Greners tyngde

Sorte graner, som veldige fugler
i natten. Ventende –
Bare et ekko er suset omkring dem
et ekko av skrånende
vingebrus opp mellom skrentene
bort over blånene

Grener, tunge som tusenårnetter
suser, suser
av lenkede fugler som evig letter.

(Brekke 2001, 147)

Her ser ein det Hugo Friedrich i *Strukturen i moderne lyrikk* kallar dikting gjennom negative kategoriar falda heilt ut (Friedrich 1987, 12ff). Det modernistiske diktet er rett og slett eit dikt som skildrar fråværet av fuglens fridom, fråværet av den romantiske rørsla oppover.

Økland går inn same stad, og knyter dette til ei sentral rørsle innanfor 1960-talets tenking: Dette er altså tiåret då strukturalismen slår igjennom for fullt. Derfor burhøna, denne massefuglen som lever heile livet sitt underkasta strukturar. Og derfor òg det valdsame, all øydelegginga mot slutten. For til strukturforståinga i litteraturen på 60-talet høyrer definitivt blikket for at strukturane har aspekt av vald og øydelegging ved seg.

Men Økland har òg eit positivt førelegg. Her er starten på danske Frank Jægers lyrikk-landeplage «O at være en høne (Være-digtet)» (1949):

O at være en høne,
ingen kan finde, hvor er.
Gemme sig dybt i en have,
pikke et rødhudet bær.

(Jæger 1960, 160)

Gjennom den intertekstuelle dialogen blir diktet på endå ein måte desentrert. Det er ikkje den som skriv som uttrykker seg og sine kjensler, men i staden ein språkleg tradisjon som så å seia formulerer seg sjølv. Dette poenget kan i og for seg overførast på intertekstualitet generelt: Det er ikkje for ingenting at det er nett i samband med strukturalismen at Julia Kristeva kjem fram med dette omgrepet, knyt til tanken om teksten som eit nettverk av referansar, sitat og ekko i staden for det eldre allusjonsomgrepets mykje snevrare definisjon.

Jæger kan vidare seiast å høyra til ein ikkje-kanonisert tradisjon for morosame, kvardagslege, mellommenneskelege dikt der ein mellom andre finn Inger Hagerup og Hal-

dis Moren Vesaas. Dette er då valslektskap, som ein kallar det, diktarar forfattaren Økland knyter seg til for å gjera synleg si sjølvforståing innanfor det litterære feltet og dets historie.

Du er så rar

Me er så – endeleg – komne fram til Øklands første barnebok. Og skal, heilt enkelt, sjå på desentrerende, strukturalistiske tenkemåtar spelar seg ut i eit par dikt frå *Du er så rar*.

Sol og sild – når eg vil

Inne i silda er det ei sol.

Inne i sola er det ei sild.

Ikkje veit eg korleis silda og sola

Får dette med sola og silda til.

Kan hende får dei det ikkje heller.

Men i alle fall så får eg det til.

Når eg vil.

(Økland 1973, 32)

Den openbare lesinga av dette diktet er at det er eit rolledikt, som det heiter, ei iscenesetting av eit barn som gjer bruk av den for barnet så typiske sansen for å leika med lydar. Og dette er sjølv sagt rett.

Men denne leiken med ord gjer bruk av eit heilt sentralt grep innanfor strukturalismen, inkludert den strukturalistisk orienterte lyrikken, nemleg *permutasjonen*. Skilnaden

mellom *sol* og *sild* er vokalen i midten, som er lang og uttalt framme i munnen i *sol* og kort og uttalt bak i munnen i *sild*. Dette er strukturalismens måte å handtera språket på. Ein fokuserer ikkje på meining, på kva orda betyr, men i staden på den sidevegs måten dei går inn i mønster av tyding på: «sol» og «sild» skil seg frå kvarandre gjennom distinksjonane kort/lang og framre/bakre, som med det viser seg å vera tydingsberande i språket.

Strukturalismen knyter ikkje si språkforståing til meining, til den klassiske motsetnaden mellom form og innhald. I staden ser ein altså på form i høve til form. Fordi, som Saussure uttrykker det: «*i sproget findes der kun forskelle*» (Saussure 1970, 46). Og denne avvisinga av innhaldssida som det vesentlege finn ein innreflektert i diktets slutt, der ein flyttar seg frå sola og silda – det omtalte – til «eg», til språkbrukaren, som lar det stå ope om sola og silda i den referensielle røyndomen kan gå opp i kvarandre, men som konstaterer at innanfor språket er denne samanfløkinga fullt mogleg, og klar til å utførast.

Slik står dette diktet fram som eit døme på språkleg leik, på overskot av fantasi, samstundes som det i grunn og botn er ei synleggjering av heilt grunnleggande, strukturalistiske føresetnader. Språkets referensialitet er erstatta av permutasjon, av sidevegs utbytting av teikn.

Siri ved havet:

Himlen er blå.
Havet er blått.

Eg lurar på om
eg har blå auger.

(Økland 1973, 33)

Det interessante ved dette diktet, er at det tar utgangspunkt i sentrallyrikkens aller mest sentrale posisjon: Det menneskelege subjektet som ser ut over havet og himmelen. Her har lyriske subjekt til alle tider tenkt store og evige tankar om «havet, døden og kjærleiken» som ein jo kallar det, i ei karikering av same type som dette diktets situering.

Men i staden for å tenka store og evige tankar registrerer me at Siri – som deler namn med Øklands dotter – er plassert i midten av eit potensielt, strukturalistisk mønster, der det handlar om likskap mellom himmelen, havet og augene gjennom kvaliteten farge.

Den underliggende assosiasjonen er eit anna ultrakonvensjonelt bilete, nemnleg det som oppstår når ein seier at augene er «sjelas spegel». Såleis ligg det ein annan teikndimensjon i diktet, så vidt kamuflert under skildringa av den konkrete situasjonen. Himmelen og havet er bilete på det mennesket speglar seg i når det tømmer ut sjela si i sentrallyriske dikt. Medan augene er det ein speglar denne same sjela i, anten ein vil eller ikkje. Såleis er dei tre avbilingar av det same, ikkje i konkret tyding, men i språkleg tyding: Gjennom språket blir himmelen, havet og augene til konvensjonelle teikn, til klisjear, til språkteikn, som plasserer seg i høve til kvarandre gjennom mønster av likskap og skilnad.

I tråd med Barthes' definisjon av strukturalistisk aktivitet ser me såleis at diktet ikkje uttrykker seg om indre, eksis-

tensiell oppleving, men i staden om korleis meining blir produsert, korleis meining blir til.

Graset i hagen må vekk, seier mor

Frosken
den toskan
sat nedi hagen.
Der blei han hoggen
tvers gjennom magen
– av mor mi sin ny-slipte lå.

Mor mi sa:
Det var ikkje bra.
Men frosken
den toskan
blei glad.

Tusen takk for visitten!
sa han,
og opna seg høfleg på midten.

Mor sa:
Eg har så vondt for å sjå.
Og heldt fram med å slå.

Ein møter så mangt i hagen
sommarsdagen.

(Økland 1973, 39)

Frå vår synsvinkel er det to element som drar til seg merksemd: At mannen med låen gjennom ein enkel permutasjon har blitt til kvinna med låen, som er ute og drep ein frosk (i staden for å kyssa han, kanskje). Det er nok den asosiative

likskapet mellom eit sår frå lå og ein munn som genererer samanstillinga i midten, av at frosken seier noko samstundes som såret opnar seg. At frosken på dette tidspunktet er glad, som det står, må bety at denne «munnen» ser smilande ut.

Såret ho påfører frosken blir til eit språkorgan, til ein smilande munn som takkar. I og med smilen kan ein dessutan meina at såret i seg sjølv blir til eit teikn, til eit uttrykk for å vera glad og nøgd, noko som vidare opnar for assosiasjonen fram mot den tenkte takken.

Startpunktet er ein konvensjon: Det at ein klipper graset er så innkoda i vår levemåte at mora seier: «Graset i hagen må vekk». Ikkje «eg har lyst å klippa det» eller liknande, men «det *må* vekk». Alle slår graset, det må dei.

Ein struktur – det at ein slår graset i hagen, fordi ein må – fører fram mot ein produksjon av teikn som har med brutalitet og død å gjera. Her er me på line med mykje av 60-talslitteraturen, inkludert skildringa av hønselivet i «Å menneske» ovanfor. Det brutale teiknet, døden innskriven i den einskilde, blir så lese baklengs, som ein takk frå offeret for strukturen: Den som er fanga takkar for fangenskapen, kunne ein seia, og peika mot Marcuses tankar om det ein-dimensjonale mennesket.

Så held den strukturelle rørsla, klippinga av graset, fram. Fordi graset «må» vekk, finst det ingen annan utveg.

På frifot

Om samlinga *På frifot* heiter det ho gjer fordi boka kom ut på Gyldendal i staden for Øklands faste forlag, skal vera

usagt. Om så er, ligg fridomen i alle fall minst ein annan plass òg. Saka er nemleg at sjangeren «Blanda vers av Einar Økland» kan lesast som «fusjonsvers av Einar Økland», det vil seia som ei bok med dikt som kvart og eitt er ei blanding av dikt for barn og dikt for vaksne.

Når ein vel å handsama boka som ei samling barnedikt, er det naturleg nok, i og med at Økland sjølv listar henne som «Dikt for barn» på kolofonsida i seinare utgjevingar (t.d. Økland 1993, 422), og ikkje tar henne med i *Dikt i samling* (1993). Men Slettan er definitivt inne på noko når han konstaterer at «her er 'barnedikt' som lett kunne gått inn i vaksensamlingane» (Slettan 1997, 205).

Personleg tenker eg meg at boka løyser opp dikotomien, på fusjonens påfallande vis: Ho er ikkje *anten* barne- eller vaksenbok. Ho er heller ikkje *både* barne- og vaksenbok. Dette er ei samling tekstar som *korkje* er barne- eller vaksendikt, i ei påfallande negativ rørsle.

Hausten er komen
til huset i hagen

Tre gitar opp
og tre gitar ned.
Og ikkje fleire eple
på vårt epletre.

Tre jenter ned
og tre jenter ut.
Nå haustar våre jenter
kvar sin eplegut.

(Økland 1978, u.s. Dei to første linene er tittelen)

Om ein tar utgangspunkt i dikotomien barn versus vaksen som grunnleggande struktur innanfor den litterære institusjonen, kan dette diktet lesast som ei påfallande nedbygging av denne binære oppstillinga.

Diktet arbeider med eit fleirtal mønster. Det er tre gutar, og tre jenter. At det er tre av kvar av dei gjer at dei i seg sjølv er ei rørsle av meir enn ein, altså eit strukturelt mønster. Tretala aktiverer folkediktingas struktur.

Etinga av forbodne eple aktiverer dessutan syndefallsmyten. For dei som til liks med mine kollegaer språkforskarane ikkje forstår det, kan eg konstatera at det ikkje er til dømes algebra Adam og Eva får innsikt i når dei et av kunnskapens tre. Det er seksualiteten.

Med dette løfter diktet opp to ulike tradisjonar, den folkelege og den bibelske, og fører dei saman. Me møter Bibelens introduksjon av erotikken. Og me møter folkediktinga, som har blitt oppfatta som uttrykk for folks kollektivt umedvitne, og då gjerne det erotiske, jamfør koblinga mellom folklore eller folkemusikk og erotikk i ei rad eldre tekstar.²

Oppå dette ligg så det konkrete tilværets strukturar, der unge gutar stel eple og unge jenter spring etter dei. Eller, meir generelt: der unge gutar og unge jenter blir trekte mot kvarandre. Om ein tenker seg at gutane stel eple nett i denne hagen fordi dei veit at jentene er der, vil det følga av dette at det ligg ein kommunikasjon i eplestelinga. Ho fungerer som eit språkleg teikn – gjerne umedvite! – frå gutane til jentene.

² Til dei mest kjende høyrer Henrik Ibsen: *Peer Gynt* (1867), Hans E. Kinck: «Hvitsymre i Utslaatten» (1895), Ragnhild Jølsen: «Felelaaten i Engen» (1907) og Kristofer Uppdal: «Bloddrope-trall» (1919).

Her er det nok slik at barnelesaren ikkje kan overskoda tradisjonsmaterialet, men like fullt kjem i kontakt med det erotiske – i vid tyding av ordet – når jentene «haustar» gutar til slutt.

Allusjonane til dei to tradisjonane set puberteten i kontakt med begge sidene av vår kulturs mytiske og mystiske arbeid med det som oppstår i denne perioden av menneskelivet. Strukturen i det kvardagslege, i det verkelege livet peikar mot strukturen i det tradisjonsstoffet me har basert vårt verdsbilete på.

Men – og dette er min påstand: – diktet fusjonerer barne- og vaksenlyrikken. Uttrykket er for banalt, for barnsleg til å vera for vaksne. Medan den underliggende tematiseringa av kulturstoff er for vaksen for barn.

Derfor, truleg derfor har mottakinga vore så forvirra: Dette handlar ikkje om lyrikk som kommuniserer både til vaksne og til barn, det handlar ikkje om dobbelkommunikasjon. Derimot handlar det om å invitera begge til å lena seg inn mot den andre lesartypen, og sjå korleis diktet faldar seg ut som til dels for slike som ein sjølv og til dels for slike som dei andre.

I så måte er det sjølv sagt naturleg at diktet skildrar puberteten, altså overgangen mellom dei to. Og slik fører diktet saman to dikotomiar, barn versus vaksen og folkløse versus religion, for på den måten å utfordra det tilvande og peika mot noko som ikkje definitivt er nokon av delane.

I denne dobbelt negative rørsle ligg det såleis ein invitasjon til å forstå kvarandre, over grensa mellom dei to polane barn og vaksen. Eller kanskje ikkje så mykje å forstå kvar-

andre som å innsjå at ein ikkje kan forstå alt ved kvarandre, at det ligg noko utanfor den eigne måten å vita om ting på.

At Økland har reflektert over spørsmål av denne typen, over effektar av denne typen, ser me i det seinare publiserte følgebrevet til Statsministerbok-manuskriptet frå 1969. Her står det mellom anna:

Det er liten grunn til å gi ut boka.

Men rett lesen har boka sin poesi. Og dei vaksne vil lika den. Og det er det som skal bere: At dei vaksne les noko for barna som dei sjölv kan ha ei viss glede av, og som så kan smitte over på barna. Og det er ikkje sagt at barna bör skjöne alt (Økland 2014, 45).

Her ser me ei temmeleg eksplisitt formulering av tanken om det verdifulle i å ikkje forstå, ved inngangen til Øklands produksjon av vers for barn. Som derfor kan vera for barn utan at barna alltid forstår det som står der i det heile tatt.

Min plass ved bordet

Ein dag til frukost
sat det ein annan
på min plass ved bordet.

Ha deg ut herifrå,
sa den andre.
Og det var det eg gjorde.

Eg hadde meg ut
og hamna på gata.

Der gjekk eg ikring:
Nå skulle eg hata.

Men det kom berre sutring
opp frå min mage,
som hulka etter sin plass
og sin frokost.

Eg kan berre beklage.

(Økland 1978, u.s. Den første lina er tittelen)

Ein kan vel roleg konstatera at dette ikkje er normal barne-lyrikk. Like under overflata lurar det ein skilsmissematikk – skilsmisser blei for alvor vanlege frå sist på 1960-talet (Noack og Mamelund 1997) – og eit spørsmål om å hamna på gata, om å bli heimlaus.

Her har me igjen å gjera med permutasjonar: På «Min plass» er «eg» byta ut med «ein annan». Og etterpå blir (det ønska) «hata» bytta ut med (det reelle) «sutring». Me ser at sutringa kjem frå magen, at ho er kroppsleg, og knyt til å ha mista plassen sin og frukosten sin. Dette siste, at det rett og slett er det at ein er svolten som gjer at ein klagar, bærer oppe ei komisk timing av ein særeigen, sorgmunter karakter. Og det avsluttande «Eg kan berre beklage» legg seg i forlenginga av dette som ein sær open konklusjon: Er ein lei seg for at det ikkje blei hat, men i staden sutring over frukosten ein skulle hatt? Eller er det overfor magen, som ikkje får maten sin, ein beklagar?

Eg har føreslått skilsmissematikk i det at det plutselig sit ein annan der ein til vanleg sit ved frukostbordet. Ein kan òg tenka seg at det handlar om ein generasjonskonflikt,

om guten som veks til og som ein dag sit der i eit hus som ikkje lenger har plass til begge to. Ei slik forståing hentar støtte frå den hyppige tematiseringa av relasjonen mellom foreldre og barn elles i denne diktsamlinga.

Diktet på neste sida, til dømes, består av følgande strukturalistiske konstateringar om emnet:

To

Ei mor er dårleg.
 Ei anna er god.
 Eg har berre ei.
 (Eg skulle hatt to.)

Sjølv er eg stygg.
 Sjølv om eg er god.
 (Det er for gale
 eg ikkje er to.)

Men mor mi er ei.
 Og eg er berre ein.
 Ho er som eit tre.
 Eg er som ei grein.

(Økland 1978, u.s.)

Dette diktet er nedskala på ein måte som gjev det eit nær-
 mast formallogisk preg.

I opninga om mora/mødrene er det binært, A versus B.
 I midtsekvensen om den som fører ordet, er det ikkje-
 binært, AB. Med eit ønske om at det skulle vera binært.

I sluttsekvensen blir dei to kobla saman, til eit tre med
 ei grein. Dette kan ein samstundes lesa som eit tretal, for-

stått som den eine mora og den i det indre doble dattera: AAB. Diktet heiter «To» og sluttar med «tre».

I høve til utviklingspsykologi svarer denne skildringa av mor og dotter som samanvokste til tanken om at menn utviklar identiteten sin gjennom lausriving frå faren, jamfør konflikten i det førre diktet me såg på, medan kvinner inngår i matrilineære samband (slik vil i alle fall Luce Irigaray sjå det, jfr. Mortensen 1994, 24–25). Kanskje er det ei meir eller mindre intuitiv innsikt i dette som gjer at illustratør Oddvar Torsheim har utstyrt det førre diktet med teikning av menn, og dette med teikning av kvinner.

Med denne paratekstuelle forklaringa kan dobbeltsida med desse to dikta såleis lesast som ei dobbelt oppslag om det mannlege og det kvinnelege idet den vaksne og barnet lener seg inn over den doble negasjonen me var innom tidlegare.

Og me berører Øklands biografi. Han er som kjent utdanna psykolog.

Statsministerboka

Som ein forstår av det siterte følgebrevet til manuset, var det heilt klart frå forfattaren si side at *Statsminister-boka* ikkje eksisterer på eine sida av ei tydeleg markert grense mellom litteratur for barn og litteratur for vaksne. Det er derfor ikkje til å undrast over at då bokutgjevinga ikkje blei noko av, gjekk tolv av dei nitten tekstane inn i den svært samansette *Gull-alder* (1972) – som vaksenlitteratur.

Nokre av tekstane i *Statsminister-boka* bygger vidare på samanblandinga av barn og vaksen gjennom å skildra statsministeren som eit barn, det vil seia med barnelike attribut. Han blør naseblod, han slår biskopen, kona hans ringer og seier at han blir heime fordi han er sjuk, med meir. Særleg tydeleg er dette barnaktige i det avsluttande diktet, der det står at «statsministeren blir så glad/ når det fer eit fly/ over huset». Og vidare: «kvar gong statsministeren sjølv/ reiser med fly/ ser han ned på jorda/ for å sjå om han kan sjå/ huset sitt// han blir så glad når han ser det/ endå han aldri har sett det» (Økland 2014, 40).

I høve til vårt fokus på strukturorientert lyrikk er det to dikt i midten som drar til seg merksemd.

Statsministeren ser ut vindauga og tar feil

det kvite brevet
 som kona i vinterkåpe der borte
 tok
 opp av postkassen
 var
 handa hennar før ho tok hansken på og gjekk
 sin veg
 nedetter vegen

(s.st., 22)

I dette første mistaket er det eit tydeleg metaperspektiv i det at det handlar om eit – rett nok ikkje-eksisterande – brev, det vil seia skrift. Mønsteret har med omslag å gjera: Eit brev er ein konvolutt med tekst inni. Opningslinas nemning av dette brevet blir følgt av yttarlegare fire omslag: vinterkåpa omkring kona, postkassen omkring – det ikkje-

eksisterande – brevet, postkassen omkring handa, hansken omkring handa. Så er det slutt på omsluttinga, og den femte og avsluttande oppstillinga er i staden ein parallell, i formuleringa om at ho «gjekk/ *sin veg*/ nedetter *vegen*» (mine uthevingar).

Det ligg to djupsindige poeng i dette mistaket: For det første er det påfallande at det er handa som blir mistatt for eit brev. Handa, det mennesket utfører sine konkrete handlingar med, det som gjer at Heidegger talar om verda som «til hands». For det andre er det påfallande at denne handa rører seg opp mot brevet, som då er knytt til det språklege, det som ikkje er «til hands». Her er desse to blanda i hop, når statsministeren ser handa og trur det er eit brev, i ei tolking av det som ligg føre som viser at verda har teikn-funksjon. Me «les» henne. På denne måten peikar diktet direkte mot strukturalismen, forstått som ein måte å analysera verda på der ein rører seg frå språkets struktur mot alle andre fenomen i verda, som då òg kan lesast som strukturar.

Utan at dette vil seia at diktet har ein «djupsindig» konklusjon å komma med i høve til dette spørsmålet. Fenomena blir stilde ved sida av kvarandre, og opplyser oss på strukturalistisk vis, gjennom å visa fram skilnader i høve til kvarandre.

Og i høve til andre dikt. Legg merke til tittelen på det andre mistaket, som tydeleg peikar mot strukturen, mot summen av mistak:

Statsministeren har tatt feil før

det raude som flytta seg
 mellom dei svarte
 greinene
 var ingen dompap
 men ein liten plastikkspade svinga
 av ein liten gut som grov i snøen
 lenger borte

(s.st., 24)

Her ligg metaperspektivet i dompapen, det vil seia den potensielt poetiske fuglen, og i dei like potensielle skriftteikna ein kan assosiera fram frå møtet mellom dei svarte greinene og den kvite snøen.

Nett i dette punktet finn ein så feilen, den ikkje-eksisterande dompapen statsministeren trur han ser, når han i realiteten ser ein raud plastikkspade. Og her er det lesinga mi for alvor flyttar seg frå det djupe, det som har med meining å gjera, til det strukturalistiske, det som har med meiningproduksjon å gjera: For det som først og fremst byr seg fram her, er ei samanlikning av dei to tekstane.

kvinne	vs.	mann
vaksen	vs.	barn
kvit hand	vs.	raud spade
brev	vs.	dompap

Sjølv der det er likskap, er det framleis skilnad:

Vinterkåpe som <i>kigo</i> ³	vs. snø
hand med og utan hanske	vs. hand med spade
parallellen «sin <i>veg/</i> nedetter <i>vegen</i> »	vs. « <i>liten</i> plastikkspade svinga/ av ein <i>liten</i> gut»
osb.	

På dette tidspunktet vil ein, dersom ein vil fullføra analysen av dette som metadikt, spørre seg om ikkje årsaka til at det er slikt fokus på omslutning i det første diktet, er at dette dikt-paret er ei skjematisk oppstilling som er meint å peika mot kontrasten mellom å oppfatta språk utifrå kva som er meiningsfullt/indre og å oppfatta det utifrå kva som er strukturalistisk/ytre. Med eit – humoristisk, i alle fall for underteikna – tilleggspoeng i det at det handlar om mistak, om å misforstå manifesteringane. Om ein bare fokuserte på det ytre, utan innside, ville det vel ikkje vera aktuelt med noko som er så tett knyt til det «eigentlege» som det å ta feil. For kva kan vera feil om språket, om teiknet ikkje har referensialitet?

Subversiv strukturalisme

Som Idar Stegane konstaterer, er Einar Øklands sine dikt for barn «politiske», som han kallar det, gjennom at dei bryt med «[e]in snill og harmoniserande og i forma realistisk barnelitteratur» som hadde dominert lenge (Stegane 1997, 186). I dag vill ein nok heller kalla det *subversivt* å gå inn og flytta på føresetnadene for feltet på denne måten. Men Stegane sitt poeng er i alle høve gyldig. Og den strukturalistiske, desentrerte sida ved Økland sine dikt som me her har sett nær-

³ Signal om årstid. Eg lånar termen frå haikutradisjonen.

mare på, kan definitivt knytast til den same implisitte kritikken av den etablerte meiningsproduksjonen i samfunnet. På same måte som all strukturalistisk lyrikk for vaksne har potensial til å fungera som destabiliserande mottrekk i høve til dei etablerte strukturane, vil desse dikta for barn kunna lesast som intense problematiseringar av tanken om at barn skal presenterast for det stabile.

Sjølvve ramma omkring desse dikta, tanken om at det er ei grense mellom barn og vaksne, er som me har sett problematisert. Men framfor alt er det i den repeterte insisteringa på teiknets omskiftelege karakter, og teiknsystemets manglande senter eller innside, at desse tekstane er subversive. Dei opnar opp språket for lesaren, viser fram det som går føre seg når ein produserer mening. Og dei seier med det òg noko om kva det er som har gått føre seg når meiningane ein elles møter har blitt til.

Litteratur

- Roland Barthes: *Kritiska essäer*. Oms. til svensk av Malou Höjer. Lund: Bo Cavefors, Lund 1967.
- Paal Brekke: *Samlede dikt 1*. Oslo: Aschehoug, Oslo 2001.
- Hugo Friedrich: *Strukturen i moderne lyrik*. Oms. til dansk av Paul Nakskov. Nytt fotografisk opptryk. København: Gyldendal, København 1987.
- Frank Jæger: «Være-digtet», i Carl bergstrøm-Nielsen (red.): *Dansk lyrik frå Gustaf Munch-Petersen til Frank Jæger*. Gyldendal, København 1960.

- Herbert Marcuse: *Det endimensjonale menneske*, oms. av Thomas Krogh og Hans Petter Aastorp, Bokklubben, Oslo 2005.
- Ellen Mortensen: «Luce Irigaray og spørsmålet om seksuell differens», i *Vinduet* 2/1994.
- Turid Noack og Svenn-Erik Mamelund: «Skilsmisser før og nå: Som man måler får man svar», i *Samfunnsspeilet* 3/1997. Lesen 10.07.2019 på <https://www.ssb.no/a/samfunnsspeilet/utg/9703/3.html>
- de Saussure, Ferdinand: «Lingvistikkens objekt» [ei samling på fem lengre utdrag frå *Kurs i generell lingvistikk*], oms. til dansk av Jens Juhl Jensen, i Peter Madsen (red.): *Strukturalisme. En antologi*, Humlebæk: Rhodos, Humlebæk 1970.
- Svein Slettan, Svein: «På frifot. Grunndrag i Einar Øklands barnelyrikk», i Ole Karlsen (red.): *ein orm i eit auge. Om Einar Øklands forfatterskap*, LNU/Cappelen, Oslo 1997.
- Idar Stegane: «Einar Økland som barnebokforfattar», i Karlsen (red.) 1997.
- Frøydis Storaas: «Ei framandkjensle både vond og god. Om illustrasjonane i Einar Øklands barnebøker» i Karlsen (red.) 1997.
- Einar Økland: *Du er så rar*, Det norske Samlaget, Oslo 1973.
- Einar Økland: *På frifot*, Gyldendal, Oslo 1978.
- Einar Økland: *Skrivefrukter. Epistlar, artiklar, småstykke frå norsk litteratur 1963–1978*, Gyldendal, Oslo 1979.
- Einar Økland: *I staden for roman eller humor*, Det norske Samlaget, Oslo 1993.
- Einar Økland: *Dikt i samling*, Det norske Samlaget, Oslo 1995.
- Einar Økland: *Statsminister-boka*, Det norske Samlaget, Oslo 2014.

Den einsame guten og modernismen

Ein studie av den intertekstuelle dialogen i
Karsten får ikke sove

Ei høgtlesing på sengekanten vil venteleg ikkje avsløra anna enn at *Karsten får ikke sove* er ei heilt vanleg biletbok, retta mot barn i førskulealder. Men ved nærmare ettersyn og ettertanke vil ein merka seg at boka er avvikande frå det vanlege på måtar ein kan oppfatta som sjølvmedvitne, og som problematiserande i høve til den litterære tradisjonen. Her er referansar til modernistisk poesi, av Jan Erik Vold og Rolf Jacobsen. Her er ei uro og ein eksistensiell ambivalens hos hovudpersonen. Og her er nokre perspektivskifte som gjer fortellarinstansen diffus, og varierende.

Dette gjer det mogleg å påstå at dennne vesle boka så vel til form som til innhald er eit kunstverk me best kan forstå det særigne ved viss me studerer det som døme på den moderne, ambivalente og dialogiske romanen Julia Kristeva knyter til Dostojevskij, Joyce, Proust.

Karsten får ikke sove er, kort sagt, ei modernistisk barnebok. Og målet med dette kapittelet er å studera henne med utgangspunkt i det Kristeva skriv om i artikkelen «Ord, dialog og roman» (1969), der ho i dialog med Mikhail Bakhtins teoriar om romanen etablerer omgrepet «intertekstualitet»,

og relaterer dette nett til dei nemnde, moderne og modernistiske romanforfattarane.

Den einsame guten og det polyfone

Karsten får ikke sove er første boka i den populære serien om Karsten og Petra, med tekst av Tor Åge Bringsværd og illustrasjonar av Anne G. Holt. Dei tre første bøkene kom ut samtidig (Bringsværd, 2015a, u.s.). Og allereie dei to neste, og altså samtidige, titlane, *Petra begynner i barnehagen* og *Karsten og Petra er bestevenner*, legg seg innanfor eit mykje mindre påfallande fiksjonsprosauttrykk. Ein kan tenka seg at bakgrunnen for denne skilnaden, er at dei neste bøkene har ei ytre handling som sin hovudmotor. I bok nummer to byrjar Petra i barnehagen. Ho er nervøs, men møter Karsten og blir venn med han. I bok nummer tre handlar det om at Karsten ikkje lenger kan ha med seg kosedyret Løveungen til barnehagen, fordi det ikkje er lov å ha med egne leiker.

Karsten får ikke sove skil seg frå desse to bøkene ved å sakna eit ytre, narrativt konflikstoff av denne typen, som har med mellommenneskelege relasjonar og interaksjonar å gjera. På bokas nåtidsplan er ingenting realisert, uroa over det sosiale – at han skal byrja i barnehagen dagen etter – er framleis noko som bare finst i hans eige indre. Og alle andre i huset søv, han er den einaste som er vaken.

Min tanke er at det er valet av denne utgangsposisjonen som genererer behovet for å røra seg vekk frå den umarkerte fiksjonsprosaskrifta. Og merkeleg nok er det i denne

einsemda me finn den polyfone romanen, den som lar fleire røyster tala for seg sjølv, utan å gå opp i ei høgare eining.

Her er formuleringa der Kristeva lanserer det nye omgrepet sitt:

[A]ny text is constructed as a mosaic of quotations; any text is the absorption and transformation of another. The notion of intertextuality replaces that of intersubjectivity (Kristeva, 1986, 37).

Etter kvart har omgrepa «intertekst» og «intertekstualitet» gått inn i den akademiske daglegtalet i ei mykje vagare definerert utgåve, der ein gjerne siktar til meir eller mindre tydelege dialogar med andre tekstar. La meg derfor presisera at Kristeva siktar vidare, mot ei forståing av all tekst, altså kvar einaste tekst, som ein sum av sitat, og all tekst som ei vidare bearbeiding av ein annan tekst. Desse generaliseringane inneber ei totalisering av det dialogiske, der ein rører seg langt vidare enn den tradisjonelle allusjonen. Med sitat meiner Kristeva både spesifikke repetisjonar av tidlegare formuleringar, og meir generelle gjentakningar av formuleringsmåtar som er brukte før. Med bearbeidingar av ein annan tekst, meiner ho ikkje bare direkte dialog med ein konkret annan tekst, men òg dialog med det som vil vera uttrykket for ein sjanger eller ein subsjanger, slik at intertekstualitetsomgrepet òg omfattar bearbeidingar av ein ikkje konkret eksisterande, typisk tekst ein både repeterer og varierer når ein skriv.

Det me skal sjå på i det følgande, er ein tekst der mange og varierte tekstar blir omarbeidde, der mange og varierte røyster dukkar opp.

Første oppslag: Alfons Åberg og poetisk utgangsposisjon

Karsten får ikke sove opnar med eit bilete av ein gut som ligg, tilsynelatande i svevn, i senga si. Verbalteksten startar slik:

Her er Karsten. Fire år (Bringsværd & Holt, 2015b, u. s.).⁴

Dette er som eit ekko av ein moderne barnebokklassikar, som i svensk original og norsk omsetting ser slik ut:

Här är Alfons Åberg, 4 år.

Her/ er Albert Åberg, 4 år

(Bergström, 2019a,4 og Bergström, 2012, 4).

Slik opnar Gunilla Bergströms *God natt, Alfons Åberg* (1972). Faktisk er dette den patenterte opninga av denne ekstremt populære serien med nordiske bildebøker for barn i førskulealder. I 1992, då *Karsten får ikke sove* kjem ut, har Bergström i løpet av 20 år publisert 18 bøker om Alfons Åberg. Samtlege opnar på denne måten, med formuleringa «Här är Alfons Åberg». I fjorten av dei følger eit komma, og så alderen hans.

I høve til *Karsten får ikke sove* er det særleg interessant at det er tekstforfattaren Tor Åge Bringsværd som har sett om alle desse bøkene om Albert Åberg, som han heiter, til norsk. Bringsværd opnar sin eigen serie med bøker for same aldersgruppe med ei formulering han på det tidspunktet har sett om frå svensk 18 gonger på 12 år.

⁴ I og med at *Karsten får ikke sove* er upaginert, kjem eg ikkje til å gjeva referansar etter kvart av sitata i det følgjande.

Temaet i den første boka i Bringsværds eigen serie er det same som temaet i den første boka i Bergströms serie, med den vesle guten som er vaken på kvelden. For å få dette til, er Bringsværd tvungen til å utelata Petra frå denne første boka i serien om dei to bestevennene.

På grunn av lesesituasjonen, at ein ofte les desse bøkene høgt for barn som del av god natt-ritualet, er det ikkje til å undrast over at mange bildebøker for heilt små barn sluttar med at barnet sovnar. Men *God natt, Alfons Åberg* går i dialog med ein meir spesifikk undersjanger av bildebøker, nemleg den som handlar om det vesle barnet som ikkje får sova, og som derfor blir pysla om på ei rad ulike måtar av mora eller faren før svevnen kjem.⁵

Om me knyter tilbake til Kristeva, så er det denne undersjangeren som er teksten Bergströms bok absorberar og transformerer. Transformasjonen er for det første i tråd med 70-talets nye syn på barnet som eit likeverdig subjekt, med potensial for opprør. Alfons har nemleg ikkje problem med å sovna, «han *vill* inte sova» (Bergström, 2019a, 4, mi utheving). Og alt faren gjer, er utslag av Alfons' manipulasjon for å sleppa å sova. For det andre blir undersjangeren transformert ved at det er faren som sovnar, utmatta etter å ha gjort alt det sonen ber han om. Slik får boka ein humoristisk vri i høve til undersjangeren, ein vri som samstundes støttar opp under den tidstypiske undergravinga av den hie-

⁵ Maria Nikolajeva konstaterer at intertekstualitet ofte er meir påtakeleg i barnelitteratur enn i vaksenlitteratur, fordi barnelitteraturen søker seg mot det regelmessige. Ein orienterer seg i høve til eit begrensa arsenal av tema og motiv (Nikolajeva 1992, 25). Intertekstualiteten i *Karsten får ikke sove* er uvanleg ved at han er orientert mot det ikkje-regelmessige, slik at boka snarare enn å oppfylla forventingar kjem til å framstå som original og uventa.

rarkiske relasjonen mellom barn og vaksen: Alfons breier over faren sin. Og først då, etter denne omsnuinga av hierarkiet, kan Alfons av eigen vilje gå og legga seg og sovna.

Karsten får ikke sove går i dialog med Bergström, og med undersjangeren. Absorberinga og transformasjonen tar utgangspunkt i at Karsten ikkje får hjelp, og heller ikkje søker hjelp. Karsten er ikkje eit barn som ein vaksen person gjer noko med, han er tvert imot subjekt i si eiga forteljing.

Men det vil ikkje seia at boka er monologisk. Det heilt vesentlege for forståinga av *Karsten får ikke sove* er at det er ei rad røyster som møtest her, og talar i relasjon til kvarandre utan å gå opp i ei høgare eining som får dei til å forsvinna som sjølvstendige røyster.

På høgre sida av det første oppslaget, ved sida av biletet av Karsten i senga, og skildringa av korleis han ser ut, finn me denne verbalteksten:

Ute er det mørkt.

Men himmelen er full av stjerner.

Og månen ligner en båt som står på høykant.

Dette markerer eit skifte frå normal fiksjonsprosa til det klassisk poetiske. Som motiv er månen sinnbilete på fantasien, og særleg diktekunsten. Stjernene er det ideale, som det poetiske subjektet lengtar etter. Dessutan blir det poetiske biletspråket introdusert, i og med den siste linas samanlikning av månen med ein båt.

I illustrasjonen er det doble gardin, både rullegardin og vanlege tekstilgardin, i vindaugget. Dei er begge trekte ifrå, i ei fordobling som, om ein vil, peikar mot synleggjeringa

av det som er ute som ei dobbel synleggjering, som ei synleggjering både av det konkrete og det biletlege.

Dei ulike laga av tyding, bilete og konkretisering er vidare markerte av at ein i vindaugskarmen finn ein leikeromrakett, altså ei tredimensjonal avbilding, som peikar mot reisa til månen og stjernene som moglegheit. Vidare er det eit innramma bilete av ein bamse på veggen, og ein bamse som sit i vindaugskarmen. Og, til slutt, ei teikning av ein båt under ei sol på veggen. Dette siste peikar, som me forstår, mot samanlikninga av månen med ein båt i verbalteksten.

I samband med barnelitteratur talar ein i Norden gjerne om ikonotekst, som er eit omgrep som er meint å femna samspelet mellom tekst og bilete i biletbøker, til ei heilskapleg og kompleks ytring. Dette samspelet er i seg sjølv fleirstemt, polyfont, på ein måte som kan knytast til Kristevas inspirasjonskjelde, Mikhail Bakthin.

Held me oss til verbalteksten, finn me som ein forstår ei absorbering og ei bearbeiding av det klassiske, idealistiske diktet her. Det den høgre sida av dette første oppslaget seier, er at dette er poetisk språk, at dette er dikt.

Merk at dette ikkje er indirekte tale. Karsten ligg med augo lukka, på venstre side av oppslaget. Det er den som fører ordet i boka, fortellaren, som her ser vekk frå bokas hovudperson og byrjar å tala eit anna språk. Han skiftar røyst og blir eit klassisk, poetisk subjekt. Eller, sagt med det polyfone som utgangspunkt: I dette oppslaget inneheld verbalteksten meir enn ei røyst.

Andre oppslag: Rolf Jacobsen og retur til den poetiske utgangsposisjonen

Så blar ein om til det andre oppslaget, framleis utan at Karsten har opna augene, og møter eit nytt, poetisk subjekt:

Om natten holder hele byen liksom pusten.
 Hysj, sier alle gatene.
 Ikke kjør på oss, vi skal sove!
 Hysj, sier fortauene.
 Ikke gå på oss. Vi skal sove.
 Kom igjen i morgen når det blir lyst!

Det er framleis fortellaren som fører ordet, og trur Karsten søv. Via sambandet mellom formuleringa i første lina om at byen «liksom» held pusten, og det som kjem etter, blir det klart at det er fortellaren som skapar prosopopeia-fråsegna i dei neste fem linene, der gatene og fortaua får røyst og uttrykker byens nattlege imperativ til mennesket.

Denne skildringa inneheld ei peiking framover mot tematiseringa av det å få sova, for mennesket, for Karsten sin del. Svevnen er knytt til det poetiske, til draumen.

Me merkar oss den parallelle oppstillinga, med line 2-3 og 4-5 som i høg grad samanfallande: «Hysj, sier AA./ Ikke BB på oss, vi skal sove.» Som Roman Jakobson har peika på, er parallelisme det som skapar den poetiske funksjonen (Jakobson, 1988, særleg 47-49). Jamfør til dømes Sigbjørn Obstfelders modernistiske pionerarbeid «Jeg ser», der forfattaren idet han gjev opp det metriske skjemaets parallellitet erstattar det med utstrakt bruk av andre former som

parallellitet, og då særleg anafor, at sekvensar startar med same formulering.

I og med konstateringa av at byen held pusten, samstundes som han uttrykker seg, gjennom formuleringar knytte til det å ikkje seia noko, er ein i nærleiken av eit anna klassisk syn, nemleg det at diktet representerer «Paradoksets språk» (1947), som Cleanth Brooks kallar det. I essayet med denne tittelen nyttar Brooks mellom anna Wordsworths formulering i «Composed upon Westminster Bridge», om at «the very houses seem asleep», som døme på det poetiske paradokset: «Gennem digterens opfattelse [...] har byen opnået ret til at blive betragtet som organisk og ikkje blot mekanisk. [...]t sige at [husene] sover er det samme som at sige, at de lever, at de tar del i naturens liv» (Brooks, 1968, 14).

Bilar skal ikkje køyra, folk skal ikkje gå. Slik skal bakgrunnen for vår eksistens, den som alltid står stille, få vera uberørt, som natur. Samstundes som bakgrunnen på denne måten står fram, kjem i forgrunnen, i og med den menneskelege, årvåkne passiviteten.

Diktet, eller denne dikt-sekvensen i ei prosabok, kan lesast som ei omarbeiding av ein av våre aller fremste modernistiske poetar, Rolf Jacobsen. I eit av hans mest kjende dikt, «Hyss — — », frå *Headlines* (1969), heiter det:

Hyss sier havet.

Hyss sier den lille bølgen ved stranden – hyss

ikke så voldsomme, ikke

så stolte ikke

så bemerkelsesverdige [...] Hyss

sier de til menneskene
 det er vår jord
 vår evighet

(Jacobsen, 1994, 216)

Me merkar oss korleis det ikkje-menneskelege begge stader vender seg mot det menneskelege og krever ro. Nå er ikkje havet det same som gater og fortau, men i Jacobsens univers blir dei likevel førte tett på kvarandre. For i fleire dikt gjer Jacobsen bruk av bynatta som ein sfære der stille og mørke får komma fram og dominera eksistensen. Mest tydeleg er dette i «Taushetens trær» frå *Brev til lyset* (1960). Her heiter det mellom anna:

Om natten når de små orkestre reiser hjem/ [...] står høye trær langs gatene som porter/ av lydløshet [...]/ For snart skal alle lyd i verden/ hjem og sove/ [...] og tausheten skal bryte frem/ i alle trær (Jacobsen, 1994, 178).

I «Lysskifte», frå *Pass for dørene – dørene lukkes* (1972), heiter det:

Aften og kloden heller/ lyset sitt over på den andre siden/ [...] her har vi brukt opp vår dag/ og må nøye oss med coca-reklamen og månen/ og med mørket som rekker helt til verdens ende (Jacobsen, 1994, 236).

Slik sett kan ein oppfatta sekvensen i *Karsten får ikke sove* som ei syntetisering av to element i Jacobsens forfattarskap, som ei samantrekking av imperativen frå «Hyss — » med bynatta som topos for det som eksisterer som ei bakside til den oppjaga moderniteten.

Samstundes kan ein knyta dette til det Kristeva skriv om det ordet som til skilnad frå andre ord er *ambivalent*. Det ho siktar til her, er ordet som får dobbel tyding fordi det er eit sitat, med ei opphavelig tyding, samstundes som det får ei ny tyding:

This category of ambivalent words is characterized by the writer's exploitation of another's speech – without running counter to its thoughts – for his own purposes; he follows its direction while relativizing it (Kristeva, 1986, 44).

Når me les linene om gatene som seier hysj, les me Rolf Jacobsens ord samstundes som me les ei anna røyst, ei fortellarrøyst i ei barnebok. Denne fortellarrøysta er vidare forma nærmast som indirekte tale, idet ho formidlar barnets undring og fantasi i møte med den tomme gata nattestid. Samstundes som me veit – eller trur me veit – at barnet søv, slik at det er bokas fortellar som uttrykker seg på ein måte som imiterer barnets undring. På den måten blir ordets ambivalens yttarlegare forsterka.

På oppslaget høgre side er me tilbake ved vinduet og den poetiske utgangsposisjonen att:

Månen skinner inn gjennom vinduet der ...

I høve til høgre sida av det førre oppslaget merkar me oss at rørsle er snudd. Då var blikka retta ut, og det heit at «ute er det mørkt». Nå heiter det at «månen skinner inn gjennom vinduet». Dette lyset frå fantasien, draumen og det poetiskes rike fører oss, idet me blar om til det tredje oppslaget, endeleg fram til Karsten:

Tredje og fjerde oppslag: Tarjei Vesaas og fleirstemd fortellarrøyst

I og med at bytet frå eitt oppslag til eit anna bryt av ein syntaktisk periode, får ein ei samanføring av dei to oppslaga. Setninga som er delt i to, bind saman oppslaga på same måte som ein i film nyttar skifte i lydsporet før klippet i biletet til å skapa kontinuitet. Men like etter denne overskridinga, kjem det så eit avbrot, ein anakoluti som det heiter i retorikken:

... Karsten ligger og –
 Neimen! Sover du ikke likevel, da Karsten?
 <bytte til høgre side av oppslaget>
 Karsten tegner med fingeren i luften.

Fortellaren bryt av seg sjølv, og talar plutselig i andre person, til Karsten. Dette er ein tvetydig posisjon, idet det både kan vera ein direkte tiltale av Karsten, og ein fingertiltale av han, eigentleg retta i undring ut i rommet, idet ein ser biletet av han med augene opne. Uansett er det eit markert skifte av tone, av skriftrøyst her. Og denne skiftar enno ein gong, når fortellaren vender tilbake til 3. person og den enkle konstateringa, denne gongen av at Karsten teiknar i lufta med fingeren.

Den einsame guten som teiknar i lufta er eit ekko av ei av dei mest gripande barneskildringane i norsk etterkrigslitteratur, nemleg Tarjei Vesaas' novelle «Naken» (1946, i bokform 1952). Tre gonger løfter den namnlause guten fingeren:

Han lagar ein boge over seg med ei vaks-kvit finger. Det er berre ei lita rørsle nedi botnen av eitkvart som ikkje vedkjem noken.

Ei gul skodde pustar opp frå eit kjørr. Han [...] rablar inni det, liksom, med fingeren. Skriv eit ordlaust språk.

Den valne fingeren hans gjer ein valen veiv. Ein ørliten boge i eit svært himmelrom – men frå aust til vest var det likevel
(Vesaas, 1988, 341, 342 og 343).

Den nyfødde guten hos Vesaas er ein tyskarunge som er set ut for å døy. Hans einsemd er ikkje sjølvvald, som me etter kvart forstår at Karstens er. Men Karstens eksistensielle uro er lagt oppå ein eksistensialistisk urtekst, som skildrar barnet som er set ut i skogen for å døy. Vesaas har omarbeidd denne urteksten, og nå blir han omarbeidd ein gong til.

Lukk øynene, Karsten! Prøv å sove!

Det er jo midt på natten!

<sideskift>

Neimen! Nå står han opp også

Karsten, da! Gå og legg deg igjen!

Ta i hvert fall på deg tøfler! Så du ikke fryser på føttene.

La meg presisera: I løpet av fire oppslag har me møtt den poetiske grunnsituasjonen, den modernistiske omarbeidninga av den urbane natta, samt den eksistensialistiske etterkrigsprosaens einsame og utsette barn. Språk frå desse kjeldene har skapt ein polyfoni som har møtt ein polyfoni i sjølve fortellarrøysta, som vekslar mellom enkel, distansert

konstatering og eksaltert innleving i situasjonen, med byter frå 3. til 2. person og tydelege ordrar.

I formuleringa «Neimen! Nå står han opp også» finn me så enno ein posisjon, idet dette er ei – nok ein gong overraska – konstatering av kva som går føre seg. Fortellaren står utanfor boka, saman med lesaren, og kommenterer det illustrasjonane viser som om han kom til si eiga forteljing på etterskot. I denne temporale glipla snik det seg såleis inn ein definitiv avstand mellom språket og illustrasjonen: Ikkje fordi dette er noko anna enn ikonotekst, men fordi denne ikonoteksten er modernistisk, det vil seia ambivalent, dissonantisk, open og ustabil.

Som ei foreldrerøyst, manande til fornuft og varme føter, men samstundes avskoren frå den einsame guten i boka, står fortellarrøysta i den same merkelege distansen til noko som er skildra utan å kunna skildrast som Vesaas gjer bruk av i den intime utlegginga av den einsame babyen i skogen.

Samstundes er Vesaas kjend nett for å ha ein prosa der fortellarposisjonen på ein temmeleg fri måte flyt mellom ulike posisjonar overfor det som er skildra. Slik sett kan den opne flyten i fortellarrøysta knytast til Vesaas, som intertekstuell bearbeiding av førelegget, samstundes som denne flyten tvillaust skapar polyfoni i Bringsværds verbaltekst.

Femte, sjette og tiande, ellevte oppslag: Sartres eksistensialisme og intet

Dei neste oppslaga er ein gjennomgang av moglege, kvar-dagslege grunnar til at ein fire år gamal gut ikkje får sova:

Skal han tisse tro?/ Nei.

Er han tørst?/ Nei./ Kanskje han har drømt noe leit?/ Nei.

Kanskje han ikke vil ligge alene?/ Nei./ Det er bare det at ...

Her er fysiske behov, kjenslemessige behov, og ei konstatering av at Karsten ikkje ønsker noko av dette. Før illustrasjonane byter radikalt, frå heilfigur i profil til closeup *en face*. Samstundes kjem fortellarrøysta inn i det same hovudet:

Karsten har så mye å tenke på.

Det er det som er grunnen.

Han får ikke sove.

For hele hodet er fullt av tanker.

Her møter me for første gong indirekte tale. Fortellaren fortel med Karstens språk, om ei indre uro. Denne uroa blir presisert noko seinare gjennom Karstens samtale med kosedyret Løveungen, der han får spørsmål om det er «veldig fært» i ein barnehage – med ei lita bøying av normalspråket som gjer at Løveungen får sitt eige språk, skilt frå det konservative riksmålet elles i bøkene om Karsten og Petra. Her får me òg for første gong Karstens direkte tale, idet han

skildrar alt det kjekke ein gjer i barnehagen. Likevel er han uroleg:

Det er fordi jeg ikkje kjenner noen, sier Karsten. Jeg har aldri vært der før. Det er første gang i morgen!

<sideskift>

Mamma skal følge meg, sier Karsten. Men jeg vet at jeg kommer til å bli veldig lei meg når hun må gå igjen ... Og da er jeg helt alene!

I *Væren og intet* (1943) skriv Jean-Paul Sartre om den eksistensielle opplevinga av intet. Det openbare dømet han oppnar med, er at han går inn på ein kafé og leitar etter ein ven som ikkje har komme enno. Etter kvart glir alt anna i bakgrunnen, fortrent av det nå påtrengande nærveret av den fråverande venen (Sartre, 1966, 99–101).

Dette er opninga for den fenomenologiske gradbøyinga av væren, der ting ikkje bare enkelt er eller ikkje er. Intet, som nå heftar ved venen, er noko anna enn enkel negering, som i tanken om at paven ikkje er på kafeen eller liknande.

Satre knyter angsten til intet. Angst er noko anna enn frykt. Frykt har ei årsak, til dømes ei løve som kjem imot deg. Men angst er noko som er manifest som fråverande nærver, til dømes om ein går på ein smal fjellsti og plutseleg blir redd for at ein skal hoppa utfor.

For Sartre og eksistensialismen er angsten stadfestande på den måten at han viser at me ikkje går igjennom livet i ein døs. Angsten er autentisk liv.

Og i dette landskapet er det me finn att Karstens tankar og kjensler for dagen i morgon. Han tematiserer framandgjerling, at han ikkje kjenner nokon. Og han tematiserer

angsten for intet, for fråveret av mora. Det heile er nedjustert til fireåringens verd, men den modernistiske tematikken er ikkje til å ta feil av.

Sjette, sjuande og åttande oppslag: den tause fellesskapen

Etter den første indirekte talen om uroa stiller han seg i døra og ser inn først på foreldra som søv, så på søstera.

Me merkar oss at alle desse er heimkjende figurar, det står at «Mamma ligger på ryggen og snorker./ Slik hun pleier», at «Pappa sover med hodet under puten./ Slik han pleier», og at søstera har gløymt å slå av radioen, som derfor «står og suser./ Slik den pleier».

Samstundes som dette er heimekjend, er det òg på forunderleg vis framandgort, knyt til avbroten kommunikasjon. Karsten vekker dei ikkje. Og dei lagar lyd som ikkje kommuniserer. Moras snorking, faren som held puta over hovudet, slik me kan sjå i illustrasjonen, som for å halda moras røyst borte. Og radioen som lagar lyd, i eit tomrom etter at programmet er slutt.

Denne ordlause kommunikasjonen, eller ordlause fellesskapen om ein vil, er skildra på ein måte som gjer at han står heilt open med omsyn til intensjon så vel som verknad. Dette gjeld både på konkret og symbolsk nivå. Me veit ikkje korfor Karsten går inn til dei andre. Me veit heller ikkje kva effekt det har på han. Og som allegori over Karstens tilstand i denne stunda er dette paradoksale biletet av ein kommunikasjon markert som intet, som ikkje-kommunikasjon,

over grensa mellom sameksistens og isolasjon, ikkje-reduserbart. Me kan ikkje seia kva det betyr, bare *at* det betyr, og at det betyr nett det me ser.

Det me derimot *kan* seia, er at dette paradokset er typisk for romantisk og etter-romantisk litteratur. Me kjenner det mellom anna frå Welhavens «Digtets Aand», det som ingen språk kan uttrykka, men som diktet likevel skal «røbe» (Welhaven, 1998, 270). Me kjenner det frå Olav H. Hauges «Gullhanen», der han kastar av seg den allegoriske hamen, den framandgjorte gullhaneidentiteten, og i draumen på ny er barn og stiller seg i døra inn til dei sovande foreldra sitt soverom: «Du vart so lenge? kjem det, utan ord» (Hauge, 1994, 148).

I *Karsten får ikke sove* er framstillinga så konkret at ein mest ikkje merkar den tunge, eksistensielle tradisjonen som blir sitert. Munnen som snorkar. Den sovande som held for øyrene. Radioen som susar. Og den einsame guten som ser til dei, utan å vekka dei, utan å kommunisera.

Tiande til fjortande oppslag: Jan Erik Vold og spegling

Gjennom samtalen med Løveungen, får Karsten syn på det positive ved å byrja i barnehagen. Kjensla blir samansett, og dette blir omsett til språk, til eit oxymoron: «Hva heter det når en både gruer og gleder seg på en gang?»

Løveungen føreslår «greder», «gruder», «gruleder» og «greluder». Denne serien med samanføringar av element frå dei to orda løfter opp språkets poetiske funksjon, idet språk-

ket gjer merksam på seg sjølv. Samstundes er det typisk for barns leik med ord og lydar, sjølv sagt. Og så er det eit nikk til den serielle rørsle av lydvariasjonar ein finn i dikt frå 1960-talet, i Noreg først og fremst via Jan Erik Vold. I hans velkjende «kulturuke» (1969) møter me såleis permutasjonar som «ulturkuke», «tulkuruke», «ultkuruke» og «ukturulke» (Vold, 1969, 140). Dette er typisk 1960-tal, samstundes som det er eit sitat. Me finn same forma, det vil seia dikt som er permutasjonsrekker, hos modernismepioneren Apollinaire heilt i byrjinga av 1900-talet (sjå t.d. Apollinaire, 1998, 113).

Og me finn eit internt sitat: Same året som *Karsten får ikke sove* kjem ut, set Bringsværd om den nyss utkomne Alfons Åberg-boka *Mera monster, Alfons!* (1992) På norsk får ho tittelen *Albert sitter barnevakt*. Monsteret i denne boka, som Alfons finn på og gjev namn. heiter «Ill-monsteret» på svensk (Bergström, 2019b, 11). På norsk kallar han det derimot «Gru-monsteret» (Bergström, 2010, 11). «Gru-monsteret» og «gru-gleder» er såleis to neologismar, to nyskapte ordsamansettingar, som speglar kvarandre gjennom førsteleddet, og som begge er skapte, omtrent samtidig, av Bringsværd.

Fem sider etter den opnande oppramsinga av forslag til permutasjonar av «grue» og «glede», ser Karsten og Løveungen seg i spegelen, og seier: «Vi gleruder oss!» Slik blir Løveungens funksjon som spegling ut av Karsten sjølv konkret framvist, idet dei saman ser seg i spegelen og snakkar i kor.

Samstundes er det klart at Løveungen, som spegling ut av Karsten sjølv, har gjort det mogleg å skildra Karstens til-

stand tidlegare i boka som polyfon, dialogisk, i ei rørsle som nå finn sitt – foreløpige – slutt punkt idet personlegdomen finn balanse, finn ei samla røyst, eit samla syn på tilværet.

På denne måten får Løveungen same funksjon som Dos-tojevskij – grunnleggaren av den dialogiske romanen, i følge Bakthin – tar i bruk, når han lar dobbeltgjengarar, brødrar og andre fungera som eksplisitte uttrykk for den indre dialogen som går føre seg i hovudpersonen (Bakthin, 2003, 214–215).

Etter dette utfører Karsten så dei kroppslege tinga som ikkje var grunnen til at han sto opp i bokas opning, når han drikk eit glas vatn og tissar. Slik siterer boka seg sjølv, både i språk og i handling. Før han legg seg til å sova, med enno ei spegling, denne gongen frå Karsten til fortellaren, som uttrykker seg i forlenginga av permutasjonsrekka, og utbryt: «Han grugleder seg!»

Den siste speglinga er eit ikonisk sitat, altså eit illustrasjons-sitat. Det siste oppslaget er nemleg omtrent identisk med det første. Skilnaden: I opninga av boka ligg Karsten utan å smila. Løveungen, som har augene opne, ligg med hovudet mot venste. I slutten smiler Karsten. Løveungen, som nå har lukka augene, ligg med hovudet mot høgre. Slik rundar boka seg av, gjennom ei spegling av opninga.

På høgre sida av det siste oppslaget, etter at teksten er slutt, er biletet av vindaget på Karstens rom identisk med vindaugget me såg i det første oppslaget, med ei innzooming i andre oppslaget. Språket er avslutta, men boka held fram, i ei skildring av det ytre som impliserer at barnets medvit glir over i draumens og fantasiens verd. Slik er dette biletet eit tredobbelt sitat. Det siterer si eiga historie, om Karstens

rørsle frå vaken til sovande på rommet sitt. Det siterer den tidlegare nemnde tradisjonen med bøker om barn som først sovnar etter ei rad ulike handlingar for å få dette til. Og det siterer heile tradisjonen for å oppfatta stjernehimmlen, med månen, som ei symbolsk attgjeving av draumen og fantasiens sfære. Jamfør igjen Olav H. Huges «Gullhanen», der han i draumen på ny «stend med hand på klinka inn til mor/ og far», og der og då «ser månen skin på slite golv» (Hauge, 1994, 148).

Avsluttande om det ambivalente, moderne uttrykket

La oss venda tilbake til det ambivalente, som Kristeva skriv om:

Dialogical discourse includes carnivalesque and Menippean discourses as well as the polyphonic novel. In its structures, writing reads another writing, reads itself and constructs itself through a process of destructive genesis (Kristeva, 1986, 47).

Det er dette me er vitne til i *Karsten får ikke sove*. Bokas handling oppstår som ei ambivalent, både stadfestande og undergravande, nyskriving av noko som finst frå før:

Within the polyphonic structure of a novel, [...]he dialogical structure [...] appears [...] in the light of the text elaborating itself as ambivalent in relation to another text (Kristeva, 1986, 56–57).

I essayet sitt forklarar Kristeva si – og Bakthins – forståing av den moderne romanskripta som noko som står i opposisjon til det tradisjonelle eposet. Det tradisjonelle eposet knyter seg til ein «absolute entity (God or community) that relativizes dialogue to the point where it is cancelled out and reduced to monologue» (Kristeva 1986, 57).

Ein skil kort sagt mellom ambivalent dialog i den moderne romanen og harmonisk, eintydig monolog i det klas-siske eposet:

It [the epos] does not strive towards transcendence but rather toward harmony, all the while implying an idea of rupture (of opposition and analogy) as a modality of transformation (Kristeva, 1986, 58).

Frå dette perspektivet kan me søka ei forståing av *Karsten får ikke sove*, og bokas ambivalente relasjon til alle bøkene om barn som får hjelp til å sovna. Desse andre bøkene, tradisjonen, er stadfestande for eit syn på autoritetsrelasjonane kring barnet. Foreldra representerer løysinga, harmonien, som til slutt blir realisert når barnet sovnar.

I den nemnde, første boka om Albert Åberg er det slik at barnet først sovnar etter å ha manipulert autoriteten, faren, fram til eit punkt der han sloknar, utmatta på golvet. I den første boka om Karsten, som me her har føre oss, går barnet rundt i heimen utan å vekka forledreautoriteten. I staden speglar han seg i løveungen, og skapar seg sitt eige, polyfone rom der han kan arbeida seg igjennom problemet og nå fram til si eiga løysing. Spørsmålet han stiller seg, er korleis han skal klara seg utan Gud/autoriteten/mora (når ho går frå han barnehagen). Og løysinga er ikkje ei opphe-

ving av ambivalensen, ikkje ei innordning under ein ny autoritet, men tvert imot i ei akseptering av ambivalensen som eksistensiell grunnføresetnad: «Han grugleder seg.»

I denne bokas aller siste formulering ser me dessutan at Karstens ordval er flytta vidare, til fortellaren, som nå inngår i eit dialogisk samband med sin eigen hovudperson.

Litteratur

- Guillaume Apollinaire: *Den melankolske vaktposten*, oms. av Ragnar Hovland, Samlaget, Oslo 1998.
- Mikhail Bakthin: *Latter og dialog* [utdrag av *Francois Rabelais og folkekulturen i middelalderen og renessansen* og *Dostojevskijs poetikk*], oms. av Audun Johannes Mørch, Cappelen, Oslo 2003.
- Gunilla Bergström: *Albert sitter barnevakt*, oms. Av Tor Åge Bringsværd, 5. oppl., Cappelen Damm, Oslo 2010.
- Gunilla Bergström: *God natt, Albert Åberg*, oms. av Tor Åge Bringsværd, 21. oppl., Cappelen Damm, Oslo 2012.
- Gunilla Bergström: *God natt, Alfons Åberg*. 4. oppl., 15. tryckn., Rabén & Sjögren, Stockholm 2019a.
- Gunilla Bergström: *Mera monster, Alfons!*, 2. oppl., 5. tryckn., Rabén & Sjögren, Stockholm 2019b.
- Tor Åge Bringsværd: «En hilsen til barn og voksne», i Bringsværd og Holt: *Karsten og Petra – slik begynte det*, samleutg. av dei tre første bøkene, 5. oppl., Cappelen Damm, Oslo 2015a.

- Tor Åge Bringsværd og Anne G. Holt: *Karsten og Petra – slik begynte det*, samleutg. av dei tre første bøkene, 5. oppl., Cappelen Damm, Oslo 2015b.
- Cleanth Brooks: «Paradoksets sprog», i *Poetisk struktur* [The Well Wrought Urn], oms. Til dansk av Per Olsen, Munksgaard, København 1968.
- Jon Fosse: «Frå telling via showing til writing», i *Når ein engel går gjennom scenen og andre essay*, Samlaget, Oslo 2014.
- Olav H. Hauge: *Dikt i samling*, 6. utg., Samlaget, Oslo 1994.
- Rolf Jacobsen: *Alle mine dikt*, ny utg., Gyldendal, Oslo 1994.
- Roman Jakobson: «Linguistics and poetics», i David Lodge (red.): *Modern criticism and theory*, Longman, London & New York 1988.
- Julia Kristeva: «Word, Dialogue and Novel», i Toril Moi (red.): *The Kristeva Reader*, Columbia University Press, New York 1986.
- Maria Nikolajeva: «Härmande eller dialog? Den intertextuella analysen», i Maria Nikolajeva (red.): *Modern litteraturteori och metod i barnlitteraturforskningen*, Centrum för barnkulturforskning vid Stockholms universitet, Stockholm 1992.
- Jean-Paul Sartre: *Væren og intet*, oms. av Bernt Vestre, Pax, Oslo 1966.
- Tarjei Vesaas: *Skrifter i samling*, bd. 10, Samlaget, Oslo 1988.
- Jan Erik Vold: *Kykelipi*, Gyldendal, Oslo 1969.
- Johan Sebastian Welhaven: «Digtets Aand», i Idar Stegane m.fl. (red.): *Norske tekster. Lyrikk*, Cappelen, Oslo 1998.



Ruth Lillegraven og den nietzscheanske modernismen

I dette kapitlet les eg Ruth Lillegravens diktsamling *Eg er eg er eg er* (2016) med utgangspunkt i den vitalistiske tradisjonen, slik han kjem til uttrykk i Friedrich Nietzsches filosofiske skrifter og hos nordiske forfattarar som har late seg inspirera av desse. Lillegravens dikt tar utgangspunkt i tradisjonen, men oppdaterer posisjonane derifrå gjennom ei kvardagslegging av det som ein gong var heroisk-tragiske positurar.

Ruth Lillegraven debuterte i 2005, med *Store stygge dikt*, ei diktsamling som vel nærmast må lesast som eit generasjonsskrift for dei såkalla senåringane, det vil seia folk som lever som om dei er tenåringer sjølv om dei er i midten av 20-åra og vel så det. Dei to neste bøkene kom i 2011, og var ein roman for vaksne (*Mellom oss*) og ei biletbok for barn (*Mari og Magnus flyttar inn*). Dei neste åtte åra gjev Lillegraven ut elleve bøker til. Tre av desse er diktsamlingar med fokus på det ein forsøksvis kan samla under nemninga sosialhistorie, til dømes ei jente som veks opp som psykiatrisk pasient på 1950-talet, i *Manilaballen* (2014), og ein odelsgut på 1800-talet som blir sjuk og ikkje kan driva garden vidare, i *Sigd* (2016). Eit anna hovudspor er dei fire biletbøkene for heilt små barn, om Mari og Magnus (2011-2014). Desse bøkene kjem ut på eit anna forlag enn vaksenbøkene. Det

same gjeld for dei to diktsamlingane for barn i skulealder ho har følgd opp denne delen av forfattarskapen med, *Eg er eg er eg er* (2016) og *Skogen den grønne* (2018). Det er den første av desse me skal sjå nærmare på her.

For *Eg er eg er eg er* (2016) har Lillegraven vore nominert til både Bragepris og Kriticarpris, og boka er blitt pensum ved fleire universitet og høgskular. I denne artikkelen skal me lesa boka som uttrykk for ein bestemt, tidleg-modernistisk poetikk ein gjerne har oversett: *vitalismen*.

Ein slik attbruk av ein modernistisk isme av eldre dato vil ein normalt rekna som uttrykk for ei *postmoderne* haldning til kunsthistoria. I staden for kravet om stadig ny form, får ein den tilstanden Ole Thyssen skildrar på denne måten: «Klassiske kunstgreb genbruges og stilarterne betragtes som et bredt spektrum af teknikker, der neutralt stilles til rådighed» (Thyssen 1987, 28). Eller, for å seia det med den danske generasjonspoeten Michael Strunge: «Litteraturhistorien? Et eneste stort supermarked , hvor vi henter det, vi behøver» (Strunge 1985, 110).

Ein av dei som har nytta litteraturhistoria som ein supermarknad, er finlandssvenske Stella Parland, som i allalderbøker som *Gnatto pakpak* (2010) heilt tydeleg står innanfor ein dadaistisk tradisjon. Samstundes er denne boka ei vidareføring av middelalderens *bestiarie*-tradisjon. Blant seinare års norske bøker for barn og unge kan ein nemna Lene E. Westerås' *Vilja på handletur* (2010) som døme på det same. I Westerås' bok møter me ein variant av den *stream of consciousness*-teknikken James Joyce etablerte i *Ulysses* (1922). Den valde teknikken er ein annan, men hald-

ninga til litteraturhistoria som reservoar av moglegheiter er den same som hos Lillegraven.

Når det gjeld forståinga av kva modernisme er og kan vera for noko, har Hugo Friedrichs *Strukturen i moderne lyrikk* (1956) vore svært avgjerande. Friedrich tar utgangspunkt i det han kallar «negative kategoriar» (Friedrich 1987, 12-15). Startpunktet for dette er Charles Baudelaire og dei franske symbolistane Arthur Rimbaud og Stéphane Mallarmé. Sentralt hos desse står «spleen», eit ord som er meint å fanga inn den resignerte kjensla som oppstår idet rørsla mot det høge, det ideale, blir gjeven opp og ein fell ned mot jorda att. Og strukturen i den modernistiske lyrikken, den Friedrichs verk gjer synleg, er ei samanhengande rørsle av modernistisk poesi som fangar inn tom idealitet, framandgjerung og det hesleges estetikk.

Det ser ut til at Friedrich baserer seg på José Ortega y Gassetts *Kunsten bort fra det menneskelige* (1925). Her er sist nemndes karakteristikk av «den nye stilen»:

Den går i retning av 1) å fjerne det rent menneskelige fra kunsten, 2) å unngå levende former, 3) å sørge for at kunstverket ikke blir annet enn et kunstverk, 4) å betrakte kunsten som lek og intet annet, 5) å være tvers igjennom ironisk [...] (Gasset 1954, 14).

Friedrich og Gasset skildrar den modernistiske kunsten som i form og innhald reflekterer framandgjerung og kaoset som følger med det oppløyste verdsbiletet etter guds død. Men – og dette er heilt avgjerande i høve til *Eg er eg er eg er* – det finst òg ein annan modernistisk tradisjon, som Gasset tar føre seg i *Vår tids tema* (1923):

Vår tids oppgift är att ställa förnuftet i vitalitetens tjänst, att inordna den under det biologiska och låta det behärskas av det spontana. [...] «Allt det vi i dag kalla kultur, oppfostran, civilisation skall en dag framträda inför den osviklige domaren Dionysos», profeterade Nietzsche i ett av sina tidigare verk (Gasset 1936, 61).

Dette fysiske, vitale og spontane heng saman med Nietzsches tankar om det dionysiske, som me skal komma tilbake til etter kvart. For det Gasset her gjer seg til talsmann for, er det vitalistiske verdsbiletet som veks fram med utgangspunkt i nett Nietzsches filosofi. Tomrommet etter guds død blir fylt av *overmennesket*, som gjer seg sjølv til alle tings målestokk, og som såleis sjølv fyller plassen som kosmisk senter.

Når det gjeld Nietzsche, må ein først og fremst konstatere at han på grunn av sine stadige skift av posisjonar for å finna nye vinklar å gå til åtak på det etablerte frå, det ein kallar Nietzsches *perspektivisme*, vil ha minst like store vanskar med å samla heile hans tenking til noko slags system ein kan leggja ut i eit par setningar. Men det ein kan seia, er at når det gjeld hans bidrag til vitalismen, er det særleg to bøker som skil seg ut som vesentlege.

Den eine er *Slik talte Zarathustra* (1883-1885), det profetiske skriftet som forkynner overmennesket Zarathustra. Overmennesket er personen som etter guds død tar plass som universets ekspanderande sentrum. Allereie på bokas første side stiller Zarathustra seg opp framføre sola og seier: «Du stolte stjerne, hvor var din lykke hvis du ikke hadde dem du lyser for!» (Nietzsche 1990, 1). Så konstaterer han at han fløymer over, og vil skjenka av seg sjølv til verda:

«Velsign begeret som vil flyte over» (s.st., s.s.). Med dette etablerer han det som blir den sentrale symbolikken innanfor den følgende vitalismen, med sola som det sentrale ener-gisenteret og det vitalistiske subjektet som ein som ekspanderer ut over seg sjølv.

Den andre boka er *Tragediens fødsel* (1872), med sitt fokus på den greske guden Dionysos, som Gasset nemner i sitatet ovanfor. Dionysos er gud for (folke)musikk. Han er vingud, knytt til det fruktbare om våren. Han er guden for rus, for fallet ut av medvitet og over i det instinktive, og for rusens oppløysing av individet idet det mister seg sjølv og fell inn i kollektivet: «hele kløften mellom menneske og menneske viker for et overveldende fellesskap, som fører like inn i naturens hjerte» (Nietzsche 1993b, 62). Samstundes er han guden for brå død. Han er, kort sagt, den greske gudeverdas uttrykk for naturens måte å sameina oppstode og undergang på. «Han var den heite livsrusen, men på same tid den kalde døden» (Vandvik 1963, 98).

Kunsten som oppstår her, den vitalistiske kunsten, er den modernistiske tradisjonen Friedrich og så mange av lyrikkforskarane etter han har vore blinde for. Den livsdyrkande, ofte direkte Nietzsche-inspirerte lyrikken som i staden for formoppløysing og framandgjerung fokuserer på det musikalske, gjerne rytmiske, og på subjektet som legg den ytre verda under seg, som fargar den ytre verda med sitt kjensleliv, i ekspansive rørsler som har sitt opphav i instinktlevets kroppslege kontakt med verda.

I norsk litteratur er Kristofer Uppdal den tydelegaste eksponenten for den Nietzsche-inspirerte modernismen. I nordisk samanheng er dette Edith Södergran. Men dette er

ein stor tradisjon, som me her til lands – endeleg – fekk eit vesentleg verk om for nokre få år sidan, Eirik Vassendens *Norsk vitalisme* (2012). I løpet av tretten kapittel blir ein presentert for like mange ulike uttrykk denne tankeretninga har tatt, berre i Noreg. For som Vassenden skriv: «Vitalisme finnes i mange former» (Vassenden 2012, 14). Likevel kan kanskje Vassendens foreløpige definisjon i opninga av boka gjeva ein viss peikepinn:

«Vitalisme» er en forestilling om at alt levende stammer fra en særlig livskraft, en skapende impuls som ikke lar seg forklare ut fra mekanismens lover. Vitalisme betegner også tendensen til å dyrke kraft og vitalitet, oftest med utgangspunkt i livet slik det viser seg gjennom naturen. Vitalismen er en holdning, en filosofi eller en ideologi som setter instinkter, intuisjon og det irrasjonelle fremfor rasjonell tanke og sosiale kontrakter (s.st., 13).

Ut over dette innleiande signalementet og peikinga mot Nietzsches bøker om Zarathustra og Dionysos vel eg, som Vassenden, å gjera greie for dei aspekta av vitalistisk kunst og tenking me har bruk for etter kvart som dei gjer seg relevante i argumentasjonen. I samband med dette vil eg òg løfta fram skjønnlitterære tekstar, slik at det blir råd å sjå samband ikkje berre med Nietzsches filosofi, men òg med den litterære tradisjonen som har oppstått i forlenginga av tenkinga hans.

Etableringa

Det er bokas opning, dei to første dikta, som gjev oss nøkkelen til å lesa *Eg er eg er eg er* som ein dialog med den vitalistiske tradisjonen.

VÅRVILL

eg er eg er eg er
seier den vesle
vakre våren

kikar opp mellom
restane av haust og
alt som blei borte

eg er ekte og
vanleg vår
seier han

og eg lovar

lovar gull og
grøne skogar

hender og hår

småsko og
lange dagar

berre vent
berre vent

HJARTET MITT

berre vent

langt inni skogen
den mørkaste grøne

der finn du
mitt vesle hjarte

det som klyv i trea

stuper kråke mellom
røtene

legg seg til
å symje i mosehav
og skogstjernesjø

eg er eg er eg er
syng det vesle
hjartet

(Lillegraven 2016, 7–8)

Formuleringane «den vesle/ vakre våren» og «mitt vesle hjarte» er, som me skal sjå, heilt sentrale for den djupare forståinga av desse dikta. Sentrale vil dei venteleg òg vera heilt initialt for den unge lesaren, som gjennom desse får identifisert den som fører ordet som liten, som ung. Gjennom den repeterte, insisterande påstanden om at det er det «vesle» det handlar om, blir speglinga mellom boka og barnelesaren etablert. Og denne speglinga er då av ein slik art at lesinga av *Eg er eg er eg er* med Kristin Ørjasæter sine ord

fører til «innleving», det vil seia «ro som blir fylt med kontemplasjon over eksistensielle vilkår» (Ørjasæter 2018, 125). Alternativet er, ifølgje Ørjasæter, «utlevering», interaktivitet eller leik saman med boka (s.st., 118).

Elles er dei to dikta, om våren og om hjartet, vovne inn i kvarandere gjennom like og liknande formuleringar. Me merkar oss for det første at bokas tittel blir tillagt begge to, som ytringar: «eg er eg er eg er/ seier den vesle/ vakre våren», og «eg er eg er eg er/ syng det vesle/ hjartet». Dette hjartet blir i diktet identifisert som «mitt». Gjennom konvensjonen for å knyta hjartet til kjenslene, blir det eigne kjenslelivet i og med skildringa av hjartet som rører seg fritt rundt i naturen til noko ytre, til noko som manifesterer seg i verda. Til dette legg me så samanvevinga av hjartet og våren. Våren er tida for nytt liv, for energi som strøymer gjennom eksistensen. Ungdomstida, den erotiske oppvakninga, om ein vel å sjå menneskelivet utifrå årstidssyklusen.

Den nietzscheanske nynorskforfattaren Kristofer Uppdal skriv i «Bloddrope-trall» (1919) – eit dikt Vassenden omtalar som «programvitalisme» (Vassenden 2012, 18) – om den kosmiske vår-energien som strøymer, og som den som fører ordet har kjent «i min vaar/ som eg aldri attende faar» (Uppdal 1919, 197). Hos Uppdal blir våren skildra som ei tid då kosmisk solenergi strøymer inn i verda, ein solenergi som er utgangspunktet for det erotiske. Og han flyttar skildringa av den ytre verda inn i det indre mennesket: «– Nakne ungar,/ dei laugar seg i elvar,/ i elvane i ditt kjøt./ – Skrattande kaate kvin/ fraa eit dansegolv,/ fraa eit laavegolv/ i di sjel» (s.st, 198). Slik blir subjektet hos Uppdal eks-

pansivt, «æsende av liv» (s.st., 196), idet det tar imot vårens energi og strekk seg ut og legg verda under seg.

I *Tragediens fødsel* (1872) skriv Nietzsche sjølv om denne energien, og då utifrå den greske vinguden Dionysos, som blir feira om våren, når han kjem tilbake til landet: «I bygd og by over heile Hellas helsa ein vårgjesten velkommen att med jubelfestar» (Vandvik 1963, 103).

Hos Lillegraven vil den parallelle oppstillinga av våren og den som fører ordet sitt hjarte føra fram mot ei forståing av at ein har å gjera med den same ekspansive rørsla. Våren, oppblomstringa og energiens årstid, er identisk med den som fører ordet sitt indre, som legg den ytre verda under seg, i ei ekspansiv rørsle der ein kan møte hjartet hennar, symjande «i mosehav/ og skogstjernesjø».

I boka *101 litteraturdidaktiske grep* (2018) skriv Marianne Røskeland om økokritikk, med utgangspunkt i *Eg er eg er eg er*. Røskeland nemner ikkje dette, men det er vanleg å skilja mellom *økopoesi* og *økokritikk*. Økopoesi er poesi som sjølv løfter økokritiske spørsmål på bordet.⁶ Økokritikk er, som Cheryl Glotfelty's vidkjende definisjon lyder, «the study of the relationship between literature and the physical environment» (Glotfelty 2015, 122). I Lillegravens samling er det to dikt med tydeleg økopoetisk brodd, «Vond vind» og «Villvinter». Elles er det slik at boka på ulike måtar, som Røskeland gjer greie for, byr seg fram for økokritiske lesingar. Men i dei andre dikta er dette då perspektiv ein tilfører, med dei to nemnde dikta som inngangsport.

⁶ «The term 'ecopoetry' has come into use to designate poetry that in some way is shaped by and responds specifically to [...] the burgeoning environmental crisis» (Fisher Wirth & Street 2013, xxviii).

Eg har ingen innvendingar mot Røskelands artikkel, tvert imot. Eg vil berre peika på at me i utgangspunktet – eit utgangspunkt som skal modererast etter kvart – nærmast er tvungne til å dra motsette slutningar når det gjeld sambandet mellom naturen og jentas hjarte. I den vitalistiske optikken handlar det om at mennesket legg naturen under seg. Frå eit økokritisk perspektiv ville ein knyta dette saman med menneskets generelle tendens til å oppføra seg koloniserande på i høve til sine omgjevnader, ikkje minst gjennom antropomorfiseringar. Når Røskeland ikkje tar opp dette problemfeltet, har det heilt sikkert å gjera med at ho ikkje legg opp til ideologikritikk, men tvert imot med ei sympatisk innstilt lesing, der ein er ute etter å finna fram til den samklangten med naturen som Lillegravens bok legg opp til. Og då er det vel ikkje til å undrast over at ho, nett på det punktet som har med hjartet å gjera, blir vag i formuleringane sine: «Det er noko utemd og leikande over dette hjartet kopla til skogen, men det som skin igjennom, er ein slags kjærleik til skogen» (Røskeland 2018, 51).

Når eg legg så stor vekt på dette, er det fordi det som verkeleg opnar for å setta dei første dikta i *Eg er eg er eg er* i samband med den nietzscheanske vitalismen, nett er biletet av hjartet som det som kryssar grensa frå indre til ytre. Dette er nemleg det sentrale biletet i eit av den for Norden så sentrale nietzscheanske forfattaren Edith Södergrans aller mest kjende dikt, frå *Rosenaltaret* (1919):

Till fots fick jag gå genom solsystemen

Till fots
fick jag gå genom solsystemen,
innan jag fann den första tråden av min röda dräkt.
Jag anar ren mig själv.

Någonstädes i rymden hänger mitt hjärta,
gnistor strömma ifrån det, skakande luften,
till andra måttlösa hjärtan.

(Södergran 1990, 100–101)

Nietzsche skriv om «kunstnerens psykologi». Han konstaterer, normativt, at skapinga heng saman med rusen. Ikkje berre konvensjonell rus, men òg (den dionysiske) «forårsrusen» og «en overvældende og svulmende viljes rus (...) Et menneske i denne tilstand forvandler tingene, indtil de afspejler dets magt – indtil de er reflekser av dets fuldkomnened. Denne *måtten*-forvandle til det fuldkomne er – kunst» (Nietzsche 1993a, 77). Her uttrykker Nietzsche seg om rørsla frå ein sjølv til det ytre i det ein skapar. Hos Södergran er den ekspansive rørsla enorm, opp til punktet der det indre, hjartet, har kosmiske dimensjonar. Lillegravens dikt modererer denne nietzscheanske ekspansjonen ved å omtala hjartet som «mitt vesle hjarte» og «det vesle/ hjartet», det vil seia som noko heilt motsett av Södergrans «måttløsa hjärtan», som altså er grenselause, bokstavleg tala hisides alle «mått», alle mål. Denne modereringa står saman med bokas tittel til slutt i det andre diktet: «eg er eg er eg er/ syng det vesle/ hjartet». Slik blir det sjølvinsisterande, tredoble «eg er» stilt saman med det i høve til tradisjonen

modererande «vesle», på ein måte som signaliserer ein heilt eigen inngang til det vitalistiske, nemleg ei form for vitalisme som knyter den som fører ordet saman med det kosmiske, med livsenergiane, men som ikkje gjer seg sjølv til ei storhending i verdshistoria, slik ein finn det i den klassiske nietzscheanske lyrikken, og hos Nietzsche sjølv. Denne same modereringa finn ein i Lillegravens opningsdikt: «eg er ekte og/ vanleg vår». Adjektiva «vanleg» og «vesle» signaliserer ein original, normaliserande versjon av den nietzscheanske overmennesketenkinga, der det ekspansive blir nytta til å uttrykka det indre mennesket ikkje som ein unnakstilstand, men som eit ganske vanleg menneske sine kjensler.

Dei repeterte formuleringane i opningane og sluttane på Lillegravens dikt om våren og dikt om hjartet etablerer ein tydeleg struktur:

eg er eg er eg er
 seier den vesle
 vakre våren
 [...]
 berre vent
 berre vent

berre vent
 [...]
 eg er eg er eg er
 syng det vesle
 hjartet

Dette er ein kiastisk struktur, eit ABBA. Som eg har peika på i ein annan samanheng i samband med «Lidandets kalk»

(1919) av Södergran, er det eit samband hos henne mellom ein slik struktur og det at diktet skildrar noko indre, noko som er omslutta, men som i løpet av diktet blir ført ut i det ytre (Andersen 1998, 31-33). Same stad har eg peika på at Södergran gjennom sitt dikt skildrar noko som skal henda i framtida, men som i og med at det blir lagt ut i det ytre, allereie manifesterer seg i og med diktet det står i (s.st., 33). Slik er det lett å lesa opninga av Lillegravens diktsamling òg. I midten av diktparet finn me eit tre gonger repetert «berre vent», som peikar direkte mot framtida, mot diktsamlinga ein skal i gang med å lesa, og som kjem til å gjera synleg ei meir detaljert utlegging av det kjenslelivet som her i opninga er omtalt som «våren» og «hjartet».

For den unge lesaren vil desse «berre vent» òg kunne fungera som peikingar mot det at ein sjølv er i utvikling, og nok oppfattar vaksne som ferdige. Slik får ein endå eit identifikasjonspunkt, endå ei synleggjering av at det er eit barn som fører ordet, og ei synleggjering av at det er noko spesifikt, noko kjenneteiknande for barnet det handlar om.

I så sjølvreflektert språk som dikt, er det klart at klisjeane «berre vent» og «gull og grønne skogar» drar til seg merksemd. Det same gjeld den lette omskrivinga av refrenget i Alf Prøysens «Lille måltrost», «langt inni skogen den grønne» (Prøysen 2014, 200). Dette er konvensjonelt språk, språk som, når det er plassert i dikt, markerer seg som ei understreking av nett det ikkje-originale, det vanlege. Slik blir klisjeane tydingsberande, som del av den same peikinga mot det meir ordinære, det meir vanlege enn det ein normalt forbind med ekspansive subjekt av den typen ein her møter. Til det konvensjonelle kan ein òg knyta tematikken

i diktsekvensen me her har føre oss, det at me har å gjera med dikt om så uttværa motiv som våren og hjartet. Men paradokset, det som verkeleg løfter denne samlinga til noko ein kan lesa som ein dialog med tradisjonen, er at det nett er i dette meir alminnelege, som blir markert gjennom klišébruken, at *Eg er eg er eg er* viser seg å vera original ordkunst.

Og her ligg òg mi moglege modifisering av den i utgangspunktet skarpe motsetnaden mellom økopoesi og nietzscheansk vitalisme. I og med dei to økopoetiske dikta har Lillegravens samling allereie plassert seg på det økologiske si side. I og med det paradoksale, nietzscheanske smålætet kan ein i forlenginga av dette meina at samlinga òg i dei andre dikta inviterer til ei nedtoning av dei antropomorfiseringane som uttrykk for vilje til makt over naturen. Ein kan i staden oppfatta det økopoetiske innslaget i boka – tydeleg tilkjennegeve gjennom dei nemnde dikta «Vond vind» og «Villvinter» – som ei konstatering av medvit om at denne vitalistiske poesien i utgangspunktet kan oppfatast som uttrykk for ei menneskesentrering som diktsamlinga ikkje på nokon måte står inne for.

Illustrasjonane

Eg er eg er eg er er designa av Torill Stranger og blei i 2017 kåra til årets vakraste bok for barn og unge av grafikarorganisasjonen Grafill. Boka inneheld fire illustrasjonar, av Mari Kanstad Johnsen. Desse står på eigne oppslag, og fungerer som innleiingar til kvar av dei fire avdelingane. Det er ty-

deleg at inndelinga heng saman med årstidene, jamfør tittelen på opningsdiktet i kvar av dei: «Vårvill», «Sommar-sval, «Alt brenn» og «Villvinter». Ein finn desse årstidene reflekterte i dei respektive illustrasjonane, på ein måte som gjer at dei «tydeleggjer årstidene som tekstleg struktureringsprinsipp» (Birkeland, Mjør & Teigland 2018, 143). Og denne dialogen mellom illustrasjonar og dikt gjer at sjølv om ein ikkje har å gjera med ei biletbok, forstått som ei bok med minst eit bilete per tekststoppslag, men derimot med det ein kallar ei illustrert bok, så er det like fullt analytiske poeng å henta ut av sambandet mellom dei (jfr. Bjørlo 2018, 115).

Illustrasjonen til sommardelen finn ein òg på bokas framside, men i ein litt ulik variant. Før sommardelen er ei jente skildra på «teikneseriemaneér», eller i «simultansuksesjon» (Skaret 2015, 132). Innanfor eitt og same bilete ser me henne i tre ulike fasar av eit stup frå ein bergknaus. Ho stupar ut frå berget, ho er – noko klossete – i svevet, og ho bryt vassflata. På omslaget manglar den siste av desse, slik at me før lesinga får sjå jenta idet ho har stuft, og er ute i det noko klossete svevet, der det er uavklart om ho kjem til å samla seg og bryta vassflata i eit elegant stup, eller om ho kjem til å falla ukontrollert ned.

Det er sjølv sagt usikkert kor mange unge lesarar som vil setta dette med å bryta vassflata i samband med pubertet, med det å byta element og stiga opp av havet som forvandla. Men klisjeen *å stupa uti det* kjenner ein nok frå tidleg alder, så ei eller anna forventning om å lesa om noko som brått og plutseleg kjem til å forandra livet vil ein nok ha. Viss ein

ikkje berre les biletet endeframt, då, som ei skildring av det å stupa.

For eit nordisk publikum vil Munchs mange bilete av badande kroppar i sollys vera det mest kjende dømet på vitalistisk kunst med motiv av denne typen (jf. Vassenden 2012, 29 og 31). Og det er i motivvalet, ikkje i valet av teknikk, at ein kjenner att vitalismen i Johnsens illustrasjonar. Om den teikneserieaktige plasseringa av same kroppen i ulike posisjonar har førebilete i klassisk modernisme, så er det futurismen, slik me til dømes kjenner han frå Balla Ballas «Dynamismen til ein hund i band» (1912), der ein ser ein hund med beina og den logrande halen i mange posisjonar på ein gong.

Illustrasjonen ved inngangen til vårdelen kan knytast direkte til ei formulering i det første diktet, der det står om «mitt vesle hjarte» at det mellom anna «legg seg til/ å symje i mosehav/ og skogstjernesjø». Det sentrale elementet i illustrasjonen er den svarte silhuetten av eit menneske som ligg barbeint, men med klede på, på eit pledd. Rundt dette mennesket er det så ulike runde, amorfe former i ulike grøne og grønsvarte sjatteringar. Ved nærmare ettersyn vil ein merka seg at visse av dei ganske tydeleg har omrisset av ein finger. Effekten er at det ser ut som om ein ser eit menneske som ligg ute og slappar av, men at ein ser dette mennesket gjennom vatn med ulike vassplantar i. Samstundes som ein kan sjå desse vassplantane som fordoblingar av ei menneskehand som i oppløyst tilstand nærmar seg dette mennesket, eller kjem frå dette mennesket.

Slik fungerer denne illustrasjonen som ei åskodeleggjer- ring av det vitalistiske tankegodset ein kjem til å møta i

dikta som følger. I staden for eit «hjarte» som «sym» i skogen, slik det står i eit av dikta, møter ein eit menneske som ligg på eit teppe omgjeven av mykje grønt liv. Slik blir det lettare å «omsetta» det biletlege i diktet, til førestillinga om ein som kviler, kanskje tenker, og så ser føre seg at ho samstundes flyt ut i omgjevnadene sine.

Illustrasjonen før sommardelen, det nemnde stupemotivet, knyter seg umiddelbart til ei formuleringa i diktet som følger, om «stupesvabergsommelar» (Lillegraven 2016, 26). Men litt lengre ute får ein òg ei forklaring av den klassiske, «vaksne» forståinga:

eg kjem opp av elva
er større og annleis

kroppen min er
blitt ein kropp eg
ikkje lenger kjenner
[...]

(s.st., 26)

Etter desse illustrasjonane, som hjelper med forståinga, følger eit bilete som i staden opnar for svært vidtrekkande assosiasjonar. Ved inngangen til haustdelen møter me nemleg ei mengd eksotiske dyr, mellom anna ein tiger og ein panda, i ei kollektiv rørsle mot høgre i biletplata. Tigeren og pandaen er nemnde i avdelingas fjerde dikt, det økopoetiske «Vond vind». Ein har såleis å gjera med ei peiking mot det økokritiske motivet. Og i staden for eit openbart framhald av årstidene som motiv i illustrasjonane, byter me her til eit metaforisk poeng. Naturens haust, med undergang innan-

for årssyklusen, blir her gjennom assosiasjon overført til førestillinga om desse dyras liv på jorda – som artar, ikkje berre som individ – idet dei er på veg til å forsvinna.

Samstundes gjev illustrasjonen av ville dyr i ei samla rørsle ein like klar assosiasjon til den vitalistiske tanken om alt levande som del av den same energien, den same rørsla gjennom alt levande.

I bokas siste illustrasjon, før vinterdelen, er ein tilbake ved det amorfe undervassmotivet. Skilnaden er at fargane nå går i blått og kvitt, og at det ikkje finst noko menneskeleg der. Og at diktet som følger ikkje knyter seg motivisk til eit slikt undervassmotiv, berre til fargane, som ein lett assosierer med den nemnde snøen og vinteren.

Utifrå tanken om at illustrasjonane tilfører blikkpunkt (Bjørlo 2018, 118), kan ein oppfatta Johnsens bilete som ei dobbel rørsle. Dei første to illustrasjonane fører lesaren mot forståing, mot ei presisering av det som står, medan dei to siste opnar for vidare assosiasjonar, for ei av-presisering eller allmenngjering av det som står. Sagt med andre ord: Dei fire illustrasjonane seier noko tekstane ikkje seier. Særleg den tredje, med bilete av ville dyr, fungerer som kommunikasjon av eit eige poeng, om livskraftene. Derfor kan ein, med lån frå biletbokteorien, meina at illustrasjonane i denne boka inngår som noko meir enn åskodeleggjingar av det tekstane seier. Dei tilfører sjølvstendige uttrykk, i noko ein kan oppfatta som dialog med tekstane.

Barnelesaren

Forlaget føreslår at denne diktsamlinga rettar seg til lesarar i aldersgruppa ni til tretten år. Særleg dei eldre barna i denne gruppa kjennest som ei rimeleg lesargruppe utifrå bokas tematisering av pubertet og tidleg kjærasteri, som ein då anten står midt oppi sjølv, eller er på veg fram imot. At den som fører ordet er ei jente, er ikkje avgrensande. I denne aldersgruppa vil gutar òg vera interesserte i å forstå kva det er som hender med jentene, i å forstå jentenes indre liv.

Ein kan kanskje ikkje venta seg meir av barnelesaren enn av vaksenlesaren når det gjeld dialog med modernismehistoria. Dette vil truleg vera skjult for vaksenlesarar òg. I staden er det den vitalistiske livshaldninga som må stå i sentrum, som utgangspunkt for skildringar av livet som det er i si attkjennelege form. I denne retningan drar den initiale innsirklinga av «det vesle», saman med normaliseringa. Det same gjeld for den følgande synleggjeringa av at det er ei jente som, som me straks skal sjå, nett for alvor har oppdaga gutar som fører ordet i dikta. Og resultatet er at boka blir til ei opning for å komma inn i vitalismens tenking, og oppleva henne som noko ein kan forstå og kjenna seg att i. Bråe kjensleskift når som helst, og stor energi på våren, blir inngangar til å sjå at ein i denne boka møter noko ein som ungt menneske er kjend med, samstundes som ein blir introdusert for ei litterær skildring av livet opplevd som energi heller enn som tenking eller kontrollert sosialisering. Illustrasjonane hjelper ein òg på vegen i så måte. Og dit kan ein komma, heilt inn i denne moderniseretningas sentrale tenking, utan å bli konfrontert med det altfor aparte unna-

taksmennesket, som ropar ut sin strid med ands- og kulturhistoria.

Slik vil *Eg er eg er eg er*, på same måte som dei fleste modernistiske diktsamlingar, kunna seiast å kommunisera både med ein «naiv» og ein «intellektuell» lesar. Dette er ikkje ulikt det ein i samband med barnelitteratur vil omtala med ord som «allalderlitteratur» og «ein dobbel, ikkje-hierarkisk fortellemåte» (Ørjasæter 2018, 38). Den eine skilnaden i høve til la oss seia Olav H. Hauge sine dikt for vaksne, er at den «naive» lesaren oftare vil vera eit barn når ein har å gjera med ei bok som vender seg direkte til denne lesargruppa. Men, og dette er eit vesentleg poeng: Når det gjeld *Eg er eg er eg er*, vil den vitalistiske, ikkje-intellektuelle opplevinga av tilværet vera til å fanga opp for den «naive» lesaren òg. Kommunikasjonen av ein modernistisk poetikk treffer, meir eller mindre ureflektert, gjennom å presentera seg i konkrete situasjonar ein som barn kan kjenna seg att i, eller i alle fall projisera seg inn i. Den «intellektuelle» har ein historisk kontekst å setta det inn i, men forståinga av dei einskilde dikta blir den same. Og, som sagt: Mange vaksne lesarar, truleg dei fleste, vil vera «naive». Dei vil ikkje leva opp til det ein med Åse Marie Ommundsen vil kalla «den vaksne modell-lesarposisjonen» (referert s.st., s.s.), når denne posisjonen føreset inngåande kjennskap til den modernistiske tradisjonen.

Kjærleiken

Smålætet samanlikna med hyperbolsk, nietzscheansk modernisme er eit originalt drag. Det same er den uventa bru-

ken av årssyklusen, som elles er eit klassisk struktureringsprinsipp i barnelyrikk (Bjørlo 2018, 123). Her er det nemleg ikkje eit heilt menneskeliv som blir skildra gjennom rørsle frå vår via sommar til haust, men derimot ein kortare periode i den som fører ordet sitt liv. Truleg eitt enkelt år, og definitivt ein periode ved inngangen til puberteten.

Dette er ingen punktroman, men ei samling dikt som stort sett kan lesast med utbytte eitt og eitt. Det mest gjennomgåande motivet er ei kjærleikshistorie, som dukkar opp i fleire dikt, og som utviklar seg frå augekontakt på våren via det å vera saman på sommaren til at det er over på hausten.

Ein merkar seg biletspråket som er nytta i samband med denne kjærleikshistoria:

du skin
etterpå blæs det fönvind/ i villjente hjartet// alt hoppar, dansar
og ler
kjærleik får meg til/ å stige opp opp opp// som ballen du
sparkar/ mot himmelen
opp opp opp// danse danse
kjærleik får meg til/ å stige opp opp opp// berre for å falle/
ned ned ned// treffe bakken som/ ball mot grus
ballen som steig/ mot himmelen og/ fall mot grusen// han
ligg i buskane// gøynd og gløynd/ som eg
(Lillegraven 2016, 10, 11, 23, 24, 35 og 37)

Dette er biletbruk som knyter seg til den vitalistiske forståinga av livsenergi – ikkje tenking – som det primære. Dansen, som er nytta som bilete på livsenergien i eit par av sitata, står sentralt i Nietzsches profetiske verk, *Slik talte Zarathustra*, der ein finn ei rad referansar til dansen. Dans,

og folkemusikk, fungerer som bilete på det dionysiske i mykje vitalistisk skjønnlitteratur (jf. Uppdal-diktet nemnd ovanfor).

Det dominerande biletet for å uttrykka energien i kjærleiksforholdet i Lillegravens bok, ballen, og ballen si rørsle opp og ned, har ikkje like opplagde førelegg. På grunn av dei mange andre tangeringane i høve til den nietzscheanske vitalismen, kan ein sjølvstekt komma til å tenka på denne velkjende formuleringa: «O Zarathustra, du vises sten, [...] deg selv kastet du – høyt – men hver sten som kastes, må falle!» (Nietzsche 1990, 103).

Men poenget her synest snarare å vera at eit bilete på omskifteleg energi er nytta til å skildra kjærleiksrelasjonen. Ein kjærleiksrelasjon som ikkje har førelegg hos Nietzsche, som med sitt alter ego Zarathustra snarast ser ut til å leva i sjølvvalt sølibat. Derimot er det mykje kjærleik, med erotiske overtonar, i tittelromanen frå 1911 i Uppdals 10-bindsværk *Dansen gjennom skuggeheimen* (1911–1924). Arne Garborgs *Kolbotnbrev* (1890) og Henrik Ibsens *Når vi døde vaagner* (1899) er begge bøker der ein hovudperson som deler eigenskapar med forfattaren blir karakteriserte i dialog med nietzscheansk tankegods, samstundes som parforholdet står heilt sentralt.⁷

Neddempinga i høve til konvensjonell skildring av den dionysiske erotikken er elles påfallande hos Lillegraven:

kinn mot kinn
panne mot panne
nærare, nærare

⁷ For meir utbygde analysar av *Naar vi døde vaagner* og *Kolbotnbrev* i høve til Nietzsche, sjå Andersen 2001 og 2006.

munn mot munn
 eller nesten munn
 mot munn

neste gong – – –

(Lillegraven 2016, 24)

Døden

Det mest markerte motivet, det vil seia motivet som mest tydeleg støttar opp under ei tradisjonell forståing av årssyklusen, er bestefaren. Han blir presentert i eit dikt i sommar-delen, og døyr på vinteren. Og faren forklarar livsprinsippet:

alt som kjem til verda
 skal ein gong bli borte att
 menneske, plantar, dyr
 alle er vi her berre
 denne vesle tida

(s.st., 51)

Etter diktet om bestefaren si gravferd, rundar boka seg av med fire dikt som knyter kontakt med opninga av boka. Det første av desse heiter «Byrje på ny», og skildrar eit ønske om å «vere som våren» (s.st., 53). Deretter kjem to dikt der den som fører ordet først legg sitt «vesle/ hjarte» i «ei gamal dokkevogge», og så legg seg ned og «lagar englar i nysnøen» (s.st., 54 og 55). Formuleringa «vesle/hjarte» kjenner me att frå opninga av boka. Det same gjeld tittelen og sluttlina i det siste diktet: «Eg er eg er eg er».

Dette er kiastisk lokalt – første og siste lina i diktet er identiske, på ein måte som peikar utover, mot boka sin overgripande struktur, idet det siste diktets siste line repeterer det første diktets første line, og bokas tittel. Boka som heilskap er ein kiasme som legg ope dette den som fører ordet er, i sitt indre. Dette indre er knytt til ein syklus, som ikkje berre er diktsyklusen, men òg ein livssyklus, bestefaren sin, og ein kortare syklus, nemleg den perioden av den som fører ordet sitt kjærleiks- og kjensleliv, som i og med dette er avslutta. Slik blir òg dei to liva, det eigne og bestefaren sitt, puberteten og døden, kopla saman.

I og med at besteforeldres død vil vera det første verkelege møtet med døden for dei fleste, og er nærverande i barna sitt medvit når dei er i denne bokas målgruppe anten dei har opplevd det eller ikkje, vil samankoplinga av puberteten med nett dette dødsfallet fungera som eit viktig identifiseringspunkt.

Nedtona Dionysos

Når Nietzsches refleksjonar over vinguden Dionysos har fått så stort gjennomslag blant forfattarar, har det truleg å gjera med at dei etablerer eit tydingsfelt som fangar inn menneskets ukjende, instinktorienterte sider på ein måte som må appellera til kunstnararar som lever i kjølvatnet av romantikkens interesse for, ja beint fram insistering på, det indre kjenslelivet som all sann kunsts opphav. Men minst like viktig er det at heile tydingsfeltet er så samansett, at det er basert på ei samanføring av motsetnader som høver

saman med litteraturens søking etter bærande paradoks. For Dionysos er guden for det nye livet på våren, men han er òg guden for livet som tar slutt på hausten. I tillegg har det, som Eirik Vandvik konstaterer, «vore gissa på at den store opplevinga av møtet mellom liv og død i parings- eller fødselsstunda har skapt denne guddomlege motsetnaden, ei makt som vender eitt andlet mot livet og lyset, eit anna mot natta og døden» (Vandvik 1963, 98).

Slik er det logisk at Henrik Ibsen i nemnde *Naar vi døde vaagner* skriv om kunstnaren Rubek og modellen hans, Irene, på måtar som strekar under både at dei er fysisk tiltrekte av kvarandre, og at det finst ei draging mot døden i dei. Stykket sluttar med at dei er i høgjellet. Han uttrykker livskrafta: «Livet i os og omkring os gærer og bruser som før!» (Ibsen 2005, 527). Ho derimot, seier at ho kan sjå «hele livet ligge på ligstrå» (s.st, s.s.). Her er motsetnaden, her er tilstanden som vender eit andlet mot livet og eitt mot døden. Rubek seier: «Alle lysets magter må gerne se på os. Og alle mørkets også» (s.st., s.s.). Så går dei i døden saman.

I Lillegravens dikt for barn er utgangspunktet som me har sett det same. Men den dionysiske livsrusen på våren er tona ned til det kvardagsleg normale, til ei jente på veg inn i puberteten som er forelska i ein gut. Og det samtidige møtet med døden er òg normalisert, til bestefarens «naturlege» bortgang, på hausten. Slik arbeider diktsamlinga med det same materialet, og med den same samanfløkinga av indre og ytre, som Nietzsches filosofi og fleire av dei klassiske modernistane som følger i tradisjonen etter han. Normaliseringa, modereringa kan lesast som uttrykk for at det ikkje er eineståande lenger å sjå verda som ein refleks av den

einskilde sitt kjensleliv. Nietzsche, Södergran, Uppdal skildrar alle unnataksmenneske, menneske som lid for ein skjebne som er å vera større enn sine samtidige, å vera menneske som peikar fram mot frigjeringa frå det konvensjonsstyrte. Lillegraven, kan ein meina, skildrar ei verd der dette har hendt, der det – i alle fall i litteraturen, og i intellektuelle si forståing – er heilt normalt å realisera sitt eige instinktliv. I alle fall er det råd å lesa *Eg er eg er eg er*, frå tittelen og utover, som ei vitalistisk insistering på den eigne identiteten som samstundes ligg det kvardagsleg attkjennelege svært mykje nærmare enn i dei øvrige skjønnlitterære tekstane det har vore naturleg å dra inn i resonnementet mitt.

Den idé- og litteraturhistoriske lesingas overføringar

La meg vera den første til å peika på at det tidvis krev velvilje for å få perspektivet i denne artikkelen til å gå opp med Lillegravens dikt. Dette er kan henda ikkje så uventa. I og med at den moderne diktsamlinga er ein sjanger for samlande refleksjonar, vil ein på ein sjølvsgd måte gjera lesingar der visse tekstar fungerer som portalar, som særleg tydelege utleggingar av bestemte tankefigurar, referansar til litterære tradisjonar og liknande. I lys av desse vil ein så søka seg vidare i samlinga, på jakt etter mindre openberre kontaktpunkt, kontaktpunkt som først blir tydelege når ein les dikta utifrå den føresetnaden at dei står i ei bok der sambandet allereie er etablert. I desse mindre synlege kontaktpunkta er det så at ein gjerne finn dialogen, finn staden der

den nye teksten ikkje bare innordnar seg, men beint fram motseier førelegget sitt.

Slik vil det vera om ein les Olav H. Hauge med utgangspunkt i Nietzsche, og slik vil det vera om ein les Lillegraven med utgangspunkt i den vitalistiske tradisjonen. Det som lokalt ser ut som ei grov overtolkning, vil innanfor den større heilskapen vera ei langt meir rimeleg forståing. Men dette er då ei forståing som langt på veg eksisterer på den samla lesingas premiss.

Når det gjeld *Eg er eg er eg er*, kan me, etter å ha konstatert nærværet av den postmoderne, nedtona nietzscheanske vitalismen, sjå det eg tar opp i dei følgande avsnitta som kommentarar til den nietzscheanske tenkinga.

Nietzscheansk antimoral

I *Moralens genealogi* (1887) skisserer Nietzsche si forståing av kristen moral som ein slavemoral med opphav hos dei som er utan makt. Fulle av ressentiment overfor dei som er frie, har dei utvikla ein moral som berre siktar seg inn mot å hindra folk i å handla fritt (Nietzsche 1994).

Her er Lillegravens refleksjon over moralens primat:

VAKSNE

mamma og pappa

dei hiv klede på golvet og
lèt oppvasken stå på benken

dei gløymer nøklar og mobil
 et sjokolade og chips når
 eg er i seng

blir sure og sinte
 kjeftar og kranglar

ja, alt eg ikkje får gjere
 det gjer dei

og kanskje er vaksne
 berre store barn som
 får bestemme sjølve

(Lillegraven 2016, 13)

Diktet skildrar ikkje ressentiment, sidan det ikkje er frå ein avmaktssituasjon ein slyngar ut forboda sine, men tvert imot frå ein situasjon der eins egne handlingar er identiske med forbodet. Dobbeltmoral, kallar ein slikt.

Nå er diktets humoristiske tone og intenst kvardagslege døme på umoral først og fremst eigna til å plassera denne teksten innanfor prosjektet me alt har vore innom, med å føra dei store problemstillingane ned på eit kvardagsleg, attkjenneleg nivå der barnelesaren kan kjenna seg inkludert. Samstundes som diktet fangar inn ein ny tilstand, i vår tid, der grensene mellom barn og vaksne i stor grad er nedmonterte. Og, ikkje minst, der vaksne samfunnsmedlemmar i sin daglege dont er frie til å la sitt indre, usosialiserte barn handla som det vil.

Denne fridomen, i all sin normalitet, vitnar om ei livsutfolding som definitivt har å gjera med med det vitalistiske, med det som ikkje er prega av rasjonell fornuft. Her finst

det ei overskriding av det sosialiserte måtehaldet, i tråd med slektskapet mellom Kristofer Uppdals verkelege gjennom-brot som vitalistisk poet, *Vill-fuglar* (1909), og dikttiltar og formuleringar hos Lillegraven som «Vårvill», «ver vill», «villjente hjartet», «Villvinter», «du vesle ville/ hjarte» (s.st., 7, 15, 28, 49, 54).

Samstundes ser me barneperspektivet heilt eksplisitt her. Den vaksne forfattaren skriv ein tekst med eit «eg» som drar opp eit skilje mellom barn og vaksne og plasserer seg på barnets side.

Nietzscheanske fjell

Mot slutten av samlinga møter me to dikt om fjell. Begge er bygde opp som samtalar mellom den unge jenta som fører ordet i samlinga, og faren hennar. Det første heiter «Ei anna verd», og inneheld eit spørsmål jenta stiller: «kvar kom fjella frå/ seier eg// fall dei frå himmelen/ eller steig dei frå jorda» (s.st., 40). Tittelen, saman med spørsmålet, identifiserer fjella som litterære bilete. Det handlar ikkje om konkrete fjell, men om noko som knyter seg til dei to eksistenssfærene ein i tradisjonell, idealistisk kunst reknar med i tillegg til det konkrete: Det underjordiske, onde, og det overjordiske, ideale. Denne biletforståinga følger så med i det neste diktet, «fjellvett», der det heiter at «du skal ikkje/ tulle med fjella/ seier pappa/ [...] då rynkar dei bryna/ hyttar med neven/ freser og spyttar// nei, ikkje terge fjella// dei var her lenge før/ di tid og mi tid» (s.st., 41).

Hos Nietzsche er høgfjellet staden for det store, det valdsame og sterke. Zarathustra søker seg opp hit. I dei Nietzsche-inspirerte bøkene til Ibsen og Garborg finn me òg denne søkinga opp i fjellheimen. Hos Ibsen ender det med døden, hos Garborg med at den som fører ordet så vidt overlever. Men i begge tilfelle er konfrontasjonen med høgfjellet naudsynt. Her finst moglegheitene for å realisera sin eigen stordom, i kamp mot det etablerte, som fjella då er bilete på.

I Olav H. Hauges Nietzsche-inspirerte *Seint rodnar skog i djuvet* (1956) finn me den same, nietzscheanske biletbuiken i fleire dikt. Til dømes heiter det i «Hugsar du?» at «skodda letta frå tind», og «[u]redde menn/ med dregne sverd// storma dei gamle himlar/ og dreiv på flog/ skuggar og skrymt som skræmde». Mot slutten av diktet står det til og med at du «[l]yfte di hand mot gud!» (Hauge 1994, 116).⁸

I Lillegravens dikt merkar me oss at faren tar til orde for å føya seg, for ikkje å ta opp kampen. Dette blir då å forstå som den svake, som slaven sin måte å reagera på.

Dionysos og overmenneske

I det allereie siterte diktet «Veksesmerter» er det heilt tydeleg puberteten det handlar om, når det heiter at «eg kjem opp av elva/ er større og annleis// kroppen min er/ blitt ein kropp eg/ ikkje lenger kjenner/ [...] noko boblar og brest» (Lillegraven 2016, 26). Dionysos betyr «[h]an som er

⁸ For nærmare utlegging av sambandet mellom *Seint rodnar skog i djuvet* og Nietzsche, sjå Andersen 2008.

fødd to gonger» (Vandvik 1963, 97). Og han er oppfostra både i havet og i fjella (s.st., 98–99). I så måte kan me knyta pubertetsdiktet, som uansett nyttar myteliknande språk for å skildra puberteten, til det dionysiske.

Om ein vil, kan ein lesa diktet «Til verda» som ei normalisering, ei kvardagsleggjering av tanken om overmennesket. Det handlar rett og slett om ei jente som ser føre seg at ho ein dag skal «vise dykk». Ho skal «stå/ på den største scena//klatre det høgste fjellet// og sjefe over alle sjefar» (Lillegraven 2016, 27). Diktet følger like etter «Veksesmerter», slik at tittelen «Til verda» kan oppfattast som ei peiking mot det å komma til verda, å bli fødd. I så fall som overmenneske, som er ei overskriding av det vanlege mennesket. Men, som ein forstår, ikkje i den heroisk-tragiske posituren ein kjenner frå Zarathustra-boka så vel som til dømes *Kolbotnbrev*, *Naar vi døde vaagner* og *Seint rodnar skog i djuvet*. Hennar førestilling er stordom innanfor det konvensjonelle, det andre kjem til å beundra henne for.

Nietzscheansk psykologi

Bokas siste dikt, titteldiktet, skildrar ein psyke som frå vår synsvinkel er særst interessant.

EG ER EG ER EG ER

eg er
så sint, så sint
som ei eldkule
gjennom lufta

eg er
 så glad, så glad
 som eit fyrverkeri
 mot nattehimmelen

eg er så lett, så lett
 som løvetannulla der
 ho dansar i sola

eg er så tung, så tung
 som steinen der han
 søkk til sjøbotnen

eg glør og blør og brenn
 bøljar fram og tilbake
 opp og ned

eg er eg er eg er

(s.st., 56)

I dette diktet møter me ei sjølvinsistering, eit tredobbelt «eg er». Dette er ikkje ei insistering på ein kjerne, men på ein samansett personlegdom. Her er motsetnadene stilte saman, slik at personen famnar over «sint» og «glad», «lett» og «tung» på ein gong. Slik, kan ein meina, blir det tredobbelt «eg er» til ei peiking mot at det ikkje handlar om eitt enkelt «eg er», om ei tilbakeføring av motsetnadene til ei overgripande eining. Det handlar heller ikkje om ein enkel binaritet, om to «eg» som til saman skapar ein konvensjonell binaritet, i form av eit eit både-og der dei to delane er så tett samanvovne at det bakanforliggende prinsippet er det som betyr noko.

Her er det dei uklare grensene, dei motstridande og ikkje-reduserbare elementa som er saka. Dette er kjernen i den nietzscheanske psykologien.

Feministen Luce Irigaray legg ikkje skjul på at ho er inspirert av Nietzsche når ho identifiserer mannleg tenking med tenking i binære strukturar (Irigaray 1994, 81).

Men tänk om de dikotoma motsättningarna inte har någon mening för kvinnorna [...]. Om kvinnorna inte är konstituerade enligt det *enas* modell (fast, substantiell, kvarblivande, permanent ...) [...]? Alltid minst två som aldrig kan inskränkas till ett binärt val: en logik som går ut på att de alltid talar *flera* på en gång, utan att detta flera är reducerbart till mångfalden av det ena? (s.st., 83)

For Irigaray vil Lillegravens «eg glør og blør og brenn/ bøl-gjar fram og tilbake/ opp og ned» kunna oppfattast som uttrykk for ein spesifikt kvinneleg måte å vera i verda på. Om enn ein spesifikt kvinneleg måte som ho har funne fram til gjennom å reflektera i forlenginga av Nietzsche.

I Irigarays tenking ligg det òg eit framlegg om ein spesifikt kvinneleg erotikk i forlenginga av den ikkje-binære identiteten:

Återstår att testa om detta att «beröra sig själv» – denna beröring – denna längtan efter det nära snarare än det egna o s v inte forutsätter en relationsmodell som omöjligt kan förvandlas till något slags centrering eller centrism, med hänsyn till att den «självberöring» som hör till den kvinnliga «egenerotiken» tar formen av ett oupphörligt kastande från den (det) ena till den (det) andra (s.st., 70).

Utifrå dette kan ein følgeleg lesa det avsluttande diktet i Lillegravens samling som ei skildring av eit, moglegvis første, møte med eigen seksualitet. Utan med det å ha sagt at dette er ei lesing som byr seg fram som meir rimeleg enn ei meir opa, mindre insisterande forståing av diktet som uttrykk for ei nietzscheansk, vitalistisk identitetsforståing, der kjerne og permanens er erstatta av opne og omskiftelege strukturar, av prosessar som legg menneskelivet ope for det ikkje-rasjonelle, for direkte og instinktbaserte impulsar.

Og dette siste, sambandet med vitalismens insistering på livskraftenes direkte innverknad på mennesket, er uansett vårt hovudpoeng i denne artikkelen. Slik kjem denne modernistiske tradisjonen til uttrykk i Lillegraven si diktsamling for barn. Gjennom ei nedtoning, ei alminneleggjering som gjer det mogleg å identifisera seg med livet til den som lever etter vitalistiske impulsar. Dei er omsette til vanleg liv for ei jente i målgruppa ni til tretten år. Og med dette, med denne normaliseringa av noko som for hundre og hundreogfemti år sidan var avantgarde, får ein indirekte auge på eit samfunn som har fylgt etter denne avantgarden. Jenta skal ikkje lenger vera stille og dydig, ho skal vera levande, i kontakt med sin eigen kropp og sine egne vitale livskrefter.

Litteratur

Hadle Oftedal Andersen: «Nietzsche og Södergran», i *Horisont* 3/1998.

- Hadle Oftedal Andersen: *Spegelsalen. Artiklar om norsk litteratur*, Meddelanden från avdelningen för nordisk litteratur, Helsingfors 2002.
- Hadle Oftedal Andersen: «Kolbotnbrev og Nietzsche», i *Norsk litterær årbok 2006*.
- Hadle Oftedal Andersen: «Frå Hauges høgslette», i *Norsk litterær årbok 2008*.
- Tone Birkeland, Ingeborg Mjør og Anne-Stefi Teigland: *Barnelitteratur. Sjangrar og teksttypar*, Cappelen Damm, Oslo 2018.
- Berit Westergaard Bjørlo: *Ord og bilder på vandring. Bildebøker som gjenskaper dikt og bildekunst* (doktoravhandling), Universitetet i Bergen, Bergen 2018.
- Ann Fisher-Wirth og Laura-Gray Street: «Editor's preface», i Fisher-Wirth og Street (red.): *The ecopoetry anthology*, Trinity University Press, San Antonio.
- Hugo Friedrich: *Strukturen i moderne lyrik*, Gyldendal, København 1987.
- José Ortega y Gasset: *Vår tids tema*, Natur och kultur, Stockholm 1936.
- José Ortega y Gasset: *Kunsten bort fra det menneskelige*, Cappelen, Oslo 1954.
- Cheryll Glotfelty: «Literary studies in an age of environmental crisis», i Ken Hiltner (red.): *Ecocriticism. The essential reader*, Routledge, London og New York 2015.
- Olav H. Hauge: *Dikt i samling*, 6. utg., Samlaget, Oslo 1994.
- Luce Irigaray: *Könsskillnadens etik och andra texter*, Brutus Östling, Stockholm & Stehag 1994.
- Henrik Ibsen. *Samlede verker 1877–1899, Bind 3*, Kagge, Oslo 2005.

- Ruth Lillegraven: *Eg er eg er eg er*, Samlaget, Oslo 2016.
- Fiedrich Nietzsche: *Slik talte Zarathustra*, Gyldendal, Oslo 1990.
- Fiedrich Nietzsche: *Afgudernes ragnarok*, Gyldendal, København 1993a.
- Fiedrich Nietzsche: *Tragediens fødsel*, Pax, Oslo 1993b.
- Fiedrich Nietzsche: *Moralens genealogi*, Gyldendal, Oslo 1994.
- Stella Parland: *Gnatto pakpak*, Söderströms, Helsingfors 2010.
- Alf Prøysen: *Viser og dikt 1, 1932–1953*, Musikk-Husets forlag, Oslo 2014.
- Marianne Røskeland: «Natur i litteraturen. Økokritisk litteraturundervisning med dømme frå diktsamlinga *Eg er eg er er eg er*», i åre:101 *litteraturdidaktiske grep – om å arbeide med skjønnlitteratur og sakprosa*, Fagbokforlaget/LNU, Bergen 2018.
- Anne Skaret: «Alf Prøysens sanglyrikk for barn illustrert», i : *Barnelyrikk: En antologi*, Oplandske bokforlag, Vallset 2015.
- Michael Strunge: «Sagt av Strunge», i Strunge og Anne-Marie Mai: *Mai Strunge. Samtaler m.m. mellem Anne-Marie Mai og Michael Strunge*, København: Borgen, København 1985.
- Edith Södergran: *Dikter och aforismer. Samlade skrifter 1*, Svenska litteratursällskapet i Finland, Helsingfors 1990.
- Ole Thyssen: *Påfuglens øjne*, Rosinante, København 1987.
- Kristofer Uppdal: *Elskhug*, Gyldendal, Kristiania og København 1919.
- Eirik Vandvik: *Blant gudar på Olymp*, Samlaget, Oslo 1963.

Eirik Vassenden: *Norsk vitalisme. Litteratur, ideologi og livsdyrking 1890–1940*, Scandinavian Academic Press, Oslo 2012.

Lene E. Westerås: *Vilja på handletur*, Margbok, Tromsø 2010.

Kristin Ørjasæter: *Barne- og ungdomslitteratur*, Samlaget, Oslo 2018.

Barnelyrikk mellom Basho og Pound

Haiku, imagisme og *Skogen i hjartet*
av Hanne Bramness

Etter kvart har bokmålspoeten Hanne Bramness blitt nynorskpoet når ho skriv for barn. Og boka me skal undersøka nærmare her, *Skogen i hjartet* (2013), har i alle fall i akademiske kretsar fått ein liten klassikarstatus allereie. Som me etter kvart skal sjå, er dette er ei diktsamling som på svært reflektert vis løfter opp dei tradisjonane ho knyter seg til og gjer desse sambanda til del av sin eigen poetiske refleksjon. Her tenker eg på den japanske haikuen, på den anglosaksiske moderniseretninga imagisme, og på relasjonen mellom dei to.

I sitt bidrag til *Barnelyrikk: En atologi* (2015), tar Bramness utgangspunkt i si eiga lesing av Emily Dickinson då ho var barn:

Det var tydelig at den minste sjølstendige sansning var like mye verdt som læren om de etablerte sannheter. [...] Det var de egne observasjonene, og ørsmå kunne de være, som var opphavet til og utgjorde diktet. Ordene kunne like godt oppstå i de ordløses selskap, det gjaldt å tyde og stole på at en kunne lese tegn; blomstens, fuglens, regnets, vindens beskjeder og menneskenes stumme uttrykk og bevegelser.

Kanskje legger jeg for mye forståelse inn i forhold til bevissthetsnivået, men tolkning av det stumme språket var noe jeg begynte med svært tidlig. Jeg kan ikke huske at det noen gang i oppveksten fantes ei tid jeg ikke følte på en stor og urovekkende uoverensstemmelse mellom det stumme språket og de ting som ble sagt rundt meg. Men Emily Dickinson talte direkte (Bramness 2015, 18).

Nett det direkte, det som ikkje går vegen om det følande menneskelege subjektet som gjerne er hovudsaka i lyrikken frå romantikken og utetter, vil stå sentralt i denne undersøkinga av *Skogen i hjartet*. I staden for eit menneske, er det ein frosk som er den sentrale figuren. Slik, gjennom ei tredjepersonsskildring, kjem ein inn til det poetiske materialet frå ein distanse, frå ein stad utan eit poetisk *eg*. For det er på ingen måte opplagt at frosken er eit kamuflert, menneskeleg subjekt. Snarare har ein å gjera med noko som har «skogen i hjartet», som har eit indre liv som er skrive direkte saman med omgjevnadene.

I bokas tredje dikt blir frosken presentert for første gong. Her kjem biletet:

3
Djupt under blank is
svevar ein frosk

Han søv i vatnet
døv for verda

(Bramness 2013, 13)

Alle dikta i *Skogen i hjartet* har denne strukturen, med fire liner i to par. Det er lett å forstå korfor Hans Kristian Ru-

stad set den korte forma, den språklege minimalismen, og det konkrete, ikkje opplagt symbolhada naturbiletet i samband med haikuen (Rustad 2013). Særleg med tanke på at bokas gjennomgåande figur, frosken, førekjem i den mest kjende av alle haikuar, som me skal komma tilbake til om litt. Elles inneheld biletet av den svevande frosken den potensielle energien som er typisk for god haikudikting. Det er stillstand, passivitet, men samstundes ei peiking mot noko utanfor som på eit eller anna tidspunkt vil bryta inn. Frosken vil ikkje ligga i dvale til evig tid. Tvert imot kan ein oppfatta ordet «døv» som ei peiking mot den kommande lyden, mot det som vil trenga seg på frå utsida og vekka han, slik at froskens svevn blir ein allusjon til den velkjende fivreltsvevnen hos Buson:

på tempelklokka
eit fivrel
i svevn

(Haugen 1992, 41)

Vassfroskar flyt, til skilnad frå landfroskar, typisk rundt i vatnet når dei er i vinterdvale, så biletet av frosken er trefande nok. Og ordvalet, at frosken «svevar», som om han var i lufta, strekar kanskje under allusjonen til Busons sommarfugl. Men særleg poengteringa av at frosken er «døv» i sin svevn, altså fokuset på lyd/ikkje lyd i høve til svevnen, opnar for å sjå sambandet med den sovande sommarfuglen. Og tre dikt seinare vil då òg frosken vakna av lydar, av «smell i isen» (Bramness 2013, 19).

Det er vanleg å lesa Busons dikt – og mange andre haikuar – som meditasjonar over møtet mellom ei verd i varig

tilstand, og så den einskilde hendinga som bryt inn i denne varige verda. Hos Buson så vel som i det diktet av Bramness me her har føre oss, ser me at dette møtet mellom æva og augneblinken ligg i framtida, som eit potensial. Verda ligg still, men reflekterer inn i si eiga stille det punktet av rørsle som vil bryta inn, og som vil spreia seg. Litteraturhistorias mest kjende dikt som stiller seg i dialog med haikuen, utan sjølv å vera ein haiku, er diktet av Ezra Pound, frå 1913, som slår fast imagismen som retning innanfor lyrikken:

På ein undergrunnsstasjon

Desse ansikta som syner seg i massen;
Kronblad, på ei våt, svart grein

(Pound 1995, 409).

Diktet blir gjerne oppfatta som den perfekte utføringa av den poetikken i tre korte punkt Pound (1998, 373–374) hadde formulert, saman med H. D. og Richard Aldington, året før:

1. Direct treatment of the 'thing' whether subjective or objective.
2. To use absolutely no word that does not contribute to the presentation.
3. As regarding rhythm: to compose in the sequence of the musical phrase, not in sequence of a metronome.

Punkt 1 vil seia at ein ikkje skildrar objekt på måtar som peikar direkte mot eit sansande eller vurderande menneskeleg subjekt. I staden er skildringa utan farge av eit temperament. I Pounds dikt ser me at 'tingen' er subjektiv, at

det er eit personleg medvit som stiller opp det assosiative spranget frå menneska til greina for oss. Men skildringa er 'direkte', på den måten at det menneskelege medvitets kjensler manglar uttrykk. Langt på veg er det den nakne skildringa av menneska som opnar for metonymien, for den assosiative koplinga til – ikkje nærmare presiserte – blomar på ei våt grein.

Punkt 2 handlar i stor grad om å seia farvel til den ordrike, metriske lyrikken, der ord er lagde til for å få metrummet til å gå opp. Som det heiter i føreordet til *Some Imagist Poets* (1915): «most of us believe that concentration is of the very essence of poetry» (Anon 1998, 269). Ved sida av at det knappe uttrykket er vesentleg for effekten av å stilla dei to bileta inntil kvarandre, vil ein i det heile tatt flytta fokuset mot biletskapinga i diktet heller enn den velklingande metriske lyrikken ein var van med: Imagismen var som kjent den første modernistiske retninga i den anglosaksiske verda. Det er i dette fokuset på biletet, på 'the image', at imagismen gjer seg fortjent til sitt namn. Pound forklarar:

An 'Image' is that which presents an intellectual and emotional complex in an instant of time. [...] It is the presentation of such a 'complex' instantaneously which gives that sense of sudden liberation; that sense of freedom from time limits and space limits; that sense of sudden growth, which we experience in the presence of the greatest works of art (Pound 1998, 374).

Dette handlar ikkje om Rimbauds «medvitne forvirring av alle sansar», vidareformidla av Friedrich som «sansemessig irrealitet», eller Lautréamonts «det tilfeldige møtet mellom

en symaskin og en paraply på et disseksjonsbord» (Rimbaud 1984, 200; Friedrich 1987, 77; Lautréamont 1988, 158-159). Dei erkjenningsmessige hoppa med utgangspunkt i ei moderne, kaotisk verd er ikkje saka. I staden handlar det om å kalla fram noko allmennmenneskeleg, gjennom bilete som, med orda om det imagistiske biletet ovanfor, frigjer oss frå her og nå. Det vil seia: som ikkje reflekterer den moderne verda, men som i staden reflekterer ei æve utanfor tid og rom.

I believe that the proper and perfect symbol is the natural object, that if a man use 'symbols' he must so use them that their symbolic function does not obtrude; so that a sense, and the poetic quality of the passage, is not lost to those who do not understand the symbol as such, to whom, for instance, a hawk is a hawk (Pound 1998, 377).

I ein artikkel der ho skriv om sambandet mellom haikuen og imagismen, konstaterer Unni Langås at det er vanleg å oppfatta begge utifrå det biletmessige, visuelle (Langås 2009). Og at omsettarane, altså dei som formidlar haikuen til Norden, oppfattar denne som endå meir objektiv enn imagismen: det vil seia at dei ikkje oppfattar haikuen som kvilande på slike subjektive, menneskelege «som» ein til dømes vil rekna inn når ein ser dei som ventar på metroen «som» blomar på ei grein.

Eg trur Langås har rett i at dette er det dominerande biletet blant formidlarane. Rett nok nemner ho ikkje at skilnaden mellom Paal-Helge Haugens *Blad frå ein austleg hauge* (1965) og *Haiku. 200 versjonar* (1992), er at Haugen har lagt til 100 omsettingar av den mest «subjektive» av dei klassiske

forfattarane, Kobayashi Issa, i den nyare boka. Hos han er den som fører ordet ofte synleg. Men for effektiviteten i Langås sitt resonnement må utelatinga av dette vera greitt nok. Poenget er at det etablerte, varige biletet av haikuen er det av ein språkleg nedtona, meditativ poesi som kallar fram naturbilete på ein så ukunstla og objektiv måte som mogleg.

Følger ein denne forståinga av skillet mellom haiku og imagisme, vil ein sjå at Bramness' dikt ikkje kviler på imagismen si overskriding frå ei scene til ei anna. Det er frosken som er skildra, utan samanlikningsledd, frå byrjing til slutt. Men dei biletlege formuleringane, «svevar» og «døv for verda», indikerer ein menneskeleg fantasi som legg seg imellom og set om det konkrete til noko meir påfallande. Dette er ikkje sterkt markert, men det er der. Særleg i den siste, «døv for verda», som dessutan er ein klisjé, og såleis peikar direkte mot menneskets kollektive meiningsskaping gjennom språket, er det ikkje-direkte, formidla eller omsette, markert til stades.

I så sjølvreflektert språkbruk som minimalistisk poesi er det svært påfallande med klisjefullt språk. Dette løfter nett brytinga mellom «det objektive» og «det subjektive» på bordet, og formar om barnediktet til ein tekst som på eitt nivå spør etter grensa mellom det menneskelege og det ikkje-menneskelege i sin eigen refleksjon. Dette vil ein finna i haikutradisjonen òg, sjølv om det, som Langås konstaterer, er underkommunisert i formidlinga.

I høve til det sterke fokuset på det visuelle når det gjeld haiku og imagisme, er det sær påfallande at Bramness' dikt, som så tydeleg rører seg inn i den same biletforståinga, og

bilettradisjonen, samstundes gjer så utstrakt bruk av lydlege virkemiddel. Dette er eit særers velklingande dikt. Vokalvekslingane er utsøkte. Og sjølv om diktet ikkje har fast metrum, kan ein meina at det er ei poengtert veksling mellom trykkunge og trykklette stavingar:

- 1 – –U – –
 2 – U U –

 3 U – U – U
 4 – U – U

Den første lina, med alle dei trykkunge stavingane, handlar om det som er «djupt» nede. Den andre lina, som tvert imot har fokus på det lette, på oppdrifta i «svevar», inneheld så to trykklette stavingar i midten. Og line tre og fire, som handlar om den upåvirka svevnen, har same jamne vekslinga mellom trykkunge og trykklette stavingar tvers igjennom.

Det jamne, kontinuerlege i andre halvta av diktet blir òg markert av dei lydlege sambanda mellom line tre og fire, der det er rimsamband mellom dei første trykkunge stavingane (sø̀v/dø̀v) og allittererande samband mellom dei neste (vatnet/verda).

Desse allitterasjonane går dessutan opp i eit større spel av allitterasjonar og assonansar, knyt til s og v, som bind i hop alle dei trykkunge stavingane frå slutten av første lina og ut diktet: is/ svevar – frosk/ sø̀v – vatnet/ dø̀v – verda. Gjennom rimsambandet frå «sø̀v» til «dø̀v» blir det òg markert at det er på grunn av svevnen at frosken er «dø̀v for verda». Den indre attklangen i rimet fører det lydlege til-

bake til svevnen, som det står i eit ekkosamband til, i staden for å opna opp mot «verda».

For det er ein kontakt mellom opninga og slutten, mellom formuleringane «Djupt under blank is» og «døv for verda». Den første legg inn ein distanse, og ei hard grense. Medan den andre ser på effekten av dette, at det ikkje er lyd frå verda å høyra der nede. Ein effekt som då er fordobla, idet han både har å gjera med omgjevnadene, med isen, og med frosken sjølv, som følger sin natur og søv der nede.

Samstundes kastar denne refleksjonen over det lydlege lys over diktet sjølv, gjennom å gjera bruk av grep som så openbart kjem frå den poetiske tradisjonen, og slynga dei inn i ein samanheng der ein ikkje ventar å finna dei. Tematisering av lyd finn me i ti av samlingas 24 dikt:

2. «[...] Frå tjørna stig lyden av lått/ og skeisejarn»
3. «[...] døv for verda»
6. «[...] Frosken vaknar til smell i isen/ når solauget ler»
7. «Det frosne froskehjartet/ knirkar i gang [...]»
10. «[...] du høyrer/ ein plopp, men tel berre ringar»
14. «[...] Dropane var tonar.»
15. «Det øyredøyvande froskekoret/ vert plutseleg stumt [...]»
18. «[...] under yta høyrer dei best/ korleis det smell og trommar»
20. «Sommarkvelden syng froskehoa: [...]»
22. «[...] eit munnharpeforma basseng/ med vatn så kaldt og klårt at det syng»

(Bramness 2013, 11, 13, 19, 21, 27, 35, 37, 43, 47, 51)

Me merkar oss at flesteparten av desse formuleringane kjem heilt sist i dikta, slik at tematiseringa av lyden samlar

seg som ein motsett pol i høve til dei biletorienterte formuleringane fram til då. Som eit tillegg til den generelle haikutoposen passiv-aktiv får ein såleis denne nye, parallelle toposen bilete-lyd.

10

Sola steiker, varmen stig
froskehjartet får farten opp

og froskefar hoppar, du høyrer
ein plopp, men tel berre ringar

(Bramness 2013, 27)

I høve til tanken om det imagistiske biletets direkte avsetning, er dette diktet påfallande ved at det i hovudsak skildrar det «du» *ikkje* ser. Den vekselvarme froskens hjarte byrjar å slå fortare i varmen frå sollyset. Dette er inni frosken. Frå denne energioppladinga følger så eit hopp, som slik sett er ei realisering av sollyset i hjartet. Men heller ikkje dette er synleg, anna enn som årsak til effekten ringar i vatnet.

Parallelt med dette finn me så ein lydleg ekko-effekt, ein kombinasjon av heil- og halvrim, og såleis ei peiking mot årsak og verknad, mellom skildringa av hjartet som slår fortare på grunn av solvarmen, og hoppet, etterfølgt av lyden (opp/hoppar/plopp). Denne rørsla mot effekt utan synleg årsak kan settast i samband med at diktet inneheld ein temmeleg opplagt allusjon til den mest kjende haikuen av dei alle, av Basho, som i norsk omsetting ved Paal-Helge Haugen går slik som dette:

Gammal dam
 Ein frosk hoppar:
 Lyden av vatnet

(omsett av Paal-Helge Haugen,
 i *Inadomi* 1992, 9)

Men dette er ikkje den einaste måten å setta om dette diktet på. Som Langås viser i sin artikkel, blir siste lina sett om på to ulike måtar.

Den andre måten kan eksemplifiserast ved Hans-Jørgen Nielsens omsetting til dansk:

En gammel
 dam

En frø springer

Plask

(omsett av Hans-Jørgen Nielsen;
 her fra Langås 2009, 132)

Etter kva eg har lista meg fram til, er den japanske originalens ordval noko i nærleiken av «lyden av vatnet: plask». Ingen av omsettingane tar med begge ledda. Langås går ikkje nærmare inn på dette, men for oss som har føre oss ei diktsamling som reflekterer tradisjonen for haiku og imagisme, men samstundes tilskriv det lydlege ei stor rolle, er det interessant at det er eit onomatopoetikon til slutt i dette diktet. For dette er heilt motsett i høve til det Langås peikar på, nemleg at imagismen og haikuomsettingstradisjonen fokuserer på det visuelle. Dette skjer i omsettinganes vektlegging av det biletlege i føre- og etterord så vel som i

bøkernes utstyr, der ein heilt gjennomgåande finn attgjevingar av tusjteikningar og/eller kaligrafi frå gamle japanske haikuutgåver. Og det gjeld i den imagistiske poesiens interesse for å gjeva att asiatiske skriftteikn, slik at dikta får aspekt av ideogrammet ved seg.

Det handlar om det direkte visuelle, om å skapa litterære bilete utan at noko kjenslemessig legg seg imellom, og om å skapa dikt som har aspekt av den konkrete poesiens vektlegging av det grafiske uttrykket ved seg. Går ein direkte til kjeldene, vil ein som opningskapittel i Ezra Pounds *ABC of Reading* (1934) finna ein refleksjon som plasserer det asiatiske skriftteiknet, med sin ideogrammatisk struktur, i sentrum av det poetiske (Pound 1961, 21–23).

I Bramness' dikt ser me at haikuens paradedøme er reflektert inn, men i ei poengtert framheving av ein annan omsettingstradisjon enn den som er kjent i Noreg. Onomatopoetikon er òg ein direkte måte å gjeva att noko på, men altså lyd i staden for bilete. Og det Bramness gjennom sin allusjon får peika på, er såleis ei anna form for *direkte* skildring av objektet enn den visuelt orienterte imagistane legg vekt på: Det at objektets eigen lyd kjem fram. Eit plopp. Og dette skjer med referanse til sentrum, til kjerna av haikutradisjonen sjølv.

Andre måtar å undergrava den tilvande måten å oppfatta denne typen dikt på, finn me i formuleringane «froskefar» og «du høyrer». Den siste peikar direkte mot det menneskelege medvitet ein normalt reknar at skal vera underforstått, medan den første har ein muntleg, intimiserande – og humoristisk – funksjon som ikkje passar saman med den meditative tonen slik ein normalt føresteller seg denne. Å

skriva «du høyrer» «froskefar» er det motsette av den direkte skildringa av objektet, der det bare skal stå «ein frosk hoppar/ lyden av vatnet». Det er eit poetisk paradoks at det direkte, onomatopoetikonet «plopp», samstundes er ein allusjon. Dessutan inngår det som aldre ledd i rimparet opp/plopp, Slik kjem me òg her til eit dikt som laborerer langs grensa mellom lyd og bilete, innanfor og utanfor i høve til haikuen og imagismen.

Allusjonar til nett frosken som hoppar hos Basho er elles vanlege i haikutradisjonen. Her er Busons bidrag:

I den gamle dammen
søkk stråsandalen ned.
Den første våte snøen fell –

(omsett av Paal-Helge Haugen,
i *Inadomi* 1992, 15)

Såleis vil ein oppfatta Bramness' synleggjering av det intertekstuelle som ei peiking mot aspekt av haikutradisjonen som ikkje har å gjera med den vanlegvis formidla ambisjon om å vera direkte skildring som opnar for meditasjon over det statiske i møte med det dynamiske i naturen.

23
Alt i livet skjer anten for sakte eller
brått. Ein morgon sprett frosken

oppi ein båt han ikkje visste om
og siglar redd av garde

(Bramness 2013, 53)

Dette diktet inneheld òg ein openbar allusjon, til slutten av Olav H. Hauges klassikar «Det er den draumen» (1966):

Det er den draumen me ber på
 at noko vedunderleg skal skje,
 at det må skje –
 at tidi skal opna seg
 at hjarta skal opna seg
 at dører skal opna seg
 at berget skal opna seg
 at kjeldor skal springa –
 at draumen skal opna seg,
 at me ei morgonstund skal glida inn
 på ein våg me ikkje har visst um.

(Hauge 1994, 234)

Allusjonen gjer merksam på Hauges særeigne biletskaping: Hauge syner som kjent inspirasjon frå asiatisk poesi frå og med *På Ørnetuva* (1961).⁹ Etter den anaforiske oppstillinga av metaforiske men abstrakte bilete for det menneskelege indre, byter diktet til slutt til eit konkret bilete, underforstått av at tilværet opnar seg, blir bra, og konkret av at ein sit i ein båt som glid inn på ein våg. I og med at dette står som konklusjon på eit dikt om draum, om lengt etter det gode livet, blir det opne i at ein «ikkje har visst um» denne vågen å forstå som noko eintydig positivt. Vågen er ikkje nærmare skildra, men å vera der er utan tvil trygt, roleg, paradisisk.

Bramness' dikt opnar med eit anten-eller som peikar fram mot allusjonen til Hauges dikt. Det frosken opplever, skjer «for fort». Medan det som er skildra til slutt i Hauges

⁹ Se Andersen 2002, kapittelet «Bogeskytaren», 29-49.

dikt, er ein urealisert draum, altså noko som skjer «for sakte». Begge rørslene går mot det opne, ukjende. Anten «av garde», det vil seia frå det kjende mot det ukjende, eller «inn/ på ein våg me ikkje har visst um», noko som gjennom intimiseringa av at ein kjem inn der, er positivt.

Korleis har det seg at Hauges dikt skildrar ei positiv oppleving, medan Bramness sitt ikkje gjer det? Dette, kan ein meina, er det Bramness sitt dikt undersøker. Det stiller opp to imagistiske bilete, det eine av ein båt som siglar ut i det ikkje-konkretiserte, det andre av ein båt som siglar inn i det konkretiserte. Og seier at det gode livet ligg i det konkretiserte. Dette diktet av Bramness plasserer seg på mange måtar utanfor haikuen og imagismen. Men det peikar over mot Hauges dikt, som så får stå for dette. Slik blir Bramness' dikt til ei rørsle som, parallelt med froskens båt, fører uro med seg. Samstundes som det, i subteksten, som i dette tilfellet er så opp i dagen at det mest ikkje gjev meining å kalla han subtekst, peikar mot eit punkt i tradisjonen, Hauges lyrikk, der ein finn den same søkinga mot harmoni, balanse, overskot som ein finn i haikutradisjonen, men då oftast med det 'subjektive' mellomlegget ein har oppfatta som skilnaden mellom haiku og imagisme.

Hauge sitt bilete tenderer mot det objektive. Men det subjektive mellomlegget får ein så, til overdrift, i Bramness' eige dikt. Her er frykt så vel som ein kategorisk påstand om at det er noko gale med «Alt i livet». Alt.

I ein artikkel om tre av Bramness' barnediktsamlingar lesne som langdikt, peikar Hans Kristian Rustad på at *Frosken i hjartet* og dei to andre samlingane han har føre seg, kan lesast som samanhengande skildringar av ein særeigen type.

Ved sida av dei typane langdikt ein vanlegvis reknar med, den romanaktige og den arkitektoniske, løfter han fram det M. L. Rosenthal og Sally M. Gall kallar «poetisk sekvens». Rustad forklarar: «Den poetiske sekvens tillater poeten å gjennomføre et bilde, et motiv eller en tematikk og gradvis legge til nye lag med mening. Slik utvikler den poetiske sekvens seg ifølge Rosenthal og Gall fra del til del mer naturlig eller avslappet enn i et enkelt dikt» (Rustad 2015, 54). Sjølv om det ligg ein årssyklus under *Skogen i hjartet*, frå frosken er i dvale på vinteren via vår og sommar mot vinter att, er det mange av dikta som ikkje tydeleg plasserer seg i eit episk orientert mønster. Dette gjeld til dømes det diktet me nett nå har føre oss, om å plutsleg hamna i ein båt som drar av garde. Når dette og andre avvikande dikt likevel passar inn i samlingas heilskap, har det å gjera med at boka skapar ei slik fordjuping i frosken som motiv som Rustad peikar på.

Vidare er det i vår samanheng er ikkje minst interessant kor det er Rosenthal og Gall finn tradisjonen der den poetiske sekvensen blir etablert. For dette er i hovudsak ein amerikanske tradisjon, der imagistane T. S. Eliot, Ezra Pound og William Carlos Williams står sentralt (Rustad 2015, 54). Her tenker ein nok gjerne på desse forfattarane sine store komposisjonar av heterogent material til noko som likevel har ein tydeleg tråd, og ei utvikling av eit poetisk resonnement, utan at Rustads poeng blir ugyldig av den grunn. Tvert imot. Rustad har openbart rett. For å formulera det med mine ord: *Skogen i hjartet* består av korte, imagistisk orienterte dikt som samstundes går opp i ein overgripande struktur, slik at bileta både er direkte og ele-

ment i ein sprangvis heilskap der det ikkje finst rasjonalitet, tenking eller episk *drive* som mellomledd. Hoppet frå dikt til dikt blir som hoppet frå bilete til bilete i T-banediktet, det vil seia som ulike element i det «komplekse biletet» Pound tok til orde for.

La oss venda tilbake til byrjinga av boka, og sjå korleis Bramness lar dette biletet utvikla seg like etter etableringa av den svevande frosken under isen som er døv for verda:

5
Snø ligg på tjørna
Frosken sym i svevne

nede i mørkret
med is i magen

(Bramness 2013, 17)

På kolofonsida i samlinga, er biologen Halvor Aarnes takka «for verdifulle opplysningar». Ein av desse er etter kva eg kan rekna ut at det hender at froskar sym når dei er i dvale, ein annan at så mykje som 70 prosent av vatnet i ein frosk i dvale kan vera frose. Det er ikkje vanskeleg å knyta desse konkrete bileta, desse bileta genererte av røyndomen sjølv, til det Rustad i samband med biletet av frosken som «svevar» omtalar som «nærmest surrealistisk, magisk og overnaturlig» (Rustad 2015, 56). Frosken svevar, og han sym i svevne. Dette skjer «[d]jupt under blank is» og «nede i mørkret» medan «[s]nø ligg på tjørna». Gjennom desse parallelle oppstillingane kjem bokas tredje og femte dikt tett på kvarandre, og det blir lett å identifisera, heilt lokalt, kor-

leis den poetiske sekvensen her legg opp til ein intensivert refleksjon over det same biletet.

I denne refleksjonens andre ledd, dikt 5, er strukturen kiastisk, med «snø» først og «is» sist. Snøen ligg på vatnet, isen er i magen. Det ytre og det indre blir førde mot kvarandre, mot ein tanke om at det ytre og det indre er eitt: Noko det for den kaldblodige frosken på sett og vis er. Oppbremsinga av det eintydig meditative finn me òg her, i formuleringa «med is i magen». Denne klisjeen er samstundes formuleringa av diktets andre magiske element. Og han passar saman med diktet, idet ein behøver is i magen i tydninga ro til å ikkje gjera noko overilt når ein er ein frosk som ligg i dvale medan det framleis er snødekt is på tjørna der ein er. Så slår syklusen inn, og samlingas progresjon bryt ut av den temporale oppbremsinga:

6
Den lange vinternatta
blir til ein vennleg morgon

Frosken vaknar til smell i isen
når solauget ler

(Bramness 2013, 19)

Smellet her, som fører til oppvakninga, er som ei realisering av det potensialet som ligg i Busons kolv som kjem til å vekka sommarfuglen. På grunn av dei tidlegare dikta om froskens dvale, blir det frosken vaknar ifrå noko som er kjent for lesaren: Bileta legg seg oppå kvarandre, fordjupar kvarandre. Smella kjem frå isen, som drar seg i hop på grunn av solvarme på føremiddagen og så utvidar seg att på

ettermiddagen. Det som i diktet er omtalt som morgonen etter vinternatta, gryr såleis, paradoksalt nok, fram mot kveldinga. Og formuleringa «solaugget ler» femner ei sol på veg ned. Her kan ein kanskje tenka seg at det er ordet *soleglad* som drar med seg assosiasjonane «vennleg» og «ler».

For det språklege assosiasjonsmaterialet drar til seg merksemd i dette diktet, på ein måte som peikar mot det menneskelege medvitet i større grad enn imagismens ønske om objektiv skildring. Det sentrale er denne samansette metaforen «solaugget»: at han er samansett vil seia at både «sol» og samanlikningsleddet «auge» står. Dette er faktisk eit konvensjonelt ord i vårt språk, på line med bordbein og stolrygg, og ein finn det til dømes i *Nynorskordboka*. Tydinga er: solskive (Hovdenak m.fl. (red.) 2001, 651). Assosiasjonen frå solskiva til eit auge fører saman så grunnleggande bilete frå mennesket og menneskets omgjevnad at samanstillinga får noko transhistorisk, nærmast ikonografisk over seg. Solaugget kjenner ein ikkje minst frå egyptisk mytologi, der sola er ein av manifestasjonane av Ras auge (Pinch 2002, 128). Og på denne måten byter diktsamlinga, idet ein kjem til våren og froskens oppvakning, frå magiske formuleringar med rot i det konkrete til magiske formuleringar med rot i den menneskelege tradisjonen for meiningsskapning: Oppvakninga på våren blir, på ein eller annan måte, til noko ein assosierer med det religiøse konseptet attføding. Her kan ein òg leggja vekt på egyptisk mytologi, der sola, Ras auge, er gudinna for valdsam undergang, men òg for livgjeving. Det same gjeld for Heqet, som ifølge Geraldine Pinch er «a frog goddess who helped women to give birth and the dead to be reborn» (ibid., 139). Pinch legg til: «The

Roman writer Pliny the Elder noted an Egyptian belief that frogs were spontaneously generated from the mud left by the receding Nile flood» (ibid., 140). Den egyptiske kulturen er ekstremt oppteken av spontan atfføding, noko ikkje minst pyramidane viser oss.

Men om ein skal halda seg til Bramness' eigen poetikk, kan ein like gjerne leggja vekt på «det stumme språket» som talar i desse dikta. Dikta talar, på ulike måtar som ein ikkje behøver å forstå gjennom det konvensjonelle språket. Og bileta gjev meining, som Pound konstaterer, òg for dei som oppfattar ein hauk som ein hauk. Magien Rustad nemner, heng saman med ei fortrolling av den sansa verda som like fullt, i god imagistisk ande, er 'objektiv' og konsentrert. Derfor er desse dikta som dei er: På eine sida djupt rota i den litterære tradisjonen, med fleire sjølvreflekterande tydingslag henta frå lyrikkens vaksenverd. Men på andre sida er dikta like fullt forståelege for den intuitive lesaren, anten denne er barn eller vaksen.

Litteratur

Andersen, Hadle Oftedal 2002. *Poetens andlet: Om lyrikaren Olav H. Hauge*, Oslo: Samlaget.

Anon 1998. «Preface to Some Imagist Poets», i Vassiliki Kolocotroni m.fl. (red.): *Modernism: An anthology of Sources and Documents*, Edinburg University Press.

Bramness, Hanne 2013. *Skogen i hjartet. Dikt for born*, Sunde: Nordsjøforlaget.

- Bramness, Hanne 2015. «Den røde lilja. Om å henvende seg til barn i dikt», i Anne Skaret (red.): *Barnelyrikk: En antologi*, Vallset: Oplandske bokforlag.
- Friedrich, Hugo 1987. *Strukturen i moderne lyrik*, oms. av Paul Nakskov, nytt oppl., København: Gyldendal.
- Hauge, Olav H. 1994. *Dikt i samling*, 6. utg., Oslo: Samlaget.
- Haugen, Paal-Helge 1992. *Haiku. 200 norske versjonar*, Stabæk: Bokklubbens lyrikkvenner.
- Hovdenak, Marit m. fl. (red.) 2001. *Nynorskordboka*, 3. Utg., Oslo: Samlaget.
- Inadomi, Masahiko 1992: «Ei haiku-innføring», i Paal-Helge Haugen *Haiku. 200 norske versjonar*, Stabæk: Bokklubbens lyrikkvenner.
- Langås, Unni 2009. «Fra Japan til Norden: Om nordiske gjendiktninger av haikudikt», i Hadle Oftedal Andersen m.fl. (red.): *Nordisk lyrikktrafikk. Modernisme i nordisk lyrikk 3*. Helsingfors universitet.
- de Lautreamont, Comte 1998. *Maldorors sanger*, oms. av Annie Riis. Oslo: Gyldendal.
- Pinch, Geraldine 2002. *Egyptian Mythology*, Oxford: Oxford University Press.
- Pound, Ezra 1961. *ABC of Reading*, seinare utg., London: faber & faber.
- Pound, Ezra 1995. «På ein undergrunnsstasjon», oms. av Per Olav Kaldestad, i Jon Fosse m.fl. (red.): *Poetisk modernisme*, Oslo: Samlaget.
- Pound, Ezra 1998. «A retrospect», i Kolocotroni m.fl. (red.). Rimbaud, Arthur 1994. *Poésies completes*, Paris: Librairie Générale Française.

Rustad, Hans Kristian 2019. «Lekne kvalitetsdikt fra Bramness», lasta ned 29.07.2019 frå <https://www.barnebokkritikk.no/lekne-kvalitetsdikt-fra-bramness/#.XUFHCcRS8-U>

Rustad, Hans Kristian 2015. «Hanne Bramness' lyrikk for barn og unge og langdiktet», i Skaret, Anne (red.). *Barne-lyrikk. En antologi*. Vallset: Oplandske bokforlag.

To ABC-bøker i dialog med den lingvistiske vendinga

I dette kapitlet skal me sjå på strukturalistiske poeng i to moderne klassikarar, Halfdan Rasmussen og Ib Spang Olsens *Halfdans ABC* (1967) og Olav H. Hauge og Bodil Cap-pelens *ABC* (1986). Men først ein liten sjangerhistorisk inngang:

ABC-boka har røter tilbake til den første tida etter re-formasjonen. Som ein konsekvens av Luthers innføring av katekisme og konfirmasjonsundervising, oppsto behovet for å læra å lesa morsmålet. I løpet av dei neste hundreåra går ein frå enkle oppslag med bokstavane, gjerne saman med tal, til heile bøker. Religionen er sterkt nærverande, fram til ein i og med oppdragarar som Johann Amos Comenius, John Locke og Jean-Jacques Rousseau på 1600- og 1700-talet får ei meir moderne forståing av barneoppdraging, der ein legg vekt på leik, erfaring og nyfikne. Dette påverka ABC-sjangeren, der emna blei profane, og bøkene inkorporerte vitsar og vers (jfr. *The Oxford Encyclopedia of Children's Literature*).

Dei to første kjende ABC-bøkene frå Noreg er trykte i Trondheim i 1777 og 1779. Den første av desse er utan kristne tekstar. Men den neste, som truleg kom til fordi den første ikkje blei akseptert, «fyller heilt ut alle krav til ei så-

kalla katekisme-ABC i godt samsvar med tysk og luthersk tradisjon» (Hagland 2017, 127).

Frå og med 1700-talet kjem òg illustrasjonar, og då gjerne bilete av dyr, med i bøkene. Og med det er mykje godt den moderne ABC-en fødd.

Men det merkelege og påfallande er at sjangeren deretter overlever dei dramatiske utviklingane som lesepedagogikken går igjennom i løpet av 1900-talet. Rett nok er det ikkje lenger først og fremst tale om bøker ein skal læra å lesa av, men snarare bøker ein kan underhalda seg med etter at ein har lært å lesa, såkalla kunst-ABC-ar. ABC-en blir ein sjanger for leikande kortdikt, gjerne med preg av rim og regler. Og på grunn av den ibuande koplinga til skriftsystemet, kjem ein ikkje sjeldan til å finna at desse små versa på ulike vis laborerer med nett dette systemet som sitt materiale òg på innhaldssida. For dette har blitt «ein teksttype som kan seiast å reindyrke den poetiske språkfunksjonen» (Birke-land m.fl. 2018, 142).

Etter si utvising frå skulen blir ABC-en såleis, i alle fall i sine heldigaste stunder, til ein sjanger for metaspråkleg barnelyrikk. Og det er to slike heldige stunder me skal sjå nærmare på her.

Det eg ønsker å visa, er at dei to hovudverka innanfor den nordiske ABC-diktinga me her skal ta føre oss, kan lesast som relativt opne dialogar med den tradisjonen innanfor humanvitenskapane som me kallar strukturalismen.

Strukturalismen har sin bakgrunn i Ferdinand de Saussure sine studiar av språk. I staden for, på tradisjonelt vis, å oppfatta språket som ein behaldar for eit innhald, konstaterer Saussure at det er tilfeldig kva teikn som peikar mot

kva fenomen. Det er ingenting i *orda* «pil» eller «bil» som seier noko om kva ei pil eller ein bil er for noko. I staden fokuserer Saussure på teikna som del av eit system, som del av ein struktur. Såleis blir teiknet nå å forstå som noko som finn sin eksistens i relasjon til andre teikn, som skilnad. Som Saussure uttrykker det: «*i sproget findes der kun forskelle*» (Saussure 1970, 47). Etter kvart spreidde Saussure sitt perspektiv seg til andre humanvitskapar, som òg byrja å studera skilnader i staden for djupare meining. Det mest kjende dømet er truleg Claude Lévi-Strauss sine undersøkingar av såkalla «primitive» samfunn, til dømes i *Den ville tanke* (1962), der han analyserer korleis inndelinga i sosiale grupper følger inndelinga av totemdyr, på ein måte som skapar «et samsvar mellom *to systemer av forskjeller*» (Lévi-Strauss 2002, 140). Totemdyret blir eit teikn, som går inn i eit sett av meiningsskapande skilnader. Og tanken er at ein, gjennom å gå igjennom drag etter drag ved ulike samfunn, etter kvart skal kunna stilla opp ein serie av teikn som gjev att korleis nett det samfunnet ein nå har føre seg, ytrar seg, som skilnad frå andre grupper. Som Anders Johansen uttrykker det: «Med dette arbeidet ble strukturalismen markert som en teori om felles og grunnleggende trekk ved den menneskelige tenkning» (Johansen 2003, XI).

Strukturalismen, som er den samla rørsle av slike analyser, på tvers av faggrensene, veks seg etter kvart svært sterk. På 1960-talet er denne tankeretninga det store motefenomenet blant intellektuelle. Og fordi det ein gjer, er å overføra den moderne lingvistikken, altså språkvitskapen, si forståing av språketeiknet til andre delar av humanvitskapane, kallar ein strukturalismens store gjennombrøt *den*

lingvistiske vendinga. Frå nå av skal ein forstå verda med utgangspunkt i lingvistikken, med utgangspunkt i språket.

Denne artikkelen skal handla om tilhøvet mellom den lingvistiske vendinga og to diktsamlingar. For i høve til dei to moderne, ambisiøse ABC-bøkene me her har føre oss, kan me stilla oss følgande spørsmål: Korleis kan me lesa desse bøkene som undersøkingar av det for strukturalismen så sentrale spørsmålet om relasjonen mellom teiknsystem og røyndom?

Halfdan og Ibs ABC

Halfdans ABC kom ut i 1967, og er med i det danske kulturkanons avdeling for barnekultur. Då boka kom ut, var dette eit verk av Halfdan Rasmussen med illustrasjonar av Ib Spang Olsen. Men boka er innlemma i kulturkanon som ei biletbok, med begge namna oppførte som likeverdige opphavsmenn (Larsen 2006). Slik kjem den auka forståinga for illustrasjonane si rolle i biletbøker til uttrykk.

I Norden har det i mange år nå vore vanleg å sjå på biletbøker med utgangspunkt i svenske Kristin Hallbergs omgrep «ikonotekst» (Hallberg 1982). I og med dette oppfattar ein verbaltekst og bilete som ei eining, og sett frå det mottakande barnet sin synsvinkel er det denne eininga som er det primære uttrykket i boka.

Me kjem til å ta med oss ikonotekst-omgrepet vidare i vår undersøking. Og denne insisteringa på samspel mellom ulike meiningsystem innanfor same oppslag er, med sitt openbare opphav i strukturalismens utvida forståing av kva

teikn er og kan vera, i tråd med vårt øvrige fokus på strukturalistiske posisjonar.

Dette er eit naturleg perspektiv å leggja på Rasmussen og Spang Olsens *ABC*. Boka skapar, som Marianne Eskebæk Larsen uttrykker det, «i øjenhøjde med barnet et humoristisk modsvar til datidens systemdigtning» (Larsen 2006). Systemdikting er som kjent dikting som gjer eit hovudpoeng ut av sin leik med det nivået av språket som har med teikn, med teiknsystem å gjera. I så måte er systemdiktinga strukturalistisk poesi.

Gjennom situeringa i tid får Larsen dessutan peika på dialogen med samtida sin litteratur. Ein finn òg eldre barnelyrikk som inneheld den typen språklege leikar me skal sjå nærmare på her. Men på same måte som det finst eldre døme på figurdikt i lyrikken for vaksne, og denne typen dikt finn sin nye plass som del av 1960-talets litterære idiom, finn òg barnelyrikkens undersøkingar av skrifteiknet sin plass som del av det nye. Formene blir resituerte, i ei tid der det å tematisera skrifteiknet betyr å tematisera systemet, å tematisera det strukturalistiske.

Det skal òg nemnast at me etter kvart har fått bøker som nyttar *ABC*-sjangeren som utgangspunkt for systemdikting for vaksne. Her tenker eg då på Inger Christensens *Alfabet* (1981) og Bjørn Aamodts *ABC* (1994). I og med desse bøkene kan ein faktisk hevda at den danske og den norske forfattaren som har gjort mest ut av den store strukturen som utgangspunkt for diktsamlingar etter systemdiktinga sine glansdagar på 60-talet, begge har plukka opp nett den sjangeren me her har føre oss.

Vårt hovuddøme frå *Halfdans ABC* finn me allereie i opninga:

Ane lagde anemoner
i kanonen på trekroner.

Ved det allerførste skud
sprang Anes anemoner ud.

I dette bokas første dobbelttoppslag står verset øvst på dei to sidene. Ein les først to liner på venstre side, så to liner på høgre side. Rørsla i illustrasjonen er motsett, idet kanonen blir avfyrt på ei forenkla attgjeving av Trekroner sjøfort utanfor København til høgre i biletet og anemonene flyg mot venstre før dei fell utspreidde ned over ein båt i venstre biletkant.

Ein merkar seg det samtidige i dette. Me ser at Ane legg anemoner, altså kvitsymre, i kanonen. Me ser at kanonen blir avfyrt, med røyk og eld. Me ser at anemonene flyg gjennom lufta. Og me ser at anemonene fell ned over båten. Desse ulike hendingane er plasserte i rekkefølge, innanfor same biletet, i det ein kallar «simultansuksesjon» (Skaret 2015, 132).

I høve til den nemnde systemdiktingas fokus på språket som teiknsystem, merkar ein seg at verbalteksten tar utgangspunkt i det konvensjonelt poetiske, med fast trokeisk metrum og enderim. Som ein kan venta seg i eit ABC-opp-slag, er det dessutan ei stor opphoping av allitterasjon og asonans på den aktuelle bokstaven.

Frå dette kjem ein så vidare til den strukturalistisk orienterte «systemdigtingen» sitt mest typiske grep, nemleg

permutasjonar av ulike slag. Den mest opplagde permutasjonen her, er ikkje lydleg, slik dei så ofte er. Han er derimot semantisk, knytt til innhaldet: Kanonen blir ikkje lada med kanonkuler, men med blomar. Kulene er bytte ut med blomar. Her blir dobbeltydinga av ordet «skud» aktivert, slik at opphavet for dei utspringande blomane kan vera både eit kanonskot og eit skot på ein plante. Dessutan: Anes anemoner spreier seg ut frå den falliske kanonen som ein gigantisk, feminin (!) ejakulasjon. Det seksuelle er her streka under ved at Ane er den einaste kvinna i biletet. Dei øvrige personane er tre gutar på fortet og to sjømenn på båten.

På akterspegelen står det at båten heiter Mone. Slik at anemonane i lufta ligg mellom Ane og Mone, i eit ordspel som oppstår i og med ein liten tekstbit innanfor det ein med meir tradisjonell forståing ville oppfatta som illustrasjonen til verbalteksten. Med utgangspunkt i ikonotekst-omgrepet er det naturleg å sjå dette som ei tydeleg peiking mot nett den samverkinga mellom bilete og verbaltekst me her har med å gjera. Det står ikkje på henne at Ane er Ane, men det står at Mone er Mone. Og til saman skapar desse to ledda i illustrasjonen noko som svarar til morfologiens samanføring av morfem, til ane-mone.

Det er i den same typen samanføring og omflytting av orddelar me finn att systemdiktingas permutasjonar i opninga av Rasmussens verbaltekst: «Ane lagde anemoner». Me rører oss frå Ane til ane-moner, dei to ledda me kjenner frå Spang Olsens illustrasjon. Før begge desse ledda blir korta ned, *ane* blir *an* og *moner* blir *one*, i *k-an-one-n*. Til slutt i andre lina får me så ei substituering. Og rekka blir sjåande slik ut:

			ane	
(lagde)		ane	mone	r
(i)	k	an	one	n
(på tre)	k	r	one	r

Det finst eit mogleg litterært førelegg til Anes anemonar i kanonen, i franske Maurice Druons *Tistou les pouces verts*, frå 1957. I 1957 står den franske krigen i Algerie på på sitt verste. Og i denne passivistiske barneboka plantar den vesle guten Tistou blomar i farens vapen (han driv ein vafenfabrikk). Boka var ein *instant klassikar*, og kom på dansk som *Tistu. Drengen med de grønne fingre*, i 1962.

Men når ein kjem til 1967, er ikkje dette bare året for *Halfdans ABC*. Det er òg året då hipperørslas *flower power* slår ut i sin *summer of love*. Å skyta blomar med kanon er såleis noko ein kan knyta heilt spesifikt til det året ABC-en kjem ut. Flower power så vel som Halfdans ABC, med Anes anemoner, kjem mot eit bakteppe av Vietnamkrig, seksdagarskrig med meir, kort sagt alt det som gjer at slagordet *Make love, not war* – eit slagord som faktisk insisterer på ein permutasjon – blir ein uløyseleg del av det motkulturelle på nøyaktig dette tidspunktet.

I dette biletet av 1967 høyrer òg Göran Sonnevis klassiske dikt «Vad formår kärlekens strukturer» heime. Sonnevis dikt opnar med eit spørsmål: «Vad förmår/ kärlekens strukturer mot de vita/ motsatta strukturer/ som nu/ uppbar världen?» (Sonnevi 1995, 612.) I midten heiter det så: «Hur mycket tid är det kvar innan någon/ börjar tala/ kärlekens språk?» (Sonnevi 1995, 612.) Før spørsmåla blir vende

til påstand mot slutten, der det blir tale om dei som: «Utan skydd/ för de vita bombernas strukturer talar [...] mot/ det språklösa,/ med en kärlek som/ transformerar alla strukturer!» (Sonnevi 1995, 613.)

Her er me i berøring med noko vesentleg når det gjeld systemdiktinga på 60-talet, både den nordiske og den ein finn elles i verda: Dette er strukturalistisk orientert kunst. Dei ulike lydlege permutasjonane peikar mot strukturalismens teiknforståing. Som kjent insisterer strukturalismen på ei forståing av teiknet som noko som finn si meining i relasjon til andre teikn, og ikkje gjennom referanse til eit semantisk nivå, til eit innhald. Men i desse strukturalismens glands dagar finn ein om og om igjen at den strukturalistiske kunsten stiller sine permutasjonar opp overfor ei ytre verd som inneheld struktur av same type som ein finn innanfor språket, men som samstundes representerer aspekt av det valdsame, det som har med fysisk smerte å gjera. Det er i line med dette ein må forstå det første diktet i *Halfdans ABC*, der kanonen representerer den militære strukturens tilsynekomst, i si konkretiserte form.¹⁰

Språket og røyndomen er stilte overfor kvarandre. Men det er ein skilnad, ei grense som går tvers igjennom det materialet av språk, teikn og verd ein her har føre seg. Det er ikkje snakk om at den fysiske smerta ikkje er verkeleg i 60-talsdikta, det er heile tida klart at språk er språk og røyndom er røyndom. Dette finn ein òg innreflektert i *A-oppslaget i*

¹⁰ Forståinga av *Halfdans ABC* som tilsvar til vietnamkrigen passar saman med Barbara Kiefers forklaring av kva som er nytt med barnelitteraturen på 1960-talet: «the Vietnam War opened up previously taboo topics and [...] the civil rights movement called for an expansion of cultural experiences depicted in picturebooks» (Kiefer 2008, 19).

Halfdans ABC: Trekroner er verkeleg, det er eit sjøfort med namn etter ein svensk båt som blei senka og så fylt med sand i den tidlegaste versjonen av fortet. På same måte er kanonane der, som kan skyta kanonkuler, verkelege, om enn omgjorde til utstillingsobjekt.

Slik aktiverer nemninga av det museale sjøfortet Trekroner krigen som verkeleg diskurs i det nære, i Danmark, med ein båt med namn etter det svenske riksvåpenet som har bytta side og funksjon.

Kanonene som skyt blomar er derimot fiksjon, litteratur.

Dessutan er han del av ein motstruktur, av eit mottrykk som det ligg i litteraturens sjølvforståing på 1960-talet å innehalda. Nett slik Sonnevi tar til orde for, i det legendariske diktet eg siterte frå ovanfor. Derfor kan ein meina at ABC-en opnar med ein refleksjon over språket ikkje bare som skrifteikn, men som noko ein kan la fantasien falda seg ut i, på måtar som nyttar det poetiske språkets potensial til å bearbeida dei meningsstrukturane og dei verdsstrukturane ein elles er bunden av.

Les ein vidare utover i *Halfdans ABC*, vil ein finna at det me har sett på til nå er døme på eit stadig tilbakevendande mønster, ein struktur av strukturar. Under bokstaven B finn me såleis «Bennys bukser brente/ Børge råbte, åh!/ Børge hadde nemlig/ Bennys bukser på» (Rasmussen 2019, upaginert). Som me forstår er dette ein permutasjon, ei ombytting av Børge og Benny, som samstundes er språkleg motivert, idet begge namna byrjar på B. Heile verset står denne gangen på høgre sida av oppslaget. Og igjen er illustrasjonens rørsle motsett av boklesingas konvensjonelle, for dei avbilda brannmennene som kjem til med stigebil og

slange rører seg frå høgre, frå der verset står, mot venstre i biletet. Følger ein rørsle deira, får ein òg auge på ei jente som kjem springande, mot venstre, med ei bøtte vatn. Så det er to ulike instansar med funksjonen brannslukking her. Elles byrjar jo orda bøtte, brannmann og brannbil på B, slik at det i illustrasjonsdelen av ikonoteksten finst ord som ak-tiverer den same tematiseringa av bokstaven som dei mange allitterasjonane i verset. Brannutrykkinga representerer vidare ein referensialitet, ei peiking mot det valdsame i den verda som ligg utanfor boksida: I og med dette finst det ei peiking mot brannen, mot katastrofen som når som helst kan slå inn i folks liv, ikkje ved at buksene byrjar å brenna, for dette er openbart ein fantasi, med brannutrykking som ein i røyndomen umogleg men i fantasien humoristisk reaksjonsmåte, men ved at hus byrjar å brenna ute i samfunnet, ute i det aspektet av eksistensen der faktiske hus faktisk brenn ned.

Vidare språk og valdsamheit i boka finn me til dømes under bokstaven E, der «Else elsker pelse» og «pølse», fram til eit punkt der ho sprekk, i eit system av omslutting som kan bytast ut, mellom Else og pelsen hennar, der «Pelsen holdt, men Else sprak» (Rasmussen 2019, upaginert). Men dette er, som det står i verset, fantasi, det er «pølsesnak».

Meir leik av same type finn me under G, der «grisene fik gåsehud/ da gåsen gav dem sul» (Rasmussen 2019, upaginert). På dansk er sul bare feit mat av svinekjøtt (*Den Danske Ordbog*), slik at grisene her figurerer både som mat og som antropomorfiserte dyr. Elles er dei antropomorfiserte grisanes hamskifte som ein forstår språkleg, metaforisk, basert på det metonymiske sambandet mellom

utsjånaden til skinnet på ribba gås og huda til menneske når dei frys eller det går ein støkk i dei.

Og slik held boka fram, med strukturelle leikar både i det språklege og i det referensielle i svært mange av oppslaga.

Hauge og Cappelens ABC

I 1986 kjem Olav H. Hauge og Bodil Cappelens *ABC*.¹¹ Til Idar Stegane har Hauge fortalt at han drog seg for å gå i gang med å laga denne boka. Men så kom han på eit vers om ei ape som han hadde høyrte av mor si. Dette skreiv han ned, og slik kom verset for A, som såleis er det ein på musikarspråket kallar ein trad., til.¹²

Då Hauge kom i gang med skrivinga, hadde Cappelen allereie byrja med illustrasjonane. Så i starten av arbeidet med boka, er det slik at verbalteksten ikkje er det som kjem først. Men i dagboka si skriv Hauge 5. februar 1986:

Bodil strævar med teikningane til boka eg [og] ho skal gjeva ut på Samlaget til hausten. Eg lagar eit lite rim eller vers til kvar bokstav, frå A til Å; so teiknar ho. Eg er komen til Z, –

¹¹ Det har ikkje lukkast meg å finna eit einaste forskingsbidrag om Hauge og Cappelens *ABC*. Utanom tre korte tekstar om Ludvig Holbergs *ABC*, trykte i heftet til ei utstilling av denne i Århus i 1984, er Dagrun Skjelbreds artikkel, referert ovanfor, faktisk den einaste publikasjonen om *ABC*-ar i heile bibliografien over norsk litteraturforskning.

¹² Idar Steganes informasjon om samarbeidet mellom Hauge og Cappelen om *ABC*-en deira, gav han som kommentar til innlegget denne artikkelen er basert på, då dette blei presentert på Hauge-senteret i Ulvik 15.11.2019.

kva eg no skal finna på (hakeparentes i bokutgjevinga. Hauge 2000, 265).

Her får ein tydeleg inntrykk av at dei arbeider seg fram i kronologisk ordning, frå A til Å. Og om dei starta motsett, så er det i alle høve slik at versa etter kvart kjem før illustrasjonane.

I og med ikonotekstomgrepet, der me ser verset og biletet saman, er det ikkje viktig for oss kva som kom først og sist. Me les dei saman. Men den vesle usemja mellom ektefellane kan vera bakgrunnen for den noko ertande, lett konfronterande relasjonen mellom verbaltekst og bilete i denne boka. Og dette, spenningane mellom vers og illustrasjon, er etter mitt syn den verkelege tilkomma ved Hauge og Cappelens *ABC*.

Før me går nærmare inn på desse spenningane, skal det bare konstaterast at det er strukturalistisk aktivitet i rik môn her:

På C møter me to ord som òg finst i *Halfdans ABC*, nemleg «CIGAR» og «CITRON». «MEN I KVARDAGS DRESS/ GREIER HAN SEG MED EIN S» (Hauge og Cappelen 2017, upaginert). Omkring verset finn me så ein illustrasjon med ein antropomorfisert S og ein antropomorfisert C som interagerer med kvarandre, i eit slag visuell systemdiktning. I denne samanføringa av S og C, som står arm i arm med kvarandre til slutt, ligg det dessutan eit mogleg, intertekstuelte nikk til Roland Barthes' *S/Z* (1970).

Eit liknande spel opp mot systemdiktninga finn me under oppslaget for E, der «STOR E/ OPNAR GRIND», medan «LITEN e/ BED OM FRED» (Hauge og Cappelen 2017,

upaginert). Her er det tydeleg at det er bokstavane sine visuelle sider som spelar inn: Ein stor E ser ut som ei grind på høgkant, medan ein liten e skil seg frå den store ved at det eine av dei opne felta inn frå høgri i skrifteiknet er lukka av. Kring verset om stor og liten E møter me så illustrasjonar med maur som demonstrerer for fred, med to tydelege *bokstavlause* teikn: Det kvite flaget, og det britiske fredssymbolet, som mykje godt er bygd opp av dei same grafiske elementa som liten e. I ikonoteksten, i samspelet mellom vers og illustrasjon, er det såleis ein større refleksjon kring teikn og teiknfunksjonar enn det verset isolert sett inviterer til. I og med rørsla frå E som grind til det kvite flaget fangar ein inn eit stort oversyn over relasjonar mellom teikn og bilete, der ein rører seg frå teikn som bilete til bilete som teikn.

Blant mange andre språktematiserande oppslag er særleg Q og W interessante. Begge stader seier verset at denne eksotiske bokstaven brukar ikkje me. Og begge stader seier illustrasjonen det stikk motsette: Den lange køen framføre døra det står WC på, med ein gut med teddybjørn sist, er ikkje det minste eksotisk. Så W finst, ved nærmare ettertanke, over alt i Noreg. Og så har ein verset for Q:

DETTE ER EIN Q,
DEN BRUKAR IKKJE DU.
MEN KAST HAN IKKJE VEKK,
DU TRENG HAN I QUEBEC!

Det er ein ordleik her, idet det ikkje så mykje er når du er i Quebec som når du skriv Quebec at du treng bokstaven. Illustrasjonen viser eit gatebilete som godt kan vera Bergen eller Voss. Det er uansett i Noreg, for skilta er norske:

«DR. PER QUALE». «QUICK MATSENER». «APO-TEK DUEN». «ERIK QUIST BOK- OG PAPIRHANDEL». «QUAM & SØNN MANUFAKTUR». Her rører ein seg frå det plausible mot det morosame. Den einaste staden det ikkje er Q, er i skiltet for apoteket Duen, som då står som eit påtakeleg tynt ordspel, når svaret på versets «Den brukar ikkje du» altså er ein annan enn personen som les diktet, og som vitterleg møter Q over alt i den avbilda norske kvardagsverda si.

Her er det ei spenning i ikonoteksten, ei paradoksal samføring av to motsette fråsegner som gjer at det ikkje finst noko punkt der dei fell til ro. Me har å gjera med det Maria Nikolajeva og Carole Scott kallar «contrapunctual», altså kontrapunktisk relasjon mellom bilete og verbaltekst (Nikolajeva og Scott 2006, 17).

Det absurde eller nonsensaktige står sterkt i barnelitteraturen, i ein tradisjon med røtter tilbake til Edward Lear's *Book of Nonsense* (1846) og Lewis Carrol's *Alice in Wonderland* (1865)¹³, og dette biletet av ei norsk bygade der alle skilta inneheld Q eller DU legg seg i utkanten av dette. Men på grunn av den sterke språktematikken i boka vil det dessutan vera naturleg å lesa dette som ei insistering på at det er to røyser, to språk som står mot kvarandre i dette oppslaget. For kontrasten mellom verbaltekst og illustrasjon er absurd, men han er òg noko anna, noko som utforskar grensene for

¹³ Maria Nikolajeva meiner ei forståing av denne typen, med vekt på internasjonale impulsar, er uttrykk for (anglosaksisk) etnosentrisme. Det er heilt eksplisitt Nikolajevas syn Harald Bache-Wiig argumenterer imot, når han mellom anna peikar på at det første nonsensuniverset i norsk barnelitteratur, *Trollkrittet* (1948), er skrive av Zinken Hopp, som to år tidlegare hadde sett om *Alice in Wonderland* til norsk (Bache-Wiig 2006, 76 og 82).

det språket seier seg å omfatta. Illustrasjonen gjev att ei anna verd enn verset. Eller, sagt med andre ord: Verset femner ikkje om den verda illustrasjonen seier finst.

Som nemnt er ikonotekst eit strukturalistisk fundert omgrep. Ein baserer seg på strukturalismens forståing, der både bilete og verbaltekst er språk. Dette skriv Barthes om i artikkelen «Bildets retorikk» (1964), eit essay det ofte blir vist til i biletbokforskinga. Barthes tar utgangspunkt i ord og bilete i ein reklame for ein produktserie for pastarettar, og skil mellom lingvistisk (altså språkleg) og ikonisk (altså biletleg) kommunikasjon (Barthes 1994, 22-26). I høve til oppslaget for Q ser det dessutan ut til at me kan legga til ein tanke om polyfoni, om ei fleirstemd ytring som ikkje går opp i ei høgare eining, i eit berande paradoks, men som i staden blir verande i si destabiliserte form. Og dette igjen ligg i flukt med den seinare Barthes sitt begrep om «teksten», som skil seg frå det heilskaplege «verket» ved å vera «en *irreducibel pluralitet*» (Barthes 2008, 383).

Mange oppslag i *ABC* inneheld meir enn éin illustrasjon. Oppslaget for E inneheld til dømes verset og illustrasjonane me såg på ovanfor, om fred og fredssymbol, på venstre sida. Medan ein på høgre sida finn eit bilete av ein elefant som et eit eple, utan anna samband med det som går føre seg på venstre sida enn at orda for det som er avbilda byrjar på E. På denne måten er det ein tydeleg utlagd polyfoni i det ikoniske språket, og ein finn fleire døme på dette i boka.

Derimot er oppslaget for O den einaste staden der det er to ulike *vers*, som både står kvar for seg og i dialog med kvarandre:

O, O, O
 EIN LITEN RING
 OM INGENTING
 – – –
 ORD, ORD, ORD
 KLING I KOR –
 MED ORD
 KAN DU LAGA
 HIMMEL OG JORD,
 FUGLAR OG DYR
 OG ALT SOM KRYR,
 KOM SKAL ME LAGA
 EIT EVENTYR!

Det første verset handlar om ein bokstav, men òg om dette skrifteiknet som bilete. Det andre verset handlar om ord, med ein open invitasjon om å skapa «eit eventyr». Dette er oppslagets venstre side. På oppslagets høgre side finn me ikkje eit typisk eventyrmotiv, men derimot eit bilete av ein liten gut som står utan bukser rett framføre den opne døra i ein vedomn det brenn i.

Dette er gåtefullt. Ein kan konstatera at verset er ein «conversation piece», eit bilete som inviterer til å skapa ei slik historie som det siste verset skildrar.

Vedomnen, altså biletet av han, inneheld elles ei spenning mellom det heimkjende og det framande. Heimkjend er biletet av eit ekorn på sida. Alt anna enn heimkjend er dei to nakne figurane som er sette inn som søyler like over den opne døra. Dette er ein kollisjon, mellom det ikoniske språket ein er van med når ein har å gjera med vedomnar i Noreg, og det språket som har med antikken, med klassisismen å gjera.

Dette opne, assosiative feltet av naken gut framføre ein omn med klassisistisk inspirerte søyler av nakne folk fører i alle fall meg og mine kollegaer sine tankar til ei berømt fotnote hos Freud, i *Ubehaget i kulturen* (1930):

[U]rmennesket fikk tilfredsstilt en infantil lyst i sitt møte med ilden, idet det slukket den med sin urinstråle. [...] Når kvinnen ble gjort til vokterske av ilden i dens fangenskap på den hjemlige arne, skulle vel det formodentlig bero på at hun rent anatomisk var forhindret i å gi etter for en slik lyst. Det er også bemerkelsesverdig hvordan vår analytiske erfaring bekrefter sammenhengen mellom ærgjerrighet, ild og urineringserotikk (Freud 1991, 43–44).

Om koplinga mellom biletet i ABC-en og sitatet frå Freud er rimeleg, betyr det at me i oppslaget for O er i nærleiken av det freudianske biletsystemet, som er eit symbolspråk der meining kjem til gjennom det umedvitne, gjennom visjonar og draumar av ikonisk karakter. For draumetyding er lesing av visuelle bilete som teikn.

Oppslaget for R rører seg inn i eit liknande felt. Rimet handlar om bokstavens utsjånad, medan illustrasjonen viser ein rev som ser opp mot ei grein på eit rognebærtre der det sit ein ramn. Dette er ikonisk intertekstualitet, ein allusjon frå biletet til to av Æsops fablar, nemleg den om reven og rognebæra (druer i originalen), og den om reven og ramnen (Æsop u.å., 10 og 35). Og her må det sjølvstøtt peikast på at ein fabel er ei forteljing med overført tyding, det vil seia ei forteljing der dei ulike elementa har teikn-funksjon.

Slik held denne boka òg fram med sine spel, spel som ofte har med det destabiliserte, med polyfone uttrykk av

verbaltekst og bilete å gjera. Og i Hauge og Cappelens ABC finn me ei rad tematiseringar av det utvida teikn-omgrepet, av korleis mykje anna enn skrift kan ha teiknfunksjon.

60-talets strukturalisme

I *Norsk idéhistorie* i seks band er strukturalisme nemnt ein einaste gong, og då i ei negativ setning: «Import av filosofiske moteretninger som eksistensialisme, strukturalisme og postmodernisme til Norge har alltid skjedd noe nølende og halvhjertet» (Eriksen m.fl. 2003, 108). Nå er det vanleg at idehistorikarar ser forbi dei måtane tenking kan gå opp i skjønnlitterær praksis på. Det er ikkje deira emne, med mindre bøkene inneheld karakterar som diskuterer tanke- retningar. Meir påfallande er det då at litteraturvitarane har oppfatta så lite av sambandet mellom strukturalisme og skjønnlitteratur. Med tanke på at dei sentrale, norske lærebøkene i litterær analyse som kjem ut frå midten av 60-talet og utetter heiter *Stil og struktur* (1965), *Lyriske strukturer* (1968) og *Episke strukturer* (1976), er det heilt opplagt at bakkemennene Willy Dahl, Atle Kittang og Asbjørn Aarseth orienterer seg mot strukturalismen. Likevel har eg ikkje funne noko i litteraturhistoriene som skulle indikera at det på 60-talet finst eit slik samband mellom strukturalismen og skjønnlitteraturen som eg her skriv om. Det ser rett og slett ut til at heller ikkje litteraturvitarane har sett at dette er kunst som svarar opp eit tankesystem på same måte som andre litteraturar, til andre tider, svarar opp tankesystem.

Men for den klassiske strukturalisten Roland Barthes er det eit sjølvstøtt samband mellom strukturalistisk analyse og kunst. I essayet «Strukturalistisk aktivitet» forklarar han såleis at strukturell aktivitet kan vera «reflexiv eller poetisk» (Barthes 1967, 235), altså analytisk eller kunstnarisk. Han forklarar:

Denna strukturella aktivitet innebær två typiska åtgärder: spjälkning och sammanfogning. Att spjälka upp det första föremålet som skall bearbetas består i att däri finna flyttbara fragment, vilkas skiftande läge frambringer en viss mening; fragmentet har ingen mening i sig men är så skapt att minsta variation i konfigurationen förändrar helhetsbilden (Barthes 1967, 237).

Her er me i direkte kontakt med Rasmussen og Spang Olsens «aktivitet» i arbeidet med boka si. Dei byter om på element, for på den måten å gjera synleg dei strukturane som finst i verda, både innanfor og utanfor teiknas sfære.

I det noko seinare verket sitt om *Structuralism in literature* (1974), skriv Robert Scholes om litteraturens rørsle frå 50-talets til 60-talets filosofiske moteretning:

The literary imagination has moved through existentialism and into structuralism in our time. The question remains whether the political imagination can follow. [...] Man exists in a system beyond his control but not beyond his power to rearrange. (Scholes 1974, 199.)

Ein har rørt seg frå eksistensialismens fokus på det ein-skilde mennesket, som gjer eksistensielle val, til strukturalismens fokus på teikn og struktur som ligg utanfor

menneskets kontroll. Det er derfor spørsmålet om mogleighetene for å nå utanfor det etablerte språket og gjera noko, å endra verda, er så avgjerande. Og Ane som i krigsåret 1967 byter ut kanonkulene med blomar viser definitivt at «the political imagination» kan falda seg ut utan det kjenslemessige trykket frå eit eksistensialistisk velgande subjekt av den inderlege typen.

Som me ser, forstår ikkje Scholes strukturalisme som ei reint deskriptiv handling. Det ligg ein føresetnad om endringspotensial her, i hans formulering om å omkalfatra delane. Ti år tidlegare har Barthes gått langt i å beskriva korleis dette skal gå til:

[D]en som vill skriva måste veta att han inleder en långvarig samlevnad med ett språk som *alltid funnits*. [...D]en värld han kommer till är språkmättad, och det finns ingen verklighet som människan inte redan katalogiserat: att födas är egentligen att möta denna redan färdigställda kod och försöka finna sig i situationen. Det sägs ofta att konstens uppgift är att *uttrycka det som det inte finns något uttryck för*; man borde tvärtom säga (utan att vilja verka paradoxal) att konstens uppgift är att *låta bli att uttrycka det som redan uttryckts*, att tvinga fram ur världens språk, ur detta passionernas fattiga och mäktiga språk, ett *annorlunda* tal, ett exakt språk (Barthes 1967, 14).

Me merkar oss at fokuset ikkje ligg på innhald, men på måte. Ein skal uttrykka seg på ein annan måte, på ein måte som flyttar seg frå kjenslene – frå den eksistensielle opplevinga av tilværet, kan ein seia – til eit meir eksakt språk, eit språk som set dei strukturerande strukturane i spel.

I denne artikkelen har me ikkje lagt vekt på barneperspektivet. Men her er det etter mitt syn verkeleg på sin plass

å løfta det inn eit lite sekund. For ein skilde vil nok spørra seg kva relevans desse refleksjonane kring struktur og strukturalisme har for ein som nett har lært seg å lesa. Til dette kan ein, som alltid, innvenda at døma på litteratur som ikkje opnar seg for vaksne lesarar heller, er legio. At ein analyse, at ei forståing ikkje byr seg fram som det mest openbare, er såleis ikkje noko argument i det heile. Men meir *to the point* er det at bokas typiske barnelesar då *Halfdans ABC* kom ut, i 1967, hadde ei klar førestelling om at det var krig i verda. Mot ein slik bakgrunn, med medvitet om krigen i Vietnam som ein vesentleg del av barnets erfaringar, blir bi-letet av jenta som erstattar kulene med blomar til ein permutasjon i høve til det etablerte, det vanlege meinings-systemet som definitivt er til å forstå, òg for den som ikkje er vak-sen.

Det spesielle, for meg å sjå, er at ein i så lita grad har sett korleis ein i 60-talslitteraturen finn ei stadig oppstilling av struktur og vald på sida av kvarandre. Slik viser ein aspekta av overgrep ved dei styrande, ved dei strukturande strukturanane. Og slik får ein peika på det komplekse systemet av likskap og skilnad mellom det som er språk og det som er noko meir handfast enn lyd og skrifteikn.

Men denne forståinga av struktur fell ikkje alt saman til eit einaste mønster. Verda held fram med å vera delt i fleire nivå. Det finst eit språkleg nivå, med sine strukturar, og så finst det eit nivå av strukturar i verda av *bricks and mortar*, av støyp og murstein, som ein seier det på engelsk, om den fysiske verda.

Slik ser 60-talsstrukturalisten verda. Han kan vera anar-kist, som Halfdan Rasmussen. Eller han kan, meir typisk,

vera marxist, akkurat som store tenkarar innanfor den klassiske strukturalismen, til dømes Claude Lévi-Strauss og Roland Barthes, er marxistar. Og i skjønnlitteraturen, vil eg argumentera for, er valden det aspektet som blir sett inn for å visa at det er noko som er ikkje-reduserbart her.

80-talets poststrukturalisme

Strukturalismens insistering på språket som modell for all analyse av menneskeleg aktivitet, blir av Jaques Derrida og fleire etter han til ei insistering på at det ikkje finst nokon røyndom utanfor teksten. Denne meir radikalisererte forma for strukturalisme kallar ein gjerne poststrukturalisme. Men betyr dette altomfattande tekstomgrepet at me ikkje kan komma i kontakt med røyndomen? På 80-talet, då ein diskuterer den postmoderne tilstanden og den poststrukturalistiske språkfilosofien under eitt, er det dette som blir det store spørsmålet. For om ein les visse tenkarar, kan ein definitivt få inntrykk av at det er slik. Til dømes vil Jean Baudrillards tankar om «simulakret», om verda som ein simulasjon, og den postmoderne tilstanden som eit liv i ei verd kjenneteikna ved å vera ein slik simulasjon, lett føra tankane i slike retningar. Filmene om *The Matrix* (1999-2003), der menneskja lever innanfor eit dataprogram som dei trur er røyndomen, er baserte på Baudrillards *Simulacra and Simulations* (1981).¹⁴ Men Baudrillard er eit ekstremt

¹⁴ Dokumentaren *The Matrix Revisited* (2001) stadfester forståinga av dataprogrammet som eit postmoderne simulakrum. Der kjem det fram at Wachowski-brødrene, som står for manus og regi, insisterte på at ingen produsentar eller skodespelarar fekk lesa manuskriptet

døme. I høve til mange andre tenkarar, skal det ein god del meir vrangvilje til for å få det til at dei tar til orde for at verda, med all sin valdsbruk, ikkje finst.

Som Derrida sjølv uttrykker det, i eit seinare intervju:

[W]hen I said there is ‘nothing outside of the text’ I didn’t mean ‘text’ in the sense of what is written in a book; I first generalized the concept of text, of trace – ‘text’ is not just, say, literature or philosophy but life in general (Holden m.fl. 2003, 27).

Den verda det meiningssskapande mennesket rører seg i, er «tekst». Dette betyr ikkje meir enn at ho er strukturert, at ho har blitt til i og med menneskets interaksjon med henne. Derrida presiserer òg at det finst røyndom:

There are, of course, types of narratives by historians which I never try to reduce to literature – that would be silly, and people who are under the illusion that things are that silly confuse literature and what is not literature. But, if you don’t take into account, or pay attention to the possibility of a serious historical narrative signed by a historian being a lie, a fiction or a perjury, then you miss the reference. You miss the real things (Holden m.fl. 2003, 27).

Med «litteratur» meiner Derrida her skjønnlitteratur. Og han konstaterer at historikaren gjer bruk av narrative grep, av grep frå den episke fiksjonslitteraturen, men at dette ikkje er det same som å seia at bøker av historikarar er romanar. Det finst ei verd utanfor fiksjonane, og sjølv om ein

før dei hadde lese *Simulacra and Simulations*. Ingen av dei intervjuar omtalar dataprogrammet i filmen som «the matrix». Alle snakkar konsekvent om «the simulacrum».

gjev att denne verda gjennom eit språk som er fiksjonens, vil ikkje det seia at røyndomen eller moglegheita for røyndomsrepresentasjon forsvinn. Dei kan gjera det, men då har me å gjera med løgn eller forfalsking.

Debattar om poststrukturalismen og røyndomen har ein ført mange plassar. Dette er ikkje staden for å føra alle desse til endes. Ei utlegging av den norske særarten av desse diskusjonane, som sto på for fullt på 1980-talet, kan ein finna, rett nok med ganske kritisk slagside i høve til den i Noreg så dominerande avvisinga av poststrukturalismen og dekonstruksjonen, i Eivind Røssaaks *Det postmoderne og de intellektuelle* (1998). Her og nå skal det bare konstaterast at dette er eit felt der heile problemstillinga knytt til strukturalismen og verda blir ført ut til sine mest prinsipielle konsekvensar, og at frontane var enormt steile.

Eller ein kan, merkeleg nok, søka seg til Olav H. Hauge og Bodil Cappelen sin ABC. Denne kom ut i 1986, samtidig som «[f]lere av de mest sentrale norske tenkerne skrev [...] sine første essays om Derrida» (Røssaak 1998, 48). Midt i poststrukturalisme- og postmodernismedebatten, men fullstendig under radaren i høve til denne, og etter kva eg kan forstå òg uavhengig av denne, skapar kunstnarparet frå Ulvik ei bok som i mangt og mykje arbeider med det same totaliserte teiknomgrepet ein finn hos Derrida.

Litteratur

Bache-Wiig, Harald 2006: «Norsk barnelitteratur mellom Wonderland og Neverland. – Om samspel mellom gam-

- malt og nytt, framandt og heimleg». I *Årboka. Litteratur for barn og unge 2006*. Oslo: Samlaget.
- Barthes, Roland 1967: *Kritiska essäer*. Oms. av Malou Höjer. Lund: Bo Cavefors Bokförlag.
- Barthes, Roland 1994: *I tegnets tid. Utvalgte artikler og essays*. Oms. av Knut Stene-Johansen. Oslo: Pax.
- Barthes, Roland 2008: «Från verk till text». Oms. av Thomas Andersson og Aris Fioretos. I Claes Entzenberg og Cecilia Hansson (red.): *Modern litteraturteori, del 2*. Nytt oppl. Lund: Studentlitteratur.
- Birkeland, Tone, s.m. Mjør, Ingeborg og Teigland, Anne-Stefi 2018: *Barnelitteratur. Sjangrar og teksttypar*. 4. utg. Oslo: Cappelen Damm.
- Den Danske Ordbog*. Oppslaget «sul». Lasta ned 21.01.2020 frå https://ordnet.dk/ddo/ordbog?query=sul&entry_id=11051370
- Freud, Sigmund 1991: *Ubehaget i kulturen*. Oms. av Petter Larsen. 2. utg. i Cappelens upopulærer skrifter. Oslo: Cappelen.
- Hagland, Jan Ragnar 2017: «Pedagogisk periferi? Ludvig Holberg og 1700-talets første norske ABC-bøker». I *1700-tal. Nordic Journal for Eighteenth-Century Studies*.
- Hallberg, Kristin 1982: «Litteraturvetenskapen och bilderboksforskningen». I *Tidskrift för litteraturvetenskap* 3-4/1982.
- Hauge, Olav H. 2000: *Dagbok 1924–1994*, band V. Oslo: Samlaget.
- Hauge, Olav H. og Cappelen, Bodil 2017: *ABC*. 4. oppl. Oslo: Samlaget.

- Holden, James m.fl. 2003: «Following Theory», intervju med Jaques Derrida. I Michael Payne og John Schad (red.): *life.after.theory*. London og New York: Continuum.
- Johansen, Anders 2003. «Innledende essay». I Claude Lévi-Strauss: *Tropisk elegi*. Oms. av Alv Alver. Ny utg. Stabekk: De norske bokklubbene.
- Kiefer, Barbara 2008: «What is a Picturebook, Anyway? The evolution of Form and Substance Through the Postmodern Era and Beyond». I Lawrence R. Sipe og Sylvia Pantaleo (red.): *Postmodern Picturebooks. Play, Parody, and Self-Referentiality*. New York/London: Routledge.
- Larsen, Marianne Eskebæk 2006: «Halfdans ABC». Tekst på kulturministeriets sider med presentasjon av kulturkanon. Lasa ned 15.01.2020 frå <https://kulturkanon.kum.dk/boernekultur/halfdans-abc/>
- Lévi-Strauss, Claude 2002: *Den ville tanke*. Oms. av Erik Ringen. Oslo: Spartacus.
- Nikolajeva, Maria og Scott, Carole 2006: *How Picturebooks Work*. Ny utg. New York/London: Routledge.
- Oreck, Josh 2001. *The Matrix Revisited*. Warner Brothers. *The Oxford Encyclopedia of Children's Literature*. Oppslaget «ABC Books or Alphabet Books.» Lasta ned 15.01.2020 frå <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780195146561.001.0001/acref-9780195146561-e-0005>
- Rasmussen, Halfdan 2019: *Halfdans ABC*. 3. utg., 20. oppl.. København: Carlsen.

- Røssaak, Eivind 1998: *Det postmoderne og de intellektuelle*. Oslo: Spartacus.
- Saussure, Ferdinand de 1970: «Lingvistikkens objekt». Oms. av Jens Juhl Jensen. I Per Madsen (red.): *Strukturalisme. En antologi*. København: Rhodos.
- Scholes, Robert 1974: *Structuralism in literature. An introduction*. New Haven og London: Yale University Press.
- Skaret, Anne 2015: «Alf Prøysens sanglyrikk for barn illustrert». I A. Skaret (red.): *Barnelyrikk: En antologi*. Vallset: Oplandske Bokforlag.
- Sonnevi, Göran 1995: «Vad förmår kärlekens strukturer.» I Lars Gustafsson (red.): *Svensk dikt från trollformler till Frostenson*. Ny rev. utg. Stockholm: Wahlström & Widstrand.
- Aesop u.å.: *Fables*. Lasta ned 12.02.2020 frå <https://www.planetebook.com/free-ebooks/aesops-fables.pdf>