

## *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 altsaa» 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 særskildt 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 konstatera 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 forvanskingar 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 tikk-inga 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.