

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 kapitlet 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 knyte 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 plutsleg 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 omarbeid- inga av den urbane natta, samt den eksistensialistiske etter- krigsprosaens 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, ellefte 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 Dostojevskij – grunnleggaren av den dialogiske romanen, i følgje 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 tenåringar 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, framandgjering 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 framandgjeringa 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, uppfostran, 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 Cheryll 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 – nær- mast er tvungne til å dra motsette slutningar når det gjeld sambandet mellom naturen og jentas hjarte. I den vitalis- tiske 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 samklangen 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 for- muleringane 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 niezscheanske 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 klišebruken, 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 tekstoppslag, 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 inngående 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 høg-fjellet 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 livskraftar.

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.