

Om det menneskelege og det ikkje-menneskelege

Ti tekstar om lyrikk

Om det menneskelege og det ikkje-menneskelege

Ti tekstar om lyrikk

(red.)

Stein Arnold Hevrøy

Ingrid Nielsen

Fredrik Parelus



CC-BY-SA 4.0



Novus forlag
Oslo 2023



© Novus AS 2023

Omslagsdesign: Jorid Lekve Eide

ISBN (Open Access): 978-82-8390-108-5

ISBN (trykt utgave): 978-82-8390-104-7

Kunstverk som er attgjeven etter lisens frå BONO (Billedkunst Opphavsrett i Norge) eller ved direkte avtale med kunstar vert ikkje omfatta av boka si opne lisens.

Det må ikkje kopierast frå denne boka i strid med åndsverklova eller avtalar om kopiering inngått med KOPINOR, interesseorganisasjonen for rettshavarar til åndsverk.

Forord

Med denne boka har *Forskingsnettverket for poetisk tenking* etablert ein tradisjon. Det er nemleg tredje boka vi gir ut. Alle som ein har blitt til artikkelsamlingar etter å ha vidareutvikla materiale opphaveleg lagt fram på seminar. *Om det menneskelege og det ikkje-menneskelege – ti tekstar om lyrikk* har sitt utspring frå seminaret «Det menneskelege og det ikkje-menneskelege i dikt», arrangert på Haugesenteret i Ulvik 21.–22. oktober 2021.

Forskingsnettverket for poetisk tenking har eksistert sidan 2015 då det første seminaret vart skipa, og er eit samarbeid mellom Nynorsk kultursentrum, musea for skriftkultur som driv Haugesenteret og forskarar frå norske universitet og høgskular, forfattarar og andre med lyrikkfagleg bakgrunn eller virke. Nettverket har fleire gongar også bidrege på seminar under Poesifestivalen i Ulvik.

Publikasjonen er støtta av:

Høgskolen i Innlandet
Høgskulen på Vestlandet
Nynorsk kultursentrum, musea for skriftkultur
Universitetet i Stavanger
Universitetet i Sørøst-Noreg
Universitetet i Tromsø, Noregs arktiske universitet

Vi takkar Aud Søyland, Elin Stengrundet og Idar Stegane for hjelp til språklege rettingar.

Redaksjonen på vegne av *Forskingsnettverket for poetisk tenking*

Innhald

Stein Arnold Hevrøy, Ole Karlsen og Ingrid Nielsen Forord	5
Stein Arnold Hevrøy, Ingrid Nielsen og Fredrik Parelus Innleiande tankar om boka	9
Fredrik Parelus «Levninger af første Chaos» Skrekkøgle, katastrofisme og mytopoesis i Wergelands «Cæsaris» (1833) og Uppdals «Sauros-skratt» (1918)	13
Janike Kampevold Larsen Steinens tid i en arktisk geografi Tor Ulvens dikt som dyptidstenkning og Bjørnøya som poetisk materialitet	41
Silje Solheim Karlsen «Joiken er et landskap uten begynnelse, uten slutt»	67
Stein Arnold Hevrøy Diktet si utstrekke hand mot det ikkje-menneskelege. Eit forsøk på å tenke gjennom lyrikken til Tor Ulven, Nils-Aslak Valkeapää og Kjørtan Hatløy	89
Ingrid Nielsen «Hva åpner den stengte døra?» Om det bortvendte hos Jo Eggen	113

Ole Karlsen «En kraft bindende ordet, i tingen, tingen i ordet» Om Gunvor Hofmo og tingdiktningstradisjonen	131
Torgeir Skorgen På sporet av ein ulevd barndom: Menneskeleg, umenneskeleg og symbolsk vald i Rainer Maria Rilkes tingdikt	151
Eirik Vassenden «– jeg vil i al Beskedenhed og simpelthen kalde Walt Whitman en Vild» Knut Hamsun og poesikritikken ved sivilisasjonens grenser ...	171
Margit Ims «Å være eller» Menneskeleg og ikkje-menneskeleg i «Å være eller ikke være albatross» av Inger Elisabeth Hansen	193
Elin Stengrundet «Har du tre eller to?» Ei økokritisk lesing av Alf Prøysens «Lille måltrost» og tilhøyrande illustrasjonar	213
Forfatterne	241

Innleiande tankar om boka

Kvifor ei bok om det menneskelege og det ikkje-menneskelege? Og kvifor løfte fram dette temaet i poesien? Eitt svar kan vere at ho er eit framhald av ein type spørsmål menneska aldri blir eller kan bli ferdige med å stille seg sjølve: «Talar eg berre ut frå menneskeleg tankegang?» (1 Kor 9,8). Tilnærmingane og svara varierer, men poesien verkar å vere eit fruktbart rom for nett slike refleksjonar. Er det rimeleg å setje ei grense mellom det menneskelege og det ikkje-menneskelege? Kva konsekvensar har det om vi ikkje gjer det? Sjølve det å orientere seg i verda, historisk, politisk, sosialt, materielt, økologisk, kan ein gjere det utan å spørje seg om ikkje eins eige blick i mange høve er både avgrensa og særprega? Det å rette merksemda mot det menneskelege kan innebere å ha blick for korleis menneskeleg forståing og sjølvmedvit endrar seg, noko fleire av artiklane i denne boka kjem inn på. Det å orientere seg betyr med andre ord former for sjølvkritiske blick, men også skaparlyst; kva kan mennesket sjå for seg?

Poesiens særeigne bruk av språket, det leikne, reflekterande og skapande, handlar om *å verte vår verda att* (som var tittel på førre boka til *Forskingsnettverket for poetisk tenking*). Når vi denne gongen ser på lyriske tekstar og korleis dei behandlar relasjonane mellom det menneskelege og det ikkje-menneskelege, søker vi framleis å vere på sporet av poesi som tenking, språkleg, tematisk, historisk. Kva er poesien i stand til å tenkje på, og korleis tenkjer han? Gjennom boka ser vi korleis poesien er skodeplass for både konfrontasjonar mellom og samansmeltingar av menneskelege og ikkje-menneskelege perspektiv. I bokas første artikkel viser Fredrik Parelus korleis Henrik Wergeland problematiserer menneskeleg vondskap ved å sette politiske omstende inn i eit evolusjonært og mytisk perspektiv. Vi beveger oss så frå førestillingar om romantisk satanisme og evolusjon i Wergelands poli-

tiske diktning til eit kjølegare og meir handfast landskap i Janike Kamp-evold Larsens artikkel «Steinens tid i en arktisk geografi. Tor Ulvens dikt som dyptidstenkning og Bjørnøya som poetisk materialitet». Hos Tor Ulven «figurere[r] den menneskelige tiden i forhold til den geologiske tiden» der «[d]yptidsforekomster som asfalt og olje er ikke mer fortidige enn en plastiksandal i strandkanten – begge setter den menneskelige tiden og det korte menneskelige nærværet i perspektiv». Både diktet og Bjørnøya blir ein stad for å tenkje og erfare grensa for det menneskelege. Sambandet mellom kunst og stad er også tema i bokas tredje artikkel, «joiken er et landskap / uten begynnelse, uten slutt» av Silje Solheim Karlsen. Artikkelen undersøker særleg joikens funksjon i diktinga: «joiken gir moglegheiter til å skrive fram naturen på måtar som ikkje reduserer naturen til noko anna og underordna, og også om og korleis joiken gir tilgang til eit fellesskap utanom tid og rom». Stein Arnold Hevrøy kjem inn på eit nærliggande tema i artikkelen «Diktet si utstrekke hand mot det ikkje-menneskelege. Eit forsøk på å tenke gjennom lyrikken til Tor Ulven, Nils-Aslak Valkeapää og Kjartan Hatløy», der lengten etter og kjensla av ei fellesskaperfaring blir diskutert med utgangspunkt i dei tre nemnde poetane. I bokas femte artikkel viser Ingrid Nielsen korleis det i Jo Eggens forfattarskap finst dikt som har merksemda mot det som ikkje er menneskeleg; dei «vender seg bort frå den verda der menneska har sine prosjekt». Vidare følger Ole Karlens artikkel av «ting-diktningssambandet mellom Hofmo og Rilke» med særleg vekt på dei ekfrastiske dikta til Hofmo, mens Torgeir Skorgens bidrag om Rilke og tingdiktinga «undersøker i kva grad barndommen hos Rilke vert framstilt ikkje berre som den poetiske, men også den eigentleg menneskelege tilstanden, som, på liknande vis som tinga og dyra, er knytt til ein tilstand forut for sivilisasjonens symbolske orden». I Eirik Vassendens artikkel «'– jeg vil i al Beskedenhed og simpelthen kalde Walt Whitman en Vild'. Knut Hamsun og poesikritikken ved sivilisasjonens grenser», er vi over i ei litterær offentlegheit der Hamsuns stempling av Whitman er «ein form for strategisk utdefinering». Også Margit Ims' artikkel «'Å være eller'. Menneskeleg og ikkje-menneskeleg i 'Å være eller ikke være albatross' av Inger Elisabeth Hansen» høyrer til på allmenningen sidan den omhandlar eit av samtidas store spørsmål, nemleg økologisk berekraft.

Med utgangspunkt i Hansens utstrekke bruk av intertekstuelle referansar, meiner Ims at «diktekunsten som minnelos kan formidle lengt som opnar for å tenkje annleis om forholdet mellom menneskeleg og ikkje-menneskeleg». Bokas siste artikkel er også om menneska sitt forhold til natur og fuglar: Elin Stengrundet studerer både dikte- og biletkunsten i «'Har du tre eller to?' Ei økokritisk lesing av Alf Prøysens 'Lille måltrost' og tilhøyrande illustrasjonar».

Det å undersøkje tenkinga i poesien er å stille seg open for korleis diktet også motverkar forenkla idear om sanning. Poetiske bilete, pausar, klanglege og rytmiske mønster spreier ut, stykkar opp og konsentrerer mening, ofte slik at ein som lesar ikkje heilt kan halde saman all mening som er mogleg i diktet. Gjennom å verke på sansane våre peiker poesien også ut av dei føreskrivne sanningane, samanhengane og relasjonane som verda held saman for oss. Som lesar kan ein somme tider sanse denne avgrunnen i forståinga som ei lykke, ei plutsleg lykke, nett som ei svimring. Kan hende har diktet på denne måten også ein ambisjon om ei slags lausriven tenking, fri frå sementerte omgrep og åskodingar, slik at det kan bevege seg, og oss, nokre gongar i tankelaus gløymse av kva et menneske er. Andre gongar kan diktlesinga vekke opp personlege minne, eller pirre nysgjerrigheita og gjere lesinga til ei oppdagingsferd som held fram lenge etter boka er lukka att. Vårt håp er at denne boka kan stimulere til slike frigjerande og kveikjande rørsler, med og gjennom poesien. God lesing!

Ulvik, Stavanger og Bergen, romjula 2022

Stein Arnold Hevrøy, Ingrid Nielsen og Fredrik Parelus

«Levninger af første Chaos»

Skrekkøgle, katastrofisme og mytopoesis i Wergelands «Cæsarís» (1833) og Uppdals «Sauros-skratt» (1918)

Fredrik Parelius

Dinosaurar har ei særskild evne til å fascinere oss. Populærkulturen og populærvitskapen svermar for vitskapens eigne fabeldyr. Leivningane av dei kjempemessige og gruelege skapningane vekker undring, ærefrykt og stimulerer førestillingsevna hos både barn og vaksne. Korleis såg verda ut i reptila sin tidsalder då «jordens første keiser» regjerte?¹ Tanken på ein førhistorisk verdsorden *utan mennesket* har pirra nysgjerrigheita til forskarar og diktarar heilt sidan paleontologien og evolusjonstanken for alvor skaut fart på byrjinga av 1800-talet. I denne artikkelen les eg to dikt som på kvart sitt vis portretterer den flygande «skrekkøgla». Hos Henrik Wergeland tek ho form som eit «Dragehoveds uhyre Klump». Hos Kristofer Uppdal er «flyg-saurosen» eit kjent motiv.

Overgangen frå ei mytologisk til ei vitskapeleg forståing av fossile funn har vore glidande. På Wergeland si tid avla den stadig meir systematiske avdekkinga og kategoriseringa av utdøydd livsformer fleire

1 Tanken om at dinosaurane ein gong var den dominante livsforma på jorda, utløyer mange slike herskarmetaforar. Rolf Jacobsen nyttar formuleringa «jordens første keiser» i diktet «Mørk saga» (1954), og den polsk-norske filosofen og astrofysikaren Jerimi Wasiutynski brukte tittelen «Da øglene var jordens herskere» på den populærvitskapelege artikkelen sin om dinosaurane i *Magasinet for alle* april 1943. Desse vendingane spelar på ordlyden i første Mosebok, der menneska «skal råda yver fiskane i havet og yver fuglane under himmelen og yver feet og yver all jordi og yver alt liv som leikar på jordi» (1 Mos. 1.26). At det har vore andre «herskarar» øvst på næringskjeda før oss menneske, er på Wergeland si tid ein radikal, men stadig meir overtydande tanke.

teoriar som både utfordra Mosebøkene og syntetiserte bibelforteljinga med nye vitskapelege funn. Var det likevel ikkje slik at verda vart til for oss menneske?

Då Uppdal skreiv sitt dikt, hadde evolusjonslæra til Darwin alt vore i omløp i 60 år og revolusjonert mennesket sitt sjølvbilete. Felles for desse dikta er likevel ein fascinasjon for flygeøgla som undergangsmotiv. Begge dikta er skrivne i krigstid, og øgla tener som bilete på ein artsmessig *hybris* – eit trugsmål om sjølvdestruksjon som òg vert retta mot mennesket. Gjennom *hybris*-motivet vert øgla dessutan kopla til den romantiske Satan og hans «etterkommarar». I refleksjonen over dei «umenneskelege» sidene ved mennesket, omkring valdsmakt som utfordrar allmenn moral, anar vi ei historisk-filosofisk line som koplar desse to dikta ytterlegare saman.

I ein kanon av norske dinosaur- og evolusjonsdikt ville Henrik Wergelands «Cæsaris» (1833) og Kristofer Uppdals «Sauros-skratt» (1918) begge hatt ein framstående plass. Eg held det for sannsynleg at «Cæsaris» er det første diktet på norsk som set draken inn i ein evolusjonær kontekst.² Dette oppsiktsvekkjande aspektet ved diktet har likevel ikkje vore kommentert før. «Cæsaris» er ein uoversiktleg tekst, og truleg har fortolkarane oversett denne sida ved diktet, sidan det orienterer seg mot ei rekkje kontekstar. Mange av romantikarane var opp-tekne av korleis poesien kunne vere eit syntetiserande medium som skapar eining mellom ulike lag av røynda – og det passar godt å sjå Wergeland i lys av denne tendensen.³ I den unge Wergelands poesi

-
- 2 Det finst openbert mange dikt som knyter an til en slik kontekst. Nokre av dei meir kjende eksempla som det kan vere verdt å nemne, er Bjørnsons «Salme II» (1880), Uppdals «Domedag-Syndflo-Ragnaroksdaude» (1918) og «Hundrad-tusundår i ein minut» (1920), Olaf Bulls «Sinbads største reise» og «Poetisk zoologi» (begge 1927), Rolf Jacobsens «Mørk saga» (1954) og Tarjei Vesaas' «Sabeltann-tigere» (1956).
 - 3 I artikkelen sin om Herders syn på myten rekapitulerer Steinby (2009) korleis romantiske tenkjarar som Friedrich Schlegel, Schelling og Novalis rekna: «myths not as allegorical illustrations of abstract ideas but as a particular form of cognitive appropriation of reality of its own which is different to, but no less valuable than, conceptual thought as it appears in the sciences and in philosophy, and as being closely connected with poetry». Poeten får i eit slikt system rolla som mytebyggjar, ein som kan skape eining og samanheng mellom ulike kulturlag og -sfærar.

bind diktet saman ein løpsk fantasi, med raske sprang mellom – og innslag frå – ulike sfærar. I «Cæsarís» blandar politisk samtidskontekst seg med religion, mytologi og proto-evolusjonært tankegods i ei form for *mytopoesis*.⁴ Motivet i diktet, despoten «Cæsar», vert her omgjort til ein viltveksande drake, ei lekamleggjering av vondskap som utkonkurrerer Satan sjølv, men som styrtar ned i ei sjølvgjord ursuppe ved slutten av teksten. Undervegs oscillerer diktet mellom ein historisk-politisk kontekst og eit religiøst-metafysisk nivå der det problematiserer skaparens makt, rolle og moral i ei urettvis verd. Det er i diktets leit etter svar på sistnemnde problemkompleks at den vitskapelege evolusjonskonteksten gjer seg gjeldande.

Uppdal sitt dikt om saurosen er på si side mykje lese og diskutert. Også han er oppteken av korleis poesien kan legere og sublimere religion, vitenskap, politikk og kjenslene til einskildmennesket.⁵ I «Sauros-skratt» er det *dikt-egget* som i saurosham veks seg ovstor «og slaar og stangar / mot stjerneklukka». Både Ystad (1978), Stegane (2005), Vassenden (2012) og i rik mon Claudi (2016) har i forskingsbidraga sine fylt ut konteksten rundt Uppdals dikt. Difor kjem eg undervegs til å opphalde meg mest i «Cæsarís» og vikle ut den evolusjonstematikken eg meiner å sjå reflektert her. Avslutningsvis kjem eg likevel til å komme inn på sambandet mellom «Cæsarís» og «Sauros-skratt». Det er kjent at Wergeland var eit av Uppdals viktigaste litterære førebilete.⁶ Ei lesing av båd dikta avslører tekstlege samanfall og gir ein ny innfallsvinkel til å forstå Uppdals kanoniserte *Sauros*.

4 Sjølv om mytopoesis er eit nyare omgrep, meiner eg det er godt eigna for å kunne fange inn det som skjer i Wergelands dikt. Jørgen Sejersted (2008) har nytta dette omgrepet med hell i si lesing av Wergelands *Skabelsen*. Eg legg mi forståing av mytopoesis opp til den definisjonen Johan Hedberg legg fram i si bok om Edith Södergrans poesi. Han definerer ordet slik: «Med mytopoesis avses hur historiska och biografiska händelser via myter eller mytiske temata transformeras i dikten. Dessa tidsbundna händelser förs så upp till mytens tidlösa nivå» (Hedberg 1991, 16).

5 Mytebygginga, for ikkje å seie sjølvmytologiseringa, er eit karakteristisk drag i Uppdals poesi og prosa, jf. t.d. «Songen um rallaren» der rallaren «ris upp» frå «eit gråkvitt morgonland» og vandrar gjennom historia for å ta plass i «mythehimlen» ved diktets slutt (Uppdal 1924, 68).

6 Regine Normann fortel at Uppdal introduserte seg sjølv for henne på følgjande vis: «'Jeg skal bli en ny Wergeland' sa han kvast og festet det kloke skarpe blikket sitt på mig» (Normann, 1938, 86).

Cæsarís og samtida

Wergelands «Cæsarís» er eit dikt: «født og baaret af en grublende Sorg over Polens Fald» (Wergeland SS V: 2. b.: 392). Diktet er på heile 18 sider og er episk og innhaldstungt. Teksten skildrar ein despot etter modell av Russlands tsar Nicolai I – ein overmodig tyrann som veks og fell med sin eigen herskartrøng og blodtørst.⁷ Hovudmotivet i diktet er cæsaren og korleis han hjartelaust og omsynslaust slaktar ned den europeiske befolkninga. Polen hadde i kjølvatnet av Napoleonskrigane hatt ein viss grad av sjølvstyre under sterk russisk påverknad, men i 1829 krona Nikolai seg til konge av Polen og stifta dermed ein personalunion mellom dei to landa. Dette maktgrepet gav sats til den såkalla *Novemberoppstanden*, som fann stad ifrå seinhaust til seinhaust 1830–31. Opprøret vart stogga med brutale middel, og det frie Polens fall vekte stor harme mellom norske radikale. Wergeland skreiv fleire avisinnlegg og dikt om emnet, mellom anna «Det befriede Europa» (1831) og «Erobrerens Sanger» (1831).⁸

«Cæsarís» er ei omarbeiding av det tidlegare «Nicolais» frå 1831. Innhaldsmessig er desse to dikta nokså like, sjølv om «Cæsarís» er mindre prosaisk i forma og til ein viss grad tonar ned den eksplisitte koplinga til den aktuelle politiske konteksten. Men som Elin Stengrundet skriv i doktoravhandlinga si: «holdningen er [likevel] tydelig, og særlig synes fortolkerne å tenke at diktet er politisk radikalt i sin markante fordømmelse av tyrannen» (Stengrundet 2018, 60).⁹ Sjølv om

7 Sjølv om cæsaren i diktet hovudsakleg er inspirert av den russiske tsaren, er dei to ikkje identiske. Cæsaren må heller lesast som ein kompositt av fleire overmodige herskarar. Tsaren vitjar faktisk diktet som ein av Cæsars parallelar: «og Maanen, som du, Cæsar, saa let som Czaren Polen, / vil kalde din Provinds» (Wergeland: d.I, b.1, s. 255). Dessutan er fortalen til «Cæsarís» henta frå «Erobrerens Sange» (1831). Her er det faktisk *Napoleon* som spelar Cæsar-rolla. Mellom dikta vert «Cheruben Napoleons Fald!» endra til «Cheruben Cæsars Fald!».

8 Engasjementet kring saka er dokumentert i antologien *Norge og den Polske frihedskamp* (1937).

9 Stengrundet gjer fint greie for både resepsjonen og hovudtrekka i diktet. Før hennar lesing var «Cæsarís» ikkje vigd særleg mykje merksemd i Wergeland-forskinga, men for ein utførlig gjennomgang av det som er av resepsjon, viser eg til Stengrundet (2018, 68). Sjå også artikkelen «'– Ha, Cæsars Cæsarhu!» (2016) for ein meir komprimert versjon av same lesing.

refsinga av tyrannen tek mykje plass i «Cæsaris», er hovudpunktet i lesinga hennar at: «[skalden, midt i] fordømmelsen også [synes] å bli fascinert av despoten og hans grufulle handlinger» (ibid.). Eg er samd i mykje av det Stengrundet kjem fram til, og særleg dette punktet. Diktet fordømmer og håner Cæsar i namnet, men *er* samstundes fascinert av den veldige makta dette enkeltmennesket har, og evna til øydelegging. Det er òg her diktet løfter opp og omformar dei historiske hendingane på eit mytopoetisk plan. Cæsaren vert ein spelar av kosmisk format, eit menneske som gjennom valdsmakt skapar verda om og utfordrar både Gud og Satan. Innanfor rammene av denne lesinga er det mest interessant å sjå på korleis dette draget høver med øgle-motivet som Wergeland utviklar mot slutten av diktet.

Cæsaris og den romantiske satanismen

På veg mot sluttsatsen må vi først avklare nokre punkt kring forholdet diktet har til Gud og Satan. Dette er avgjerande for å forstå djupna i cæsaren som hybris-figur. Sjølve diktet opnar med ein apostrofe vend mot Gud. Apostrofen kjem att fleire gonger gjennom teksten og innleier kvar gong ein ny bolk i diktet. Dikt-eget spør, tilsynelatande oppriktig: «Retfærdige Gud, vil din Throne Du vige? / Skal slavers Cæsár den bestige?» (Wergeland: d. I, b.1, s. 251). Eget klandrar Gud for å ha gitt makt til Cæsar, ein vilje «som efter en Jord at fortære kun flam-med» (ibid.). Gud grip ikkje inn, men let tyrannen herje fritt med «Fortærelsens Vilje og Blodtørstens Ild / og Hovmod i Hug og Vellyst i Bug» (Wergeland: d. I, b. 1, s. 252). Fortvila over at Gud synest å vere likeglad med død og lidning, vender eget seg til *Satan* i ein ny apostrofe. Om Gud er fjern for verda, er Satan å føretrekkje over Cæsar som verdsherskar – av di Satan i alle høve er ein fallen engel med guddommeleg opphav. Eget oppmodar Satan:

Stig op, om boer du i Jordens Hjerte! Stig ned, hvis fløi du
Til Skyen,
da hine djærve Prometheider svang Alfaders egne Lyn!
(Wergeland: d. I, b.1, s. 255)

Her kjem vi i kontakt med ein viktig nyanse i forståinga av «Cæsaris». Den Satan som Wergelands eg påkallar, «O hevner!», ligg nærare Prometevs og Miltons Lucifer enn Bibelens slange i Paradis. Om apostrofen skal lesast som rein smiger og retorikk frå dikt-eget si side, eller om han opnar for apoteose av Satan, er ikkje klart. Samstundes er det er liten tvil om at Wergeland alluderer til den *romantiske satanismen*, altså ei forståing av Satan som ein tvitydig, men tragisk-heroisk opprørar.¹⁰ Dette skjer både gjennom Prometevs-referansen ovanfor og i allusjonar til tekstar av Milton og Byron.¹¹ Den romantiske kritikaren William Hazlitt gir i si førelesing om Miltons *Paradise lost* eit døme på korleis denne Satan-fascinasjonen kunne arte seg:

Satan is the most heroic subject that ever was chosen for a poem; and the execution is as perfect as the design is lofty. He was the first of created beings, who, for endeavouring [sic] to be equal with the highest, and to divide the empire of heaven with the Almighty, was hurled down to hell. His aim was no less than the throne of the universe; his means, myriads of angelic armies bright, the third part of the heavens, whom he lured after him with his countenance, and who durst defy the Omnipotent in arms. His ambition was the greatest, and his punishment was the greatest; but not so his despair, for his fortitude was as great as his sufferings.

(Hazlitt 1818: 124)

Hos Wergeland vert ikkje Satan-motivet fullbyrda, for også Satan sviktar dikt-eget: «Han kommer ei, Hævneren kommer ei» (Wergeland: d.

10 Omgrepet romantisk satanisme er særleg knytt til Byron, Shelley og andre Prometevs-diktarar. Ei heroiserande fortolking av Satan i Miltons *Paradise lost* (2008 [1667/71]) er også sentral i den romantiske versjonen av dette motivet. Sjå t.d. Frye (1960, 21), Thoslev (1962, 1963) og Schock (1995). Schock gir følgjande innføring til omgrepet i sin artikkel: «The Romantic myth of Satan emerges from a matrix of specific cultural forces and influences. One aspect of this matrix is religious: the fading belief in the existence of the Devil and the rise of syncretic or comparative mythography in the eighteenth century established Satan as a purely mythic figure, seeing him for artistic and ideological purposes».

11 Diktet alluderer i avslutninga opent til Miltons *Paradise lost* (2008 [1667/71]) og undervegs meir løynt til Byrons *Cain* (1821). Om vi kan snakke om romantisk satanisme som ein eigen tradisjon, er dette to av kjernetekstane.

I, b. 1, s. 256). Heller ikkje han vil redde menneska frå Cæsar. Det er samstundes påfallande å sjå kor mykje den menneskelege despoten i «Cæsaris» har til liks med den ovmechtige hærføraren vi les om i Hazlitts utlegning. Særleg hybris-motivet er tilsvarande grandios. Prosjektet til Wergelands Cæsar er å rane til seg verdsherredøme og autoritet som overgår Gud. Den eine gongen han kjem til orde i diktet, er det for å spotte den himmelske makta: «'Aander, ei jeg frygter jer endnu! / for Himmelens Trællefolk ei Jordens Herre flyer'» (Wergeland: d. I, b. 1, s. 264). Diktet undersøker kva følgjer det får (for verda) når eit menneske vert utstyrt med satanisk hybris. Dette er òg punktet der dikt-eget si fordømande haldning somme tider glepp, til fordel for ærefrykt:

Stig op, Cæsar! Thi Gud har overgivet Jorden.
Hvor stolt staaer ei dit Spyd i ti Nationers Grav!
Se, Jordens sidste Blød nedsiler jo deraf,
som Druer lavende fra ranke Almestamme!
Hvor skinner ei dit Sværd, nu Jordens Scepterflamme!
Hvor høit gaer ei dets Egg! o ligeindtil at
adsplitte Stjernerne, der smilte før hened!
Hvor funkler Sablen ei, som Riset bag Komet,
bag Jorden i dens Nat!
(Wergeland: d. I, b. 1, s. 262)

Sjølv om Cæsar representerer vondskap utan karisma – utan dei smekkande og sjarmerande kvalitetane til Satan, er han berar av ei rå, uinnskrenka makt, som dikt-eget estetiserer.¹² Byron-forskaren Peter Thoslev skriv følgjande om lenka mellom hybris og satan-fascinasjonen i romantikken:

12 Dikt-eget er sjølvmedvite på dette punktet og moraliserer i fortalen til diktet over den «sejrdrukne Skjald» som tankelaust feirar krigshandlingar. I «Cæsaris» finn vi eit tvisyn på vald og herskarmakt – ein dragkamp mellom fordømming og ærefrykt. Men som Milton-forskar Roland Frye strekar under, estetiseringa av Satan og det vonde i den romantiske satanismen er noko meir enn rein emblemattikk: «The demonic symbolism provides not a 'mere' mythology, however beautiful or frightful or impressive or accurate, but a strategy for understanding, and so for dealing with, certain inescapable aspects of the reality living men must face» (Frye 1960, 25).

Satanism is associated with that hard core of romanticism which can only be called *hubris* – the will to be God – the will to arrogate to the individual and finite mind those attributes traditionally reserved for God alone: self-sufficiency, creativity and ultimate freedom from all moral law.

(Thorslev 1963)

Wergelands Cæsar er den ultimate individualist mellom menneska. I ei verd der verken Gud, Satan eller andre himmelske gestaltar blandar seg inn, står han fritt til å gripe allmakta. Men Wergelands Cæsar er samstundes grunnleggjande vond, hans hug etter makt er utan omsyn og trugar heile menneskeslekta: «Nu lever han ene, men Jorden er bleven en Grav» (Wergeland: d. I, b. 1, s. 253). Siste del av diktet skildrar korleis Cæsars hybris kulminerer, og korleis ein tilbaketrekt Gud *li-kevel* kan tre inn når dei jordlege skapnadene hans spelar Satan-rolle.

Cæsar i drakeham – evolusjon og historiesyn

Vi sirklar oss no inn mot evolusjonskonteksten og kan tillate oss å gå tettare på diktet. Først kan vi merke oss at samanlikninga av Cæsar med ei form for reptil er eit gjennomgangsmotiv i «Cæsar». Innleiingsvis er det mogleg å flire av Cæsaren «som ad hvæsende, länkede Nilkrokodille», men det vert brått umogleg når han frir seg frå lenkjene sine og dei destruktive kreftene slepp laus. På andre sida i diktet vert Cæsar for første gong likna med ein drake:

Cæsár med den sortgule Cholerapest,
Du har (liig en Drage sin Ilddamp) udblæst:
med Dødssky'en, som vælter sig med dit Geled,
og giver dig en Jehovas Majestæt,
(Wergeland: d. I, b. 1, s. 253)

Denne samanlikninga vert sentral i resten av diktet. Cæsar er demonisk og umenneskeleg – eit veldig og grenselaust fabeldyr med venger og

svoveldamp: «nu opdamper Pesten i graagule Skyer / til Vinger om Cæsar udrullende sig» (Wergeland: d. I, b. 1, s. 260).

Det er likevel ved slutten av diktet at samanlikninga vert dregen lengst, og implikasjonane av drakemetaforen vert tydelege. Etter at Cæsars øydelegging har herja verda, har han tilsynelatande overvunne Gud. «Stig op Cæsar! Thi Gud har overgivet Jorden!» (Wergeland: d. I, b. 1, s. 262). Cæsar vert no sjølv ein allmechtig skapar – ein som odlar skaparkraft ut av kaos og dei livskreftene han har spilt. Han lagar «sig en Sol af en brændende By, / af Bloddamp en Morgenens rød-mende Sky» (ibid.). Frå denne Cæsar-himmelen regnar det blod: «ei andet Regn end disse røde Draaber» (ibid.). Det er ovmotet i denne forderva skaparakta som leier til undergangen for Cæsar.

Cæsar – no i drakeham – gjødsjar jorda med blod, fortærer alt liv og veks seg så stor som sjølve jordkloden – før han lir eit sjølvpåført banesår:

Retfærdige Kredsløb! Cæsar, du alle Liv opslugte.

Da sig dit Hoved bugte
ud til et Dragehoveds uhyre Klump, der har
to hvælvede Volcaner som røden Øinepar . .

Uhyret ruller sig ihop . .
Det Kaschemires Dal er kun en Kjakegrop,
og Overlæben er Aljordens Aftenrøde,
mens Tænderne (hvad Stjerner har ei Jorden da!)
staae over Himalah. —

Men se, Uhyrets Hale selv saarer det tildøde!
— Thi, Cæsar, Jorden af det Blod, hvormed du gjøded,
er i en frugtbar Brand!

(Wergeland: d. I, b. 1, s. 264)

Banesåret kjem som følgje av Cæsarens manglande respekt for at livet er heilagt. Øydslinga med liv og gjødslinga med blod, hjernemasse, bein, merg og kjøt vert straffa av det «Retfærdige Kredsløb!». Når jorda vert dekt av eit lag med vermande organisk masse, «vil den gløde / paany i Ynglestand» (Wergeland: d. I, b. 1, s. 265). Cæsar har ikkje oversikt over kor potent og kostbart stoff han har aust som «simpel

Mergel udoover Jorden» (ibid.). Han har uforvarande styrta jorda «tilbage i dens Chaos» og opp «Af Jorden glødende og blodtilgjødset» gror det difor no «uformede, svampagtige Uhyrer» (ibid.).

Draken Cæsar «lever vel i fred» med andre krypdyr som alligatorar og «uformte Krokodiler». Hippopotamos er òg ein del av denne biotopen og må lesast som ein referanse til bibeluhyret Behemot.¹³ Desse skapningane er «Levninger af første Chaos» og har i skam over dette faktum halde seg nede i «Mørjen», «for der iskjul at hvile» (ibid.). Ordet mørje har her ein dobbelt konnotasjon. Det peiker i retning av sump, mudder, slam og gjørme, samstundes som det leier tankane i retning av ei helvetesaktig eldmørje djupare ned i jordas indre. Men no, som Cæsar, «Jordens anden skaber» har ført verda ut i *det andre kaos*, tør leivningane av første kaos å vise seg att: «[De] fremmyldre som dine loggrende Satraper» (ibid.).

I neste diktstrofe akkar eget i diktet seg over Cæsar og orsakar seg over hans synd og hybrid: «[H]vi pløjed du saa dybt og godt med Staalet? / Hvi — ve dig! — gjødsled du med Hjernemarv saa tykt?» (ibid.). Konsekvensen av dette er at «Oceanet til et Mudder lunkned ind» (ibid.). Det er vorte ei ursuppe, ein yngleplass for endå fleire kaos-dyr:

Det yngler først paa Snore
en Klase Snoge, som du gjennemvade kan, //
saa kryber Fislen frem og Frosk og Leguan,
og der — hvad bølger der?
der rører Dyndet sig i Omkreds som et Land!
Ha Enemenneske, det er . . det er de Store,
med Svands som din Kanonrøg, med Tænder som dit Spær!
Hvi saae du Been og Kjød saa tæt i Leer?
Mon veed Du ei, at Dybet en Verdens Livmoer er?
(Wergeland: d. I, b. 1, s. 266)

13 Behemot opptre i Jobs bok (40, 14) saman med Leviatan som to veldige skapningar, ur-gamle monster som menneska ikkje kan rå over. Ut frå eigenskapane som vert lagde til Behemot, finst det ein lang tradisjon for å sjå på dette uhyret som ein enorm foldhest eller *hippopotamos*. Herder er mellom dei som diskuterer opphavet til forteljinga om Behemot i sin *Vom Geist der Ebräischen Poesie* (1784 [1833, 106]).

På rekkje og geledd ynglar amfibium og reptil som vender seg mot Cæsar – skaparen sin. «En klase snoge» kan han vade gjennom, det same med fisle, frosk og leguan, men under den mudra overflata rører det seg noko ovstort som sjølv Cæsar må frykte: «det er ... det er de Store». Dette er veldige vesen med lemmar og tenner som kan måle seg med Cæsars krigsmaskin. Eget undrar seg over Cæsars arroganse og lurar på om han er uvitug, av di han har vekt desse slumrande kreftene til live: «Mon veed Du ei, at Dybet en Verdens Livmoer er?»

Diktet når sitt klimaks i neste strofe når Cæsars paradoksale skapingsakt vert fullbyrda:

Ve dig! Thi Livet vil alt rigere fremkimes:
i stedse større Klaser Slangerne henslimes;
 Sig stedse mere kroger Klo,
og Tænderne sig hærde, og Rædslerne sig forme;
bloddiende Uhyrer bestandig større groe.
(ibid.)

Livsens krefter «vil alt rigere fremkimes», og også i denne *negative* eller *reverserte* skapinga ser vi ei form for progresjon eller utvikling. Der Cæsar tidlegare lett kunne vasse gjennom «en Klase snoge», ser vi her at slangane *henslimes* i «stedse større Klaser», udyr-klørne krummar seg meir og meir, tennene hardnar til, og «Rædslerne» tar verkeleg form: «bloddiende Uhyrer bestandig større groe». Vi kjem samtidig lenger og lenger ned i materien og djupet, og dyra som veltar ut frå mudderet, liknar stadig mindre på dei som er kjende for oss i levande live. Mytologi møter naturvitskapen i samtida når Midgardsormen og Mammuth vert dei av skapningane frå djupet som til slutt fellar Cæsar:

Tilsidst sig Midgardsormen fremvæltter liig en Flod.
— Havet har reist sig i en levende Kraft. —
Tilsidst sig Mammuth reiser igjen i levret Blod.
— Landet har reist sig i en levende Kraft. —
(ibid.)

Heretter følger ei jaktscene som speglar skjebnen Cæsars offer leid – Mammuth og Midgardsorm jaktar på den flyktande Cæsar. Og det er hjartet hans – som hamrar av skrekk – som til slutt røper han. Beista kan deretter triumfere: «hver med Halvten af dit Hjerte paa sin Tand,» (Wergeland: d. I, b. 1, s. 267):

Uhyrerne i Rummet udfare for at vorde
hver for en Skabningsorden
paanyt en Stammefar,
imens din Sjel som et evind'ligt Suk nedsvimler
i Gabet midt iblandt fortørnede Aanders Stimler,
dem du jo omskabt har,
(ibid)

Cæsars endelikt er at sjela hans «nedsvimler i Gabet» og hamnar midt mellom alle dei han sjølv har drepe. Men meir interessant i denne strofa er den lagnaden uhyra får. Dei blir ikkje i denne verda, men fer ut i «Rummet» for å verte «hver for en Skabningsorden / paanyt en Stammefar». Skal vi lese dette slik at uhyra returnerer til kvilestaden sin nede i djupna og tek tilbake plassen sin som stamfedrar for kvar sin orden av dyr? Eller stiftar dei på nytt kvar si slekt i ein *ny* verdsorden – ei verd *etter* Cæsar og menneska?

Vi står her ved det springande punktet i mi lesing av «Cæsaris». Eg vil hevde at diktet i desse spektakulære undergangs- og gjenfødsesscenene er ei iscenesetting av ein apokalypse, der menneska går under saman med Cæsar. Biletbruken og handlingsgangen går i dialog med den vitskapelege diskusjonen av fossile funn som gjekk varmt på denne tida. Kunne leivningane av enorme, utdøydd dyreartar tyde på at jorda hadde «gått under» fleire gonger i ei tid som ligg forut for Bibel-forteljinga? Kan vi stole på at Gud – det «Retfærdige Kredsløb» – ikkje vil utslette oss, slik han moglegvis har utsletta mammutar, flyge-øgler og andre veldige pre-adamittar? Cæsar vert i ei allegorisk lesing ein synekdoke for heile arten menneske. Det er *vår* ibuande hybris, vondskap og undergang diktet skildrar. Når dikt-eget avsluttar teksten med å prise den rettferdige Gud, er ei bøn om nåde moglegvis iblanda lovprisinga. Vi kan styrke ei slik lesing og simultant aktuali-

sere Uppdals «Sauros-skratt» ved å gå nærare inn på den vitsskapelege og religionskritiske diskursen Wergeland innlemmar i diktet.

Paleontologi og katastrofisme

Paleontologien som vitsskap var heilt i startgropa i skiftet mellom det 18. og 19. hundreåret. Den systematiske leitinga etter, og klassifiseringa av, fossil og leivningar etter utdøyde artar vekte stor interesse hos ålmenta. Utviklinga av feltet i løpet av det første kvartalet av attenhundretalet var enorm – og fleire av termene vi vil kjenne att den dag i dag, vart til i dette tidsrommet. Fleire av føregangsmennene på feltet var akademiske kjendisar, og kanskje særleg George Cuvier var stor. Han vert nemnd fleire gonger i den norske dagspressa, og då han døyde i 1832, vart det slått stort opp i *Morgenbladet*. I 1809 gav Cuvier til dømes namn til *pterodaktylen*, det første flygande reptilet som vart identifisert (Cuvier 1809). Skjeletta av mammutar, og av forhistoriske kjøtetande øgler som *Megalosaurus* (Buckland 1824) og *Iguanodon* (Mantell 1822), vekte òg stor merksemd (jf. Hurum 2019 og Hoel 2019). Det skulle ikkje mykje fantasi til for å sjå likskapar mellom desse ukjende livsformene som låg skjulte i jorda, og dei fabeldyra som bur i eventyr, mytar og segner. Mykje talar for at Wergeland har gjort den same koplinga som vi her ser i form av populærvitsskapeleg spekulasjon i *Morgenbladet* i 1837:

Dragen, som spøger i alle Ridderromaner, med hvilke[n] de store Troldmænd fore gjennem Luften, mod hvilket dristige Riddere kjæmpede, [...] hvo skulde ikke vide, at hele Historien om dette Dyr er en Ammestuefabel, hvilket Menneske skulde endnu være taabeligt nok til at tro paa dets Tilværelse, hvo vilde ikke smile naar man med alvorlig Mine talte derom! – Nu da! dette fabelagtige Dyr, dette diende Krybdyr og Fugl tillige, hører [...] dog ikke hjemme i Fablernes Rige. Ikke blot fandt man i Amerika en Krokodil af 150 fods Længde, fuldkommen bevaret med Skjæl og Hud, [...] men man fandt ogsaa i Kalkskiferen i Greveskabet Pappenheim velbevarede Levninger af dette mærkværdige Dyr, som Cuvier kalder Pterodactylus eller Ornithocephalus, og som har mægtige Skjæl,

uhyre kløer, [...] en stærk Hale, Vinger befæstede paa Slangekroppen, [...] et Fuglenæb, som ender sig i en stærk Hage, og i dette 60 Tænder. Hvo erkjender ikke i dette høist forunderlig byggede Dyr den Drage, som Ariost og Tasso skildre, og som Schiller beskriver?
(Deinboll 1837) ¹⁴

Slik engasjert fabulering er ein ting, men funna av desse merkelege skapnadene fordra også teoriar og forklaringsmodellar som Wergeland tek stilling til med «Cæsarís». Cuviers teori for å forklare at fossila har eksistert, går kort sagt ut på at jorda har gått gjennom øydelegging og attskaping av livet fleire gonger som følge av naturkatastrofar. Grunna den sterke posisjonen til Cuvier fortrenge hans *katastrofisme* ein tidleg evolusjonsteori sett fram av Lamarc (jf. Rudwick 1997: x og Büchner 1897).

I eit av Wergelands folkeopplysningsskrifter frå same tidsrom (1829) finn vi også attgitt ei form for katastrofisme tett på Cuvier. Verdás undergang skal ein ikkje engste seg for, fordi vi kan stole på at ho vil stå opp att i ei ny og betre form:

En Verdensforandring eller Forandring af en enkelt Klode, f. Ex. vor Jord, bevirket af de vældige Naturens Kræfter, til det Bedre, er ikke umulig, og maatte sandsynlig forarsage hele eller en stor Deel af det datilværendes Undergang [...]

(Wergeland: d. IV, b. 1, s. 1)

For meg er det heilt tydeleg at vi ser spor etter katastrofismen i «Cæsarís», men utan den optimistiske tonen frå opplysningsskriftet. Cæsars fall er skildringa av ei katastrofal omvelting – men ein *menneskeskapt* katastrofe som set spørjeteikn ved høvet mellom oss og Gud.

14 Artikkelen er skriven av Peter Vogelius Deinboll, ein norsk botanikar som Wergeland kjende godt til. Wergeland dedikerte jamvel folkeskriftet *Den norske Bondes nyttige Kundskab om de Læge-, Farve-, Garve-, samt Gift-Planter der vore paa hans Jord* (1831) til Deinboll og presten J.C. Finckenhagen. Eit anna interessant moment ved denne artikkelen er at han vert prenta opp att fleire gonger gjennom 1800-talet, jamvel så seint som i *Bergens Annonce-Tidende* i 1899. Han har med andre ord ei verknadshistorie som strekker seg heilt inn i Uppdals samtidskontekst.

Her er Wergeland på line med Byron, som nyttar Cuvier i sitt lesedrama *Cain* (1821).¹⁵ I *Cain* finn vi jamvel ei kopling attende til den romantiske satanismen og hybris-motivet. *Cain* handlar om korleis Lucifer overtyder den grublande Cain om at tilværet er meiningslaust. Lucifer tek Adam-sonen med til Hades, inn i djuptida, og viser han korleis det levde mektige skapningar på jorda før menneska. Cain får sjå avskyggingane av Mammut og fleire namnlause kjempereptil som ikkje lenger finst, av di Gud har latt verda gå under fleire gonger (Byron 1991, 262–265). Dette gir næring til den desillusjonerte Cains tankar om opprør mot Gud og er med på å forklare korleis han endar opp som brodermordar. Byron skriv i forordet til *Cain* om korleis Cuvier er ein av inspiratorane bak diktverket:

Note. – The reader will perceive that the author has partly adopted in this poem the notion of Cuvier, that the world had been destroyed several times before the creation of man. This speculation, derived from the different strata and the bones of enormous and unknown animals found in them, is not contrary to the Mosaic account, but rather confirms it; as no human bones have yet been discovered in those strata, although those of many known animals are found near the remains of the unknown.

(Byron 1991, 229–30)

Byron hevdar her å vere i tråd med Mosebøkene, men som Peter A. Schock (1995) strekar under: Dette er ein strategi for å kunne formulere ein radikal skepsis, utan opent å vedkjenne seg som kjettar. Schock argumenterer for at Byron nyttar Lucifer som talerøyr for Cuviers teori, for å kunne sette fram ein subversiv motmyte som kontrast til Bibel-forteljninga. Sigmund Skard (1939, 78) held det for truleg at Wergeland las *Cain* i 1829, og det er mogleg å sjå korleis, ikkje berre tematikken i Hades-scena, men òg enkelte ordval overlappar med

15 Stengrundet (2016; 2018) har allereie argumentert for at det er likskapar mellom «Cæsaris» og *Cain*, men ho diskuterer generelle likskapar i lys av *den romantiske helten* og går ikkje inn på katastrofismen. Faktisk utgjer Cuviers teori ei direkte lekkje mellom dei to tekstane.

«Cæsaris».¹⁶ Påverknaden frå Byrons dristige bruk av Cuvier styrker argumentet om at Wergeland spekulerer i om det vonde i menneska kan verte meir enn det Gud kan tole av oss.

«Retfærdige kredsløb!»

Det er òg ting som tyder på at Cuvier ikkje kan ha vore den einaste frå vitskapskonteksten med påverknad på «Cæsaris». Mykje av metaforikken og fleire av ordvala i undergangsscenenene i diktet peikar i retning av at livet ikkje berre går under i syklus, det *utviklar seg*: «Dybet [er] en Verdens Livmoer» og «Livet vil alt rigere fremkimes». Tanken om evolusjon var noko Cuvier kategorisk avviste.

Men også i Noreg hadde vi store akademiske namn som Wergeland vil ha kjent til, med interesse for dette feltet. I 1830 tileignar Wergeland *Skabelsen, Mennesket og Messias* mellom anna til «sanhedens talsmænd» Niels Treschow og Henrik Steffens. Treschow skreiv så tidleg som i 1811 om evolusjon som einaste moglege prinsipp for framvekster av liv:

En umiddelbar Skabelse, være sig af virkelige Dyr og Planter eller deres nærmeste Kimer, er tomme Ord. Er derimod Spørgsmaalet om en middelbar eller naturlig Frembringelse, saa er ingen anden muelig en den anførte. Det menneskelige Kiøn har følgelig i sin nærværende Form og Skikkelse ei fra Begyndelsen af været til, skiøndt enhver Historie, den hellige saavel som verdslige, naturligviis maa gaae ud fra denne Punkt. De specificke Kiendemærker, hvorved Naturhistorien nu adskiller dette Væsen fra andre, har det ei altid havt, men antaget efterhaanden. Jeg tør dristig fremsette denne Mening, ei som en blot Hypothese, men som unægtelig Følge af

16 Vi kan sjå korleis Byrons «Reptiles engendered out of the subsiding / Slime of a mighty universe, crushed into / A scarcely–yet shaped planet» (Byron 1991, 262) står til Wergelands «uformede, svampagtige Uhyrer» i «Mørjen» der «Slangerne henslimes» i «stedse større Klaser» (Wergeland: d. I, b. 1, s. 265–66).

en ikke tilfældig, men nødvendig Naturorden, hvis Række man ei kan afbryde uden Urimelighed og Modsigelse.

(Treschow 1811, 81)

Treschow er heilt utvitydig når han forkastar den mosaiske opphavsforteljinga. Skapinga av livet på jorda kan ikkje ha skjedd på ein augblink, men må ha teke tid. Treschow følgjer ikkje Cuvier og katastrofismen, men set fram sitt eige evolusjonære syn:¹⁷

Ved den naturlige Forplantelse giennemløber hvert Dyr i faa Maaneder, Uger, Dage alle de Forandringer, hvortil mange tusinde, ja Millioner Aar for den hele Slægt have været nødvendige. Er der vel nogen Art af Liv fra det allerlaveste til det egentlig menneskelige, som jo Fosteret i denne Tilstand virkelig fører? Er det ikke først et Slags Bløddyr, og tilbringer det ei den hele Tid omgivet af en Vædske, ligesom alle Dyr, der opholde sig i Vandet? Er det ei, naar det begynder at drage sin Ande, et Slags Amphibium, som, indtil en modsat Vane faaer Overhaand, ei er ganske fremmed i noget Element?

(Treschow 1811, 85)

Treschow presenterer her tankar som er til forveksling like *rekapitulasjonsteorien* som vert formulert av franskmannen Étienne Serres på 1820-talet. Førestillinga går ut på at *fylogenesen*, evolusjonen, er spegla i *ontogenesen*, fosterutviklinga. Tanken ser vi også hos seinare evolusjonsteoretikarar som Ernst Haeckel, som forsøkte å syntetisere Darwin med Lamarck. Gjennom dette samanfallet peiker Treschows eklektisisme også framover mot *vitalismen*, som ved fleire høve har vore trekt fram som ei naudsynt forståingsramme for diktinga til Uppdal (jf. Ystad 1978, 161 og Vassenden 2012, 199). Sjølv om vitalismen som omgrep gjerne vert knytt til ein seinare tidsperiode, ligg mykje

17 Det har vore diskutert kor original Treschow var. Etter ein periode i gløymse argumenterte Anathon Aall tidleg på 1900-talet for Treschow som vitskapshistorisk pioner (Aall 1911, 33). Biolog og vitskapshistorikar Dag O. Hessen (2002, 22) går grundig gjennom og dementerer denne framstillinga i si bok om evolusjonshistoria.

av Treschows tankegods snublande nær den vitalistiske grunnhaldninga, der ein set ein «naturens orden» og vilje til liv i Guds stad (jf. Sejersted og Vassenden 2011, 105).

Opp mot *Skabelsen* har det for så vidt vore kommentert at ein kan sjå påverknad frå Treschow hos Wergeland. Olaf Skavlan meiner at Treschow «utvilsomt har havt en ikke ubetydelig indflydelse paa den unge digter» (Skavlan 1892, 119) og har følgjande observasjon i dei attlagde skriftene sine frå 1892:

Wergelands digt indleder verdens tilblivelse og jordens skabelse med fremstilling af en blanding af teosofiske og naturvidenskabelige hypoteser. Tager man for sig Treschows «Historiens filosofi» (1811), vil man ligeledes her, og særlig i denne udvikling, finde ikke faa lighedspunkter. Ogsaa her forklares, hvorledes – samt grunden til, at man maa begynde med tilstande, der ligger *forud* for al historie); forfatteren udvikler paa denne maade sit «evolutions-system»: verdensrummet, jordens dannelse af taagemasser, udvikling fra «flydende» til fast; efterhaanden frembringelse af planteverden, levende, lavere væsner og endelig mennesker hvis første oprindelse er *skjult*; «thi hvem kan fortælle sin egen tidligste barndom?»

(Skavlan 1892, 128)

Skavlans ord om *Skabelsen* er relevante også for «Cæsarismen». ¹⁸ Danninga av liv skjer frå flytande til fast også her. Når katastrofen først er i gang, får vi sjå korleis dyra kryp ut av det uformelege mudderet i gradvis meir komplekse former: «Fislen [kryber] frem [saa] Frosk og Leguan». Diktet fører saman tankar frå Cuvier og Treschow i tråd med

18 Aage Kabell synest å meine at dette ikkje er tilfelle, men hans framstilling av «Cæsarismen» som reaksjonær samanlikna med det seinare «Følg kaldet» (1845) er lite konkret: «Svarende til den første periodes gigantiske syn over skabningens lavere stadier og eventuelle atavismer ved reaktionær foranstaltning (Czarismen) finder man nu den fremadrettede udviklingstro klarest formuleret i de berømte linjer fra det tiende digt i «Jødinden», med den særlige titel «Følg Kaldet», det vil sige digterens kald til kamp for fremskridtet, for sidste gang aftegnet med den zoologiske evolution og urfjeldets nedbrydning;» (Kabell 1957, 227).

den syntetiske ambisjonen som ligg i Wergelands måte å tenkje poesi på.

Byron, Cuvier, men òg Treschows meir evolusjonære tenkjesett spelar med i den progressive forståinga av dyras utviklingshistorie som kjem til syne når uhyra i «Cæsar» stig opp frå mudderet i reversert rekkjefølgje. Djupet som ei «verdens livmoer» og den sykliske rørsla frå kaos attende til orden gjennom det «Retfærdige kredsløb» peiker mot ein tilbaketrekt Skapar som har stifta ein orden der uhyrlege arter og vondskap går under, men der allnaturen alltid er ein moralsk reguleringsmekanisme. Det er neppe grunnlag for å utrope Wergeland til proto-vitalist på bakgrunn av denne lesinga åleine, men det finst til-løp i «Cæsar». Her opnar det seg eit rom som kan utforskast ved eit seinare høve. Draken Cæsar er ikkje eit reint gotisk fabeldyr, men må lesast i lys av den evolusjonære konteksten. Den sataniske despoten tek ei form som liknar dei skapningane krinsløpet allereie har forvist ned i djupet. Som drake er han i slekt med reptil og dei nedstyrta, men han er òg representant for sin art. For evna til destruksjon kviler jo ikkje på Cæsar åleine, men òg på lydige soldatar som er underlagde vilja hans – dei utgjer drakens kropp.

Det at tidlegare tiders «herskarar» som «Midgarsormen og Mam-muth» har gått under gjennom denne typen omveltingar og kviler i djupet, er eit artsmessig *memento mori* i diktet. Når fossila etter desse skapningane kjem for dagen, minner dei oss på at mennesket òg står i fare for å lide undergang om vi lar oss forføre av krigsbejaande «Skjal-der», lar oss blende av rå makt og samlar oss bak cæsarar som gjer vald på humaniteten. I diktet er skapinga underlagd eit «rettferdig kretsløb», og sjølv om mennesket trur sin plass i dette krinsløpet sjølv-sagd og garantert, kan Wergelands dikt lesast som ei åtvaring mot ei slik sovepute.

Ei lang line: «Sauros-skratt» og Wergeland

Også i Uppdals «Sauros-skratt» ser eg dette allegoriske nivået, om enn litt meir ambivalent. Sauros-diktet har eit tydeleg metanivå og legg kanskje opp til ei lesing som tek høgde for at diktet påstår mykje om

seg sjølv som dikt, men eit einseitig fokus på dette aspektet neglisjerer kanskje det politiske og dystopiske som òg kan lesast inn her. Claudi (2016, 125–137) har allereie utført ei grundig, kontekstuel orientert nærlesing av diktet. Her gjer han mellom anna greie for den paleontologiske og evolusjonsmessige samtidskonteksten som er relevant for «Sauros-skratt». Eg viser difor til Claudi for ei innføring i denne konteksten og senterer min eigen kommentar til diktet kring parallellen mellom «Cæsaris» og Sauros-diktet. I aller første utgåve frå *Morgenposten* 7.7.1918 ser «Sauros-skratt» slik ut:

Sauros-skratt

Eit dikt um og til vanvitet

Nei eg døyr ikkje.
Eg skal leva
all æva.

Høyr mine hornvengjer,
dei kyngjer,
slamrar gjennom rømda.

Eg er ein flyg-sauros.
Og hornvengjene
naar stjernemalmen.

Eg knyt mine vengjer.
Dei blir til ein horn-kolb
og slaar og stangar
mot stjerneklukka,
til all verda kyngjer og ringjer.

Det var det eg visste,
eg hadde levd
i den fyrste graa skoddemorgon,
daa alt var vaatraatt og væte.
Eg var noko blautt, laust,
utan form,
som sukka mine,
desse daud-gjeisp
som lyr, lik slurp under skorne.

Men upp or det vaate, lause
steig ein sauros
med hornvengjer, steinvengjer.

Eg kjende stein og hamrar voks
or det lause, blaute
i mi sjæl
og breidde seg ut ryggen
som fjell-tindar.

Ja no veit eg det.
Eg er ein sauros
som aldri døyr.
Klørne mine krøker seg,
røter seg
i det graavaate, formause
i morgon-morgonen.
Og hornvindene mine
lyfter seg
or natta og det store myrkret
som renn ut or alle tider.

Eg er ein sauros.
Og min skratt
er hornvengjene sine dunkar
mot stjerneklukkune.

(Uppdal 1918)

Uppdal nemner sjølv at Sauros-diktet står i nær skyldskap med «Isberget» (jf. Bye 2010, 297). Og til liks med «Isberget» har «Sauros-skratt» hovudsakeleg vore lese som eit dikt om den transcenderande sjølvhevdinga og hybrisen til dikt-eget. Desse Uppdal-dikta deler utvilsamt eit insisterande eg-fokus, og dette *er* nok hovudsaka i begge dikt. Eg meiner likevel at det er eit underspelt poeng at begge desse dikta har eit allegorisk nivå, ein ironisk brodd, der hybris-motivet peiker i retning menneskeslekta som heilskap. «Isberget» har Titanic-katastrofen som ein implisitt kontekst. Uppdals isfjell fortel korleis det i staden for å smelte veks seg større og større medan det flyt sørover (Uppdal 1920, 154). Den naturstridige sjølvframstillinga til isberget, speglar menneska si tiltru til teknikken og det «usårlege» skipet.

I «Sauros-skratt» skjer noko liknande. Saurosen transcenderer tid og rom. Han skal «leva all æva». «Og hornvengjene» vert så massive at dei når opp til «stjernemalmen» og slår «til all verda klynger og ringjer». Vengene og det høgtflygande eget skapar ein visuell parallell til Ikaros-myten, det mest klassiske hybris-motivet. Saurosen fortel også at «[ryggen] breidde seg ut /som fjell-tindar». Dimensjonen på denne uhemma voksteren liknar svært mykje på det vi ser hos Wergeland når draken sluker alt liv og veks ut av kontroll – då vert Himalaya drakens tanngard og «Kaschemires Dal er kun en Kjakegrop». Ein meir direkte allusjon finn vi når Uppdals Sauros uttalar: «Klørne mine krøkjer seg». Wergelands dikt-eg observerer: «Sig stedse mere kroger Klo». Hos Uppdal manglar derimot den moralske vendinga som skjer hos Wergeland når: «Uhyrets Hale selv saarer det tildøde!». «Sauros-skratt» er låst til øglas perspektiv, blind for at forteljinga ho har om seg sjølv, er i strid med historia og alle naturlover.¹⁹

Hybris-motivet som hos Wergeland er skildra frå ein tilbaketrekt «skjaldeposur», er hos Uppdal internalisert. Denne tankerørsla er i

19 Saurosen som framandt motiv har vore gjenstand for diskusjon og spekulasjon. Claudi trekker fram artikkelen «Dragen i østen» av Adolf Fonahn som ei mogleg inspirasjonskjelde for Uppdal sin Sauros (Claudi 2016, 130). Ystad problematiserer Uppdals motivval: «I 'Sauros-skratt' er det kanskje likevel noe som virker begrensende – i hvert fall poetisk sett – nemlig selve hovedfiksjonen. Uppdal har måttet skape et vesen som ikke eksisterer i den reelle verden for å få fram sine idéer om kosmos, liv og bevissthet» (Ystad 1978, 168). Denne innvendinga frå Ystad fell bort om ein les diktet som ein dialog med Wergeland.

tråd med utviklinga av både religions- og historieforståing som skjer i hundreåret mellom dei to dikta. Eric Russel Bentley (1941) kallar det *A Century of Hero-Worship* i den klassiske studien sin. Ei heroisering av dei individa som skapar revolusjon, utvikling og framsteg, vert initiert i romantikken, mellom anna med Byron, og vi har sett korleis ein slik tendens òg kjem til overflata undervegs i «Cæsaris». Frå midten av 1800-talet av er Thomas Carlyle den fremste eksponenten for eit heroisk og evolusjonært historiesyn. Han er kjend for si avvising av Byron, men som Bentley nemner, tek han utgangspunkt i ein «Byronic acceptance of evil» når han formulerer si forståing av at krig og katastrofar er naudsynte for historiske framsteg (jf. Bentley 1941, 19 og 31; Vassenden 2012, 95). Carlyle overfører tankesett frå naturvitenskapen på sitt eige fagfelt og opererer faktisk med ein *historisk katastrofismeteori*. Det andre hovudpunktet hos Carlyle er at det er einskildmenneske, *herosar*, som driv historia framover og kan skape orden ut av kaos. Carlyle var saman med Nietzsche viktige impulsar for Uppdal.²⁰ Og etter Carlyle, Darwin og Nietzsche er det noko ganske anna å gå inn i det som for Wergeland er ein satanisk hybris. Der Wergeland vaklar mellom estetisering og fordømming av makthug og vald, ligg det lettare for Uppdal å appropriere ovmotet.

Samstundes er medvitet om at det finst eit anna perspektiv enn det saurosen kan sjå i si grandiose tåke, skrive inn i undertittelen: «Eit dikt um og til vanvitet», som er teken vekk i seinare utgåver. Dette poenget meiner eg det er verdt å dvele ved, og eg er usamd med Vigdis Ystad, som kallar «denne undertittel hverken nødvendig eller ønskelig, idet den lett kan virke begrensende på diktets perspektiv» (Ystad 1978, 164). Ystad sin kommentar vert paradoksal, av di ho sjølv lukkar for-
tølkingsrom ved å insistere på diktet som ein kontekststuvhengig storleik.

Saurosens hybris er lik diktarens hybris og ævelengt: «Nei, eg døyr ikkje», men vanvitet er òg noko kollektivt. «Sauros-skratt» har den første verdskrigen og Europa-reisene til Uppdal i perioden 1913–16

20 Både Parelius (2016, 77) og Claudi (2016, 154) har skrive om Uppdals skyldskap til Carlyle og hans norske motstykke, Ernst Sars. Nietzsche-affiniteten hos Uppdal er velkjend. Sjå t.d. Harald Beyers oppslag om Uppdal i *Nietzsche og Norden* (1959, 273)

som bakteppe. Eit Europa i flammar er slik sett kulisse for både «Cæsar» og «Sauros-skratt». Essayet «Gleda som ein naudheld» er skriva året før «Sauros-skratt» vart trykt første gong.²¹ Her finn vi eit parti i teksten som indikerer at saurosen også må lesast som ein metafor for byen, moderniteten og eit krigsherja Europa. Uppdal siglar langs Langline-stranda i København.²²

Det tykkjest meg at eg sigler langs ei skuggestrand, der eit uhorveleg stort rise-dyr kviler, eit saurosdyr fraa steingraatt forntid. Og det tek so lang tid å koma framum risedyret. For byen tykkjest meg eit rise-dyr. Han andar og liver, tek skap. Taarna og monumentbygningane er horn-tagane upp ryggen paa rise-ødla. Dei elektriske ljøsveggar er morelden fraa den skjelute ødle-huda. Og alle storbylæta kjem fraa hornskjeljarne, dei slaar mot kvarandre. Ja byen liver. Og byen ét.

(Uppdal 1917, 78)

Saurosens kjempekropp får ein annan valør om vi tenkjer på han på denne måten. Uppdals bruk av saurosen som motiv ber jamvel i seg den dystopiske åtvaringa vi såg hos Wergeland. Men i motsetnad til hos Wergeland er ikkje ansvaret for valdsinfernoet plassert hos *herskaren* åleine. Den moderne krigsmaskinen truar heile menneskeslekta, og moderniteten gjer oss alle til ein del av øglekroppen, meir eller mindre blinde for vårt eige vanvit. Poenget vert endå tydelegare om vi òg les «Sauros-skratt» i lys av neste essay i samlinga «Søget av oskerea»:

Eg stirrer upp. Eg tykkjer det durar over meg. Det er kanskje dei nye rovfuglane: aero-plana og zeppelinane som krinsar kvæsande høgt over oss på jagt. Og i sjødjupet under oss dukkar og støyrrer

21 Ei tidleg utgåve av teksten er trykt som reisebrev i *Den 17de Mai* 15.2.1916 under tittelen «Gleda som ein blaaheld». I denne versjonen er dei seinare essaya «Gleda som ein naudheld» og «Søget av oskerea» skrivne saman som éin tekst.

22 I eit fint stykke om samanhengen mellom det gotiske og ekspresjonistiske hos Uppdal har Heming Gujord òg trekt fram denne tekststaden i doktorgradsavhandlinga si (Gujord 2004, 166).

kan hende dei nye haafiskane, ubåtane, seg fram. [...] Eg tenkjer paa dei i skyttargravene, spaninga deira, angsten deira, medan kulune kvin og bombune brester fresande. At ein kan halde ut! At ein ikkje blir galen! Maa det ikkje te seg slik um verda vrid seg i dauderykk, som um helvitet alt har ho millom glørne.
(Uppdal 1917, 82)

Uppdal skildrar flygande krigsmaskinar som rovfuglar, og dessutan angst og galskap i skyttargravene. Det er vanskeleg å lukke auga for at Sauros-diktet kan lesast som ei mytopoetisk omskaping av dei same røyns-lene vi kjem i kontakt med i desse essaypassasjane. Eit medvit om dette allegoriske nivået må moglegvis til for å stille dei rette spørsmåla til dik-tet. For kva skjer med erfaringsstoffet når det vert omdanna i diktform?

Claudi les «Saurosens klokkespill og skratt [...] som et optimistisk alternativ til dystopien fra ‘Domedag-syndflo-ragnaroksdaude’» (2016, 136). Sjølv meiner eg at tendensen i «Sauros-skratt» ligg tettare på dommedagsdiktet og Wergelands «Cæsariss» enn til dømes det Bergson-påverka visjonsdiktet «Hundrad-tusundaar i ein minutt». Saurosens skratt er ikkje varm, det er den forsteina, gotiske kaldskratten som Uppdal skriv om i seinare dikt (Uppdal 1930, 24; jf. Parelus 2016, 84).²³ «Stjerneklukka» som får verda til å «kyngje», er eit dom-medagsvarsel, om ikkje ei gravferdsklokke.

Konfrontert med undergangsvisjonen er likevel estetiseringa full-komen. Undertittelen på diktet, det einaste sporet etter eit moralsk at-terhald i møte med avgrunnen, vert stroken. Lesarar som Vassenden (2012, 234) og Ystad (1978, 165) legg vekt på vitalistiske drag og den skapingsakta som finst i diktet. Det dei ikkje nemner, er at øydelegging er ein føresetnad for skapinga; diktet spring ut frå ei katastrofistisk historieforståing. Kjensla av å leve i ei omveltingstid, der noko nytt skal vekse fram frå undergangen, er sterk i Uppdals forfattarskap. Dik-tinga har eit viktig mandat, ho er på lag med omskapinga og skal vere med på å stake kursen ut av kaoset. I «Sauros-skratt» skapar dikt-eget seg sjølv «or det lause, blaute», slik dikteren skapar kunst av destruk-

23 I diktet «Gotikk» ligg Uppdal tett på «Sauros-skratt» når han skriv: «Gotikk! / Det var namnet på den her skratten. / Ævom imillom spring han.» (Uppdal 1930, 26)

sjonen. Saurosen kan gjerne vere personifikasjonen av eit livsprinsipp, eit overhistorisk medvit, ein instans ikkje ulik det «Retfærdige Kredsløb» hos Wergeland. Men Uppdals livsprinsipp er tilsynelatande blindt, ikkje moralsk.

Konteksten er forandra, men poenget er ikkje noko annleis no enn det var i 1833 eller 1917. Sauros-diktet er eit grandios bilete på korleis samstundes sjølvmedvit og sjølvforneking er den menneskelege grunntilstanden. Dinosaurer er ei påminning om – og eit bevis på at menneskeslekta er forgjengeleg. Hos Uppdal, som hos Wergeland, minner skrekkøgløss oss på at vi har potensial for blind øydelegging og sjølvdestruksjon.

Litteraturliste

- Bang, Rebekka Hammering (red.) 1937. *Norge og den Polske frihedskamp*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Bentley, Eric Russel 1941. *A Century of Hero-Worship – A Study of the Idea of Heroism in Carlyle and Nietzsche with Notes on Other Hero-worshippers of Modern Times*. Philadelphia and New York: J. B. Lippincott Company.
- Bergens Annonce-Tidende* 8.5.1899.
- Beyer Harald 1959. *Nietzsche og Norden – Bind II, Dikterne og diktingen*. Bergen: A.S. John Griegs Boktrykkeri.
- Bjørnson, Bjørnstjerne 1880. *Digte og sange – Rettet og Øget Udgave*. København: Gyldendalske Boghandels Forlag (F. Hegel & søn).
- Büchner Ludwig 1897. «Lamarck og Ny-Lamarckismen». Omsett i *Kringsjaa*. Oslo: H. Tambs Lyche [red.] vol. 10 hefte 5.
- Bull, Olaf 1927. *Metope*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Bye, Arild 2010. *Kristofer Uppdal – Ein mot alle*. Oslo: Aschehoug.
- Byron, Lord George 1991. *The Complete Poetical Works*, Volume VI, Jerome J. McGann & Barry Weller (red.). Oxford: Clarendon Press.
- Claudi, Mads Breckan 2016. *Bakover, fremover og nordover – framskrittstro, høvdingkult, vitenskap og geografi i og omkring Kristofer Uppdals lyrikk*. Ph.d.-avhandling, Institutt for lingvistiske og nordiske studium, Universitetet i Oslo.

- Cuvier, George 1809. «Sur le squelette fossile d'un *Reptile Volant* des environs d'Aichstedt, que quelques naturalistes ont pris pour un oiseau, et dont nous formons un genre de Sauriens, sous le nom de *Petro-Dactyle*». *Annales Du Museum*. Henta frå: https://archive.org/details/cbarchive_48783_cuvierg1809mmoire-surlesquelett1809/page/n1/mode/2up [15.4.2022]
- Frye, Roland Mushat 1960. *God, Man and Satan – Patterns of Christian Thought and Life in Paradise Lost, Pilgrim's Progress, and the Great Theologians*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Gujord, Heming 2004. *Juviking og medmenneske – en kontekstuell tilnærming til Olav Duuns Juvikfolke*. Dr.art.-avhandling, Nordisk institutt, Universitetet i Bergen.
- Hazlitt, William 1818. *Lectures on The English Poets* Taylor and Hessey, London. Henta frå: <https://archive.org/details/lecturesonenglish00hazlrich/page/n3/mode/2up> [15.4.2022]
- Hedberg, Johan 1991. *Eros skapar världen ny. Apokalyps och pånyttfödelse I Edith Södergrans lyrik*. Göteborg: Daidalos.
- Herder, Johann Gottfried 1833 [1784]. *The Spirit of Hebrew Poetry [Vom Geist der Ebräischen Poesie]*. Burlington: Edward Smith. Henta frå: <https://archive.org/details/thespiritofhebre01herduoft/page/n7/mode/2up> [15.4.2022]
- Hessen, Dag O. og Lie, Thore 2002. *Mennesket i et nytt lys– Darwinisme og utviklingslære i Norge*. Oslo: J.W. Cappelens Forlag.
- Hoel, Ole Andreas 2019. «Iguanodon», henta frå: <https://snl.no/Iguanodon> [15.4.2022]
- Hurum, Jørn H. 2019. «Megalosaurus», henta frå: <https://snl.no/Megalosaurus> [15.4.2022]
- Jacobsen, Rolf 1954. *Hemmelig liv*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Kabell, Aage 1957. *Wergeland 2: Manndommen*. Oslo: Utgitt av Det Norske Videnskaps-Akademi i kommisjon hos H. Aschehoug & Co (W. Nygaard).
- Milton, John 2008 [1667/1671]. *Paradise Lost and Paradise Regained*. London: Vintage Books.
- Morgenbladet – En daglig Avis af alle Slags Innhold*. 29.5.1832.

- Normann, Regine 1938. «Helsing til Kristofer Uppdal». I *Kristofer Uppdal: helsing på 60-årsdagen 19. februar 1938*. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Parelius, Fredrik 2016. 'Vanvit' – *En studie av galskap, genitenkning og selvframstilling i Kristofer Uppdals Herdsla*. Masteroppgave ved Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier, Universitetet i Bergen.
- Rudwick, Martin J.S. 1997. *Georges Cuvier, Fossil Bones and Geological Catastrophes*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Schock, Peter A. 1995. «The 'Satanism' of Cain in Context: Byron's Lucifer and the War against Blasphemy». I *Keats-Shelley Journal*, 1995, Vol. 44 (1995), pp. 182–215. Keats-Shelley Association of America, Inc.
- Sejersted, Jørgen 2008. «Kjønnets mytopoesis. Vennekamp, erotikk og kjærlighet i *Skabelsen, Mennesket og Messias*». I Hamm, Christine et.al (red.): *Tekster på tvers – Queer-inspirerte lesninger*. Trondheim: Tapir akademisk forlag.
- Sejersted, Jørgen og Eirik Vassenden 2011. *Lyrikk: En håndbok*. Oslo: Spartacus.
- Skard, Sigmund 1939. «Byron i Norsk Litteratur – I Det Nittande Hundreåret». I Francis Bull (red.): *Edda – Nordisk Tidsskrift for Litteraturforskning*, årgang 26, Bind XXXIX, Hefte 1, 1939,. Oslo: I kommisjon hos H. Aschehoug & Co. (W. Nygaard).
- Skavlan, Olaf 1892. *Henrik Wergeland: Afhandlinger og Brudstykker efter Forfatterens Efterladte Papirer udgivet ved hans Hustru*. Kristiania: H. Aschehoug & Co.s Forlag.
- Stegane, Idar 2005. «Tre pionerar i nordisk lyrikk – Elmer Diktonius, Edith Södergran, Kristofer Uppdal». I Hadle Oftedal Andersen og Idar Stegane (red.): *Modernisme i nordisk lyrikk I*. Helsinki: Institutionen för nordiska språk och nordisk litteratur, Helsingfors Universitet.
- Stengrundet Elin 2016. «'– Ha, Cæsars Cæsarhu!'». I Even Igländ Diesen, Ole Karlsen og Elin Stengrundet (red.): *Stempelslag – Lesninger i nordisk politisk litteratur*. Oslo: Novus Forlag.

- Stengrundet, Elin 2018. *Opprørets variasjoner – Autoritetstematikk i fire dikt av Henrik Wergeland*. Ph.d.-avhandling i profesjonsrettede lærerutdanningsfag. Fakultet for lærerutdanning og pedagogikk, Høgskolen i Innlandet, Elverum.
- Thorslev Peter L., Jr. 1962. *The Byronic Hero – Types and Prototypes*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Thorslev Peter L., Jr. 1963. «The Romantic Mind Is Its Own Place». I *Comparative Literature*, Vol 15, No 3 (Summer 1963). Pp. 250–268. Duke University Press on Behalf of the University of Oregon.
- Treschow, Niels 1811. *Elementer til Historiens Philosophie i Forelæsninger holdne Vinteren 1806–1807*. Kiøbenhavn: Fr. Brummers Forlag.
- Uppdal, Kristofer 1916. «Ferda-brev: Gleda som ein blaaheld i». I *Den 17de Mai* 15.2.1916. Oslo.
- Uppdal, Kristofer 1917. *Uversskyer*. Risør: Forlagt av Erik Gunleikson.
- Uppdal, Kristofer 1918. «Sauros-skratt – Eit dikt um og til vanvitet». I *Morgenposten* 7.7.1918.
- Uppdal, Kristofer 1920. *Altarelden*. Kristiania, København: Gyldendalske Boghandel.
- Uppdal, Kristofer 1924. *Herdsla*. Kristiania: H. Aschehoug & Co. (W. Nygaard).
- Uppdal, Kristofer 1925. *Jotunbrunnen*. Oslo: Forlagt av H. Aschehoug og Co. (W. Nygaard).
- Uppdal, Kristofer 1930. *Galgberget*. Oslo: Noregs Boklag.
- Vassenden, Eirik 2012. *Norsk vitalisme – litteratur, livsdyrking og ideologi 1890–1940*. Oslo: Scandinavian Academic Press.
- Vesaas, Tarjei 1956. *Ver ny, vår draum*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Wasiutynski, Jerimi 1943. «Da øglene var verdensherren». I *Magasinet for alle* 3.–10. april 1943.
- Wergeland, Henrik Arnold. *Samlede skrifter*. Digital utgave ved Universitetet i Oslo. Henta frå: <https://www.dokpro.uio.no/wergeland/innhold.html> [2.12.2021]
- Ystad, Vigdis 1978. *Kristofer Uppdals lyrikk*. Oslo: H. Aschehoug & Co. (W. Nygaard).
- Aall, Anathon 1911. *Psykologiens Historie i Norge – Et Kapittel av Den Norske Videnskaps Historie*. Utgitt for A. Benneches Fond. Kristiania.

Steinens tid i en arktisk geografi

Tor Ulvens dikt som dyptidstenkning og Bjørnøya som poetisk materialitet

Janike Kampevold Larsen

How deep is time? How far down into the life of matter do we have to go before we understand what time is. (Don DeLillo i *Underworld*)

Første gang jeg kom til Bjørnøya i 2016, ble jeg grepet av den komplekse geologiske overflaten og i hvilken grad den mange steder er iblandet menneskeskapte materialer. Fordi vegetasjonen på øyen er så sparsommelig, og fordi øyens overflate har ligget relativt urørt siden begynnelsen av 2. verdenskrig, kan man sammenligne tidens arbeid både i de geologiske og de menneskeskapte tingene på en helt egen måte. Arbeidet med å forstå hvorfor øyens overflate er så fascinerende, er etter hvert også blitt preget av spørsmålet om hva som er humanioras rolle i et Arktis som stort sett har vært gjenstand for naturvitenskapelig forskning. Hvilket kulturelt arbeid gjør de arktiske landskapene, hva kan de lære oss om tid og avstand, og hvordan kan vi klare å beskrive dem på en måte som gjør det lettere for vår kultur å ta omsorg for dem?

Når en bok skulle befatte seg med det menneskelige og det ikke-menneskelige i diktet, var det fristende å prøve å bidra med hvordan tiden fremtrer i den materielle overflaten på denne øde øyen i Barentshavet. Problemet er bare at en materiell overflate ikke er et dikt. Men kan en materiell overflate på noen måte tilby erfaringer som minner om diktets? Ved å lese Bjørnøyas overflate opp mot Tor Ulvens betoning av geologiske lag og dyptidsforekomster og de språklige grep han benytter seg av for å sidestille disse med menneskeskapte rester,

håper jeg å kunne si noe om hvordan Bjørnøyas overflate lar seg lese, om enn ikke nødvendigvis forstås.

Det vi bredt kan kalle landskapsfagene, har de siste årene utviklet seg voldsomt. Siden 1960-tallet har samfunnsgeografien befattet seg med kulturlandskap og den da fremvoksende diskusjonen om byer og landskap. Den britiske geografen Denis Cosgrove var den som tidligst insisterte på at landskap er «en kombinasjon av naturlige og menneskelige fenomener på et spesifikt område av jordens overflate» (Cosgrove 1998, 18).¹ De siste årene har klimakrisen ført til at oppmerksomheten på landskap er blitt mye større, og felt som ny-materialisme og miljøhumaniora vender oppmerksomheten mot materialiteter og antropocene geologier. Da oppmerksomheten omkring den menneskelige påvirkningen av klodens overflate ble konseptualisert med begrepet antropocen for tyve år siden (jf. Crutzen 2002), ble dyptid et begrep også for kulturvitere. Selv har jeg samarbeidet med Smudgestudio, en kunstner-duo som har jobbet systematisk for å øke oppmerksomheten på dyp tid. Deres mantra er at dersom vi mennesker faktisk kan forestille oss dyp tid, geologiske prosesser som skjedde for tre milliarder eller ti tusen år siden, må vi også være i stand til å forestille oss en dyp fremtid (jf. Ellsworth og Kruse 2013). Og kan vi dét, må vi også tegne og bygge infrastruktur og bygninger for en dyp fremtid. Men det kan også bety at vi må behandle avfall på en måte som er tilpasset et langt tidsforløp, for eksempel ved å bygge atomavfallslagre som varer i hundre tusen år, heller enn i ti tusen år. Idet dyptidens materialer og forestillingen om dyp tid er i ferd med å få en mye tydeligere plass i kulturen, får Tor Ulvens forfatterskap, som jeg tidligere har skrevet en avhandling om, en helt ny aktualitet. I hans forfatterskap foregår det en intens tenkning i materialiteter, i jordlag og i geologien, men også i tid – både dyp og mindre dyp.

Tor Ulvens forfatterskap insisterer på å figurere den menneskelige tiden i forhold til den geologiske tiden. Dryppsteinsgrotter og jordlag, utgravinger og fossile spor av mennesker er motiver som preger de

1 «[t]he integration of natural and human phenomena on a portion of the earth's surface».

fleste av utgivelsene hans. Et av de eksemplariske tekststedene er den mye siterte åpningen av *Gravgaver*:

Hver dag gående oppå fem tusen to hundre og femogfemti rester av kylling, tre hundre sauelår, et ubestemt tusentall potteskår, et dusin forfalskede terninger, en påfugl, seks hundre og tretten muslinger, en pose med kobbermynter, to hundre og femti hårbørster, fragmenter av en kongelig hjelm, et marsvinskjelett, en keramikk-ovn, rester av en mur, atskillige havskilpadder, et verksted for pipehoder, samt talløse andre ting, hver dag, uten å vite om dét der nede under dem, under surret av stemmene deres og dameskoenes klaprende hæler.

(Ulven 2001, 15)

Her spaserer mennesker, hvis stemmer surrer og hæler klaprer, oppå et geologisk lag med det vi må anta er oldtidsrester, kanskje fra Hellas, som vi ofte ser i *Gravgaver*, men også oppå *tid* ettersom restene ligger nedfelt som det vi nå ville kalle en antropocen geologi, en geologi som når den en gang blir utgravd, vil utgjøre et menneskelig lag av kjemikalier, betong, asfalt, jern og andre tilvirkede materialer. Men selv om de materielle restene dominerer fremstillingen, er det til syvende og sist *tiden* i det materielle det handler om, hvordan det materielle, tingene og jorden, lagrer tid, men også, som jeg skriver i min avhandling, hvordan «oppmerksomheten på arkeologisk materiale og forekomster fører til et sammenbrudd av tidsforløpet – eller et sammenfall mellom tekstens tid og fortiden» (Kampevold Larsen 2007, 132).

Et slående faktum ved Ulvens tenkning i tid er at han ikke differensierer alderen på fortidige objekter i nåtidsplanet. Dyptidsforekomster som asfalt og olje er ikke mer fortidige enn en plastikk-sandal i strandkanten – begge setter den menneskelige tiden og det korte menneskelige nærværet i perspektiv. En annen mye sitert passasje fra *Gravgaver* lar forhistoriske asfaltsjøer nærmest velte inn i bilkupeen en varm sommerdag:

Men solen hadde vært en brennhet, kremerende sol, den svarte vi-nylen i dashbordet og rattet sved som vannstoff i et sår, for ikke å

snakke om selve setet, som om hele interiøret snart ville bli en dryppende, tykttflytende, tjæreaktig svart masse og drukne ham, en av disse forhistoriske asfaltsjøene hvor man av og til fant pent bevarte øgler, eller ihvertfall skjelettene av dem, knoklene støpt inn i den geologiske grøten som et skrujern i sitt plasthåndtak.

(Ulven 2001, 18)

I et mye tidligere dikt fra samlingen *Forsvinningspunkt* ser vi dyptiden potensielt bryte opp nåtiden:

Fra det blikkstilte
brådypet
skal bunnsteinene
stige opp

gjennom speilbildet ditt:

I dag
er det prekambrium.

(Ulven 2000, 125)

Diktet er åsted for en plastisitet. Duet hviler blikket på sitt eget selvilde i en vannoverflate som skal brytes av steinene på bunnen av dammen. Den prekambriske steinen tvinger seg opp i bildet og blir nærværende på samme plan som duet. Skillet mellom det ikke-menneskelige og det menneskelige er ikke absolutt, de to sammenfiltres i blikket. Dermed er et klassisk fenomenologisk blikk blitt påvirket av det det ser på – speilbildet brytes, og jeget tvinges ut av oppmerksomheten på seg selv. Diktet demonstrerer en objektorientert ontologi, eller en flat ontologi der det menneskelige og det ikke-menneskelige væren utfolder seg i samme fysiske flate, i overflaten på en dam eller en sjø, må vi anta. Det er en fremtidssituasjon som skildres: Steinene *skal* flyte opp, eller snarere, synet av de prekambriske steinene skal flyte opp og infiltrere nåtidsbildet – men det sentrale her er likevel at det skal skje på samme nivå, i samme flaten. Noe lignende og samtidig helt annerledes skjer

i historien «Gull, vinter» der Ulven beskriver en komposthaug i en hage, dekket av et tynt lag med snø:

Men hierarkiet, ikke av verdi, men av tid, målt baklengs: øverst snøen (ispedd aske fra ovnene i huset), deretter et tykt lag blader etter frukttrærne, rakt vekk fra plenen og kjørt dit i trillebår (pluss endel lønneblader som drysser ned på haugen direkte fra treet, det står krøkt over den fra den andre siden av det rustne nettinggjerdet); så en forgjengelighetens kompott av forkastet nedfallsfrukt, epler og pærer i alle stadier av forråtnelse, fra den lille brune flekken på siden til det helt svarte med hvite muggkrystaller; så gress, dels kladdete, kort gress fra undersiden av dekselet på motorklipperen, dels løsere gress fra plenen, dels bunter av lengre strå fra rundt tre-stammene og blomsterbedene, et tykt sjikt gress, hvis lagring begynner allerede i mai; under der igjen en ubestemmelig overgangssone mellom organiske ting som ennå kan identifiseres som former, og jord; og til slutt, underst, et egentlig ganske tynt lag matjord, fet muld, ikke helt ren, iblandet råttensvarte kvister og sølvpapirbiter eller vindushengsler (som har fulgt med asken ut), men dog jord; alt det øvrige bare på vei ned mot jorden.

(Ulven 2001, 98)

Ja, det er et hierarki av tid i det han beskriver, men diktets forestilling legger alle lagene i komposthaugen inn på samme plan i den fredfylte vinterhagen. Den dikteriske verdien av ulike lag av forråtnelse er den samme. I min avhandling tar jeg utgangspunkt i diktjegets uttrykte begjær etter å beskrive hagen «slik den ligger nå», sitert med noen justeringer: Den synlige delen av komposthaugen er beskrevet med bare to ord: «øverst snøen». Resten av teksten er en detaljert beskrivelse av de usynlige, men forestilte lagene av delvis forråtnet organisk materiale, og de er beskrevet i stor detalj og med ditto presisjon. Teksten beskriver det formløse og usynlige gjennom en akkumulerende form: en lang beskrivende setning som danner lag nedover siden lik lagene i jorden den beskriver. Drømmen om å «bare kunne beskrive haven slik den ligger nå», blir med andre ord korrumpert av forestillingen om tidens arbeid i haugens materielle lag (Kampevold Larsen 2007,

225). Lagene fremkalles gjennom forestillingskraften, men samtidig ved setninger sideordnet med semikolon slik at de mimer lagene de beskriver, som selv dermed fremstår som en lagdelt språkmasse.

Dette er et av de stedene der Ulven aktiverer det han i teksten «Mellomspill XXVI» i *Stein og Speil* kaller «jordens ubevisste hukommelse» (Ulven 2001, 445), en formulering som har gitt tittel til Sigurd Tenningens nylige avhandling *Jordens ubevisste hukommelse. Tor Ulven som arkeolog*. Tenningens orientering i Ulvens tekster dreier rundt det han kaller en arkeologisk forestillingskraft, som kan forstås som en «særlig interesse for spor, minner og en avdekking av fortidslevninger» (Tenningen 2019, 32), og det er i «sammenblandingen av ulike tider at den [...] finner sitt materiale» (Tenningen 2019, 52). Tenningen leser Ulven som en arkeologisk forfatter, der fortidslevninger og artefakter «ikke primært skal forstås som dødsmotiver, men leses i lys av varigheten og et arkeologisk forsvar for tingene» (Tenningen 2019, 34). Og dette gjør han i et produktivt tekstlig miljø av arkeologer og filosofer, ikke minst arkeologen Bjørnar Julius Olsen og hans viktige utgivelse *In Defense of Things, Archaeology and the Ontology of Objects* (2014). Den samme samtidsarkeologiske teorien har lenge vært en referanse for noen av oss som driver med samtidslandskap i nord, og som sammen med studenter kartlegger strandplast, kulturminner som gruveanlegg og urbane ruiner som Vardø og Teriberka i Russland (Kampevold Larsen 2018; Hemmersam, Kampevold Larsen og Morrison 2019).

Sammen med arkeologen Þóra Pétursdóttir har Olsen i en årrekke forsket på og skrevet om samtidsarkeologiens utfordringer med å bli tatt på alvor når den insisterer på fortidighetsaspektet ved forholdsvis «nye» arkeologisk rester, og nettopp dem som ikke fremstår som gjenkjennbare eller intakte objekter som lett bidrar til å rekonstruere et bestemt øyeblikk i historien – for eksempel Hellas anno år 530 eller lignende. Sammen re-orienterer de samtidsarkeologien mot de ikke-så-fortidige lagene i landskapet vårt, det de blant annet kaller *unruly heritage* – det som ikke uten videre lar seg innskrive i et klassisk kulturminnebegrep, som for eksempel strandplastikk (jf. Olsen og Pétursdóttir 2016). De tar et radikalt oppgjør med tanken om at en arkeologisk rest først og fremst vitner om en fjern livsverden. Heller enn

å tenke seg at tingen, resten, fragmentet, kan peke tilbake på en forgangen tid som den bidrar til å rekonstruere, insisterer de på å gi tingen oppmerksomhet som det den er – en materiell rest. Og de tenker ikke bare på antikke artefakter, men også på antropocene forekomster som betongruiner og utdatert infrastruktur, strandsjøppel og andre samtidige rester som del av det arkeologiske arkivet over vår tid. Disse og andre samtidsarkeologer er sterkt inspirert av Henri Bergsons idé om varighet. I en liten tekst kalt «Duration, Memory and the Nature of the Archaeological Record» dekonstruerer den franske arkeologen Laurent C. Olivier den tradisjonelle arkeologisk tenkningen omkring tid (jf. Olivier 2001). Innenfor den tradisjonelle arkeologien har man tenkt på tid som det Olivier kaller en «uni-linear and uni-directional process» (Olivier 2001, 62), det vil si som en sammenkjedet rekke av hendelser der ting kommer etter hverandre, som bildene i en film. Olivier skriver: «[T]he camera [...] physically decomposes time into a following of instants or stages» (Olivier 2001, 65). Det er overgangen fra ett bilde til et annet, eller fra et øyeblikk til et annet, som gjenskaper tings og eksistensers bevegelse gjennom tid (på filmrullet) og gjennom prosesser (på den tradisjonelle historieskrivingens og den tradisjonelle arkeologiens abstrakte lerret) (jf. Olivier 2001, 65). Men dette synet på tid klarer ikke å forholde seg til den grunnleggende karakteren til *varigheten* (*la durée*), hevder Olivier med referanse til Bergson: «Living things, such as systems and beings, are continuously evolving, but they simultaneously remain what they are, since through growth, every stage of their transformation is *recorded in matter*» (Olivier 2001, 65). Olivier påpeker med Bergson at all forandring, all vekst og, vi kan legge til, alt forfall, nedfelles i materialitet eller registreres i materialitet. Men i tillegg ser han det slik at det vi kan kalle tiden i tingen, går i to retninger: «[O]ne moves towards the future (by transforming), while the other goes back towards the past (by aging), that is, by constantly preserving a record of the present» (Olivier 2001, 65). Et materielt objekt forfaller, altså, mens det beveger seg mot fremtiden over tid. Selve forandringen i tingens materiale er en bevegelse som fortsetter mot fremtiden, men dette innebærer jo også alltid en elding, som dermed innebærer en forbindelse til fortiden. Tiden er både forandring og *varighet*. Materialet blir et minnesmedium; det er

i materialet at nåtiden til enhver tid preges, eller, kan vi si, en serie av nåtider er blitt preget (jf. Olivier 2001, 66). Dette betyr igjen, i arkeologisk forstand, at ingen øyeblikk i fortiden er unike; en ting kan ikke bare føres tilbake til ett punkt i historien for kanskje å rekonstruere den livsverden tingen inngikk i, man kan også føre den tilbake til i går, eller i fjor, som også har preget materialet. Alle tidene finnes i objektet. I min lesning av Bjørnøyas overflate forholder jeg meg til Þóra Pétursdóttir, som gir en interessant diskusjon av samtidsrester og hvordan de fremtrer, ettersom hun diskuterer hvordan eller om tingen har betydning. Oppmerksomheten på øyens overflate er imidlertid også inspirert av Tor Ulvens problematisering av eksistens og betydning i hans mange beskrivelser av samtidsrester som epleskrotter, brødskeer, sølvpapirbiter, strandplast, plastgjenstander og en hel rekke andre artefakter som er fortidige, men ikke antikke. Min interesse i denne artikkelen er først og fremst å forstå en faktisk arkeologi, nemlig en del av overflaten på Bjørnøya som er sterkt preget av restene etter det fortidige gruvesamfunnet kalt Tunheim, nordøst på øyen. De er dermed forholdsvis nye kulturminner, og de er ikke ting i den forstand at de er hele objekter som viser tilbake til en livsverden. Jeg tror at nettopp Ulvens særegne beskrivelser av det entropiske, og den tidssammenblandende stilen hans, kan hjelpe oss å forstå hvordan denne overflaten fremtrer, og hvorfor den fremtrer med en så sterk pregnans for oss mennesker.

Bjørnøyas overflate

Bjørnøya er 178,07 kvadratkilometer stor, 20 kilometer på langs og 15,15 kilometer på tvers på det bredeste. Den ligger 240 nautiske mil fra Fastlands-Norge og 120 nautiske mil fra Sørkapp på Svalbard – mens det til Longyearbyen er nesten dobbelt så langt. Den har Barentshavet med Polhavet på nordøstsiden, og den har Norskehavet og Atlanteren på sørvestsiden. På vestsiden dropper kontinentalsokkelen til store dyp, men rundt øyen er det grunt. Disse opplysningene er fra geologene Anders K. Orvin og Gunnar Horn, som også påpeker følgende: Hadde havbunnen hevet seg bare 500 meter, ville øyen hengt

sammen med det norske fastlandet og med Svalbard (jf. Horn og Orvin 1928). Denne geologiske forestillingen var sentral i argumentasjonen for at både Bjørnøya og Svalbard burde ligge under norsk suverenitet. Geologen Adolf Hoel var mangeårige leder for Norges Svalbard- og Ishavsundersøkelser og en viktig pådriver for norsk overherredømme over Svalbard. Hans geopolitiske argumentasjon inkluderte også sjøbunnens grunnhet, men viktigere er at han ga Bjørnøya-kullet en svært viktig rolle i argumentasjonen for at Norge fortjente å få overoppsynet med Svalbard (Spitsbergen og Bjørnøya).²

Siden 1986, da Norsk Polarinstitut startet sin overvåkning av sjøfugl på Bjørnøya, har øyen levert viktige data til fugleforskning som ser på levevilkårene og migrasjonsmønstrene til sjøfugl.³ Fuglefjellene syd på øyen er noen av de aller største i den nordlige hemisfæren. Øyen ble fredet som naturreservat i 2003, og den er ikke åpen for allminnelig ferdsel. Det er bare mannskapet på ni på den meteorologiske stasjonen nord på øyen som ferdes der, i tillegg til noen få fugleforskere fra Polarinstituttet, som har tre faste observasjonsposter på øyen. De observasjonene av øyen og det historiske materialet som refereres i denne artikkelen, er del av et pågående forskningsprosjekt med arbeidstittel *Bjørnøya som tidslandskap*, bestående av en vitenskapshistoriker, en kulturhistoriker og meg selv, som ser på øyens tilblivelse som arktisk geografi gjennom en serie vitenskapelige undersøkelser, topografiske, geologiske og ornitologiske.⁴ Observasjoner er gjort i fire ulike feltarbeid mellom 2016 og 2022. Grunnen til at vi kommer igjen, er at et planlagt besøk til Bjørnøya sjelden går slik det var tenkt, og for vår del aldri varer lenger enn ti dager. Vi er avhengig av Kystvakten for å komme dit, og en tur skal passe med deres toktplaner. Mens vi er der, går vi mellom små vedfyrte velferdshytter, med kamerautstyr, mat og klær for mye vær, og dersom været er dårlig når vi

2 «The coal bearing strata of Bear Island occupy an area of 145 square km, or 84 percent of the total area of the island. The coal reserves have been estimated to about 200,000,000 tons» (Hoel 1924, 18).

3 <https://seapop.no/en/seatrack/>, sist besøkt 8. september 2022.

4 Forskergruppen består av Brita Brenna, professor i museologi, Universitetet i Oslo, Marit Hauan, folklorist og forsker ved Tromsø Museum, UiT Norges arktiske universitet, og Janike Kampevold Larsen, professor i landskapsteori ved Arkitektur- og designhøgskolen i Oslo.

er ved ett sted, er det ikke bare å løpe tilbake en annen dag for å få tatt de bildene vi trenger. Hva vi legger merke til, er avhengig av lys, vind og vær – og tid.

Øyen som naturkultur

Bjørnøyas naturhistorie er først og fremst geologisk, men i og med at øyen er en liten geografi omringet av sjø, er den også marin og til dels glasial. Hele øyen har ligget under havoverflaten, og dens komplekse geologi er delvis preget av dette. Den har kommet opp fra havet mange ganger, siste gang etter at den sank 35 meter etter siste istid, noe som førte til at vi nå finner et lite strandbelte langt inne på øyen, og at det som fantes av morene, er skyllet bort (Horn og Orvin 1928, 52). Dens geologi er svært komplisert og til dels eksotisk. Det er det eneste stedet i Norge der Jura-tiden ligger i dagen. Orvin og Horn, som fullførte en bred geologisk beskrivelse av øyen i 1924 og 1925, gir en nødtøftig og detaljert beskrivelse av dens geologi. For dem handlet det om kullet; oppgaven var å finne ut hvor mye drivverdig kull det kunne finnes på øyen. En mye mer innforlivet beskrivelse får vi fra Balthazar Mathias Keilhau i boken *Reise i Øst- og Vest-Finmarken samt til Beeren-Eiland og Spitsbergen, i Aarene 1827 og 1828* (1831). Han mener øyens særpreg ligger i at «saa at sige Jordkadaveret næsten overalt ligger afdækket indtil fuldkommen Nøgenhed». Til tross for denne observasjonen av det han oppfatter som et begredelig terreng, sier han: «Jeg glemmer aldri det vemodige, velgjørende Indtryk af denne Morgenvandring, hvis Ensomhed var det høieste jeg har oplevet» (Keilhau 1831, 188).

Videre gjør Keilhau seg akkurat de samme betraktningene av kysten som vi selv har gjort: Nord på øyen ligger et halvveis frarevet landstykke, det vi kaller en stapp, og andre steder ser vi tydelige revner i terrenget langs Brinken et par meter inne på land, som tilsier at noe kommer til å falle fra ganske snart. Keilhau skriver:

Ved saadanne vertikale Revner og ved de ydre Stykkers derpaa følgende Fralösning gaar Öen lidt efter lidt sin fuldkomne Forsvinden imöde; allerede i Mands Minde er Kystens Forandring merkelig, og at slutte efter de ældste Efterretninger maa anseligg stykker være undergangne.

(Keilhau 1831, 119–120)

«Öen [går] lidt efter lidt sin fuldkomne Forsvinden imöde». Dette kunne Keilhau slutte før vi hadde en idé om klimaforandring, om økningen i stormstyrke og bølgehøyde som vi ser i Arktis nå, og som fører til at øyens bratte sand- og kalksteinskrenter eroderer fortere enn før. Denne tidskollapsen i det materielle finnes både i det «rent» geologiske landskapet og i det vi kan kalle kulturminneoverflaten på Tunheim – og i vår forestilling om det fremtidige geologiske landskapet. Vi vet at det eroderer fort, og vi forestiller oss at det snart er borte i sin nåværende form: sammenrast, oppsmuldret og flatt, tilbake i en



Fig. 1: Den sentrale delen av området som utgjorde Tunheim. I bakgrunnen til høyre skimtes deler av de store haugene med gruveslagg, noe av det rødt etter brann. I bakgrunnen til venstre de to gamle lokomotivene.

formløshet – kanskje på bunnen av sjøen som i dag omringer den. I min antropocene bevissthet og forestilling tror jeg at jeg forskyter vår tid inn i en fremtid der øyen allerede er forsvunnet; dette innebærer å kollapse tiden, la forestillingen om en endret verden ta overhånd. Dermed synes tiden å gå fortere enn det den faktisk gjør.

Tunheims kulturminner

Alle spor av menneskelig aktivitet i Svalbard-territoret som er eldre enn fra 1946, er fredet under Svalbardmiljøloven fra 2002.⁵ Bjørnøya ble fredet som naturreservat samme år.⁶ Ingenting kan fjernes fra øyen, men skal forbli en del av landskapet og gradvis brytes ned og forsvinne. Dette gjelder alt fra små jernbolter til større objekter som har vært del av gruveindustrien og selve gruvene: trestrukturer, jernbanespor og -vogner. På Bjørnøya finnes også svært enkle og grunne stein-graver fra 1700-tallet. Sør på øyen ligger restene etter et gammelt hvalkokeri, drevet av Morten A. Ingebrigtsen fra Tromsø fra 1904 til 1908, samt tufter og visuelle spor etter en blyglansgruve, som ble drevet fra 1926 til 1927. I tillegg kommer en hel rekke nå nedslitte spor etter drilling og prøvegraving etter kull. Disse er ikke presist avmerket på noen kart, men vi har lokalisert og GPS-registrert de fleste av dem.

Det er imidlertid Tunheim som er viktigst for oss – et gruveanlegg som var i drift fra 1916 til 1925, og som nå fremstår som et helt landskap av ruiner bestående av flere gamle gruveinnslag, en jernbanestrekning på 1200 meter, rester etter et lite bysamfunn på omkring 25 bygninger og rester etter et utskipningsanlegg på Siloodden. I tillegg en nedkappet radiomast av enorme dimensjoner, som ligner det min kollega Brita Brenna kaller «et urhistorisk kadaver», på haugen ovenfor området (Brenna, Hauan, Kampevold Larsen 2022). Når vi går inn i området, finner vi rester av et hovedhus og grunnmuren til flere andre hus, bolighus og verkstedhall, fjøs og en generatorbygning, et par ge-

5 <https://lovdata.no/dokument/NL/lov/2001-06-15-79>, sist besøkt 9. september 2022.

6 <https://lovdata.no/dokument/SF/forskrift/2002-08-16-903>, sist besøkt 9. september 2022.

neratorer, rustne rester av gamle støpejernovner, mursteiner og rester etter det vi tror må ha vært et medisindepot på grunn av de mange flaskekårene som later til å stamme fra gamle medisinflasker. Det er særlig tuter, korker og hjørner av flaskebunner, blanke, grønne og fiolette, som gir dette inntrykket. I tillegg finnes flere jernvagger, et område med flere titalls understell til disse, ulike forgreininger på jernbanen, et par gamle lokomotiver og rester etter lysløypen som har gått i en bue rundt gruveåpningene og langs jernbanen. De få gjenstående bygningene og andre store objekter av jern viser tydelig forfall over de årene vi har observert dem – i 2016, 2019 og 2022. Til tross for mylderet av mur-, kull- og jernrester er Tunheim som område først og fremst preget av den lyse sandsteinen som dominerer hele denne siden av øyen. Området er en åpen bølgende steinslette, som oftest i sommerhalvåret badet i lyset som reflekteres fra havet og i den lyse steinen.

Felles for alle materialene på Tunheim er at de ser ut til å ha forvitret like mye – det være seg jern, tre eller mur. Svært ofte er objek-



Fig. 2: Flere større jernobjekter i området rustet opp i stor fart på grunn av den salte luften som blåser inn fra havet.

tene helt desintegrerte, og det eneste vi finner, er en sirkel av jern eller oppsmuldrete trestokker. De ulike materialene blander seg og blør inn i hverandre og i grunnen rundt dem. De to jernlokomotivene som står igjen, virker nesten fossile – som om de har ligget i myr i veldig mange år. De er sterkt oransje av rust og har et fillete preg. Også disse slites gradvis ned i ørsmå fragmenter som ligger strødd i noen meters omkrets rundt dem, også disse en slags urtidsforekomst.

Tunheim er eksempel på et arktisk industrilandskap som har fått stå relativt uberørt siden det ble forlatt. Det ble bombet fra sjøen i 1941 og delvis demontert av de allierte, og ettersom Bjørnøya er fredet og det ligger som det ligger, midtveis mellom Svalbard og fastlandet og uten transportforbindelser, er det relativt få som har beveget seg der. Svalbard Museum har vært og sikret seg en del hele objekter: de som kunne gjenkjennes som representative for et arbeids- og hverdagsliv på Tunheim. Det som ligger igjen, og som er med på å forme landskapet nå, er fragmenter, rester; det man er vant til å tenke på som søppel heller enn som kulturminner.



Fig. 3: Restene etter den gamle smien. I bakgrunnen veltede jernvagger langs jernbanesporet som gjør en sving mot en av gruveåpningene.

Det er påfallende lett å tenke på disse restene fra nær fortid i forbindelse med Tor Ulvens oppmerksomhet på rester. Vi har sett at Ulven ikke skiller på *grad* av fortid: Fortid er fortid – enten vi snakker om i går, antikken eller geologisk urtid. Vi finner plastsandaler, geologiske forekomster som olje og asfalt og råtnende hageavfall, alt på samme verdimeslige nivå i hans tekster. Restene på Tunheim er også ganske nye, ikke antikke, men absolutt fortidige.

Tingenes tid

På Tunheim ser vi at det geologiske og det tinglige fremstår som én overflate, i den tiden som er nå. Liksom i det innledende fragmentet fra Ulvens *Gravgaver*, der de fleste restene hører til den samme tids-epoken, som i bokens helhet ser ut til å være oldtidens Hellas, stammer tingene på Tunheim fra en helt bestemt tidsepoke, nemlig årene fra 1916 til 1925. Det er imidlertid ikke fordi restene og fragmentene vi finner der forteller oss noe om denne avgrensede epoken med kulldrift at vi som går der nå, er interessert i dem.

Vi prøver å forstå tingene på Tunheim som en materialitet som ikke kan skilles fra stedets opprinnelige materialitet; den er skapt av en kombinasjon av menneskelig aktivitet og entropiske prosesser. Det menneskeskapte og det «naturlige» er ett, de er det vi kan karakterisere som en «naturkultur», som viser til det faktum at det menneskelige og det ikke-menneskelige er så sammenfiltret at vi ikke kan skille dem. Det er en materie som er dypt fascinerende fordi det er så lett å se tidens arbeid i den, men hva forteller den oss om hvis det ikke er om en livsverden som fantes for 100 år siden?

I en tekst som heter «Small Things Forgotten Now Included, or What Else Do Things Deserve?» (2012), stiller Þóra Pétursdóttir akkurat det samme spørsmålet, og hun prøver å si noe om hvordan slike rester «snakker». Hun omtaler det nettopp som et forsøk når hun beskriver det vi kan kalle et landskap av ting som hun finner i en nedlagt sildefabrikk på Island. Myriader av fragmenter spredd utover gulvet i de forfalne fabrikkhallene mener hun representerer det hun kaller «ruin memory» (Pétursdóttir 2012, 591). Hun definerer ikke helt presist hva

dette er, men eksemplifiserer med et utvalg fragmenter – en halv, blå kam funnet i en 40-50 år gammel søppeldyngje, en halvveis utvasket skrift på en vegg. Det er skraprester fra en ikke så fjern samtid – og de gir ikke nødvendigvis mening. Vi kan ikke nødvendigvis lese dem *som* noe. Likevel fremstår de med en pregnans, først og fremst på grunn av sin materialitet, kammen kanskje på grunn av sin falmede blåfarge, uansett rett og slett med sitt nærvær som form, materiale. For Pétursdóttir er et spørsmål hvordan arkeologien skal klare å inkludere de fremgravde eller funne tingene i den arkeologiske historien uten å redusere dem til tegn på en fortid, uten å la dem peke tilbake på en livsverden, uten å tillegge dem meninger de ikke har, og uten å antropomorfisere dem, det vil si forklare dem fra et menneskelig perspektiv. Men det er også et spørsmål om hvordan vi inkluderer dem i vår verden med respekt – som ting – rett og slett, uten verdi, uten sammenheng, uten betydning:

Things aren't us—they do not live, die, breathe or speak. But rather than putting all our efforts into eliminating their difference we need to find a way to overcome our fear for it and instead allow ourselves to be challenged by it; to occasionally allow ourselves to remain in wonder.

(Pétursdóttir 2012, 598)

For Pétursdóttir er det slik at tingene snur seg vekk fra oss, unndrar seg betydning, og vi må tåle det. Løsningen, mener hun, kan være å tenke på dem som minner – tidsminner – der nettopp akkumuleringen av øyeblikk i tingens materielle tilskikkelse er det som minnes. Det tingene minnes, er sin egen materialitet gjennom tider. *Durée* – eller varigheten – blir da, som Bergson foreslår, et minne om alle tider nedfelt i materialiteten. Videre plasserer Pétursdóttir disse tingene i en slags *Gelassenheit* – en frisatthet – der vi på den ene siden kan anerkjenne dem og sette pris på deres «ruin memory», og på den andre siden kan innse at de representerer noe annet – og gi slipp på dem, nettopp som noe vi ikke har tilgang til – noe mystisk.

De tingene vi finner i den sammenfiltrede overflaten på Tunheim, er på mange måter lik den sammenfiltringen av rester og forlatte ting Pétursdóttir finner i sildefabrikken. Forskjellen er at på Tunheim er de menneskeskapte restene blitt del av det vi kunne kalle de naturlige materialitetene på stedet, de ligger ute og er værbitte, brutt ned av salt, vind, temperatur. Det vi går i når vi går på Tunheim, er en naturkultur, en overflate som danner et nytt geologisk lag i jordens overflate, men der rust, kull, lav og blandinger mellom disse øver stor fascinasjon som nettopp dét – en blandingsoverflate der det enkelte materialets plass er blitt forrykket.

Tingenes kraft

Pétursdóttir leser restene i sildefabrikken som noe som viser seg som materialitet og tid, men som også trekker seg tilbake i sin annethet, som noe som ikke nødvendigvis gir mening. En ny-materialist som Jane Bennett prøver å beskrive tings uttrykkskraft på en annen måte, ikke bare pre-fenomenologisk, men med en pre-epikureisk tenkning omkring materiens liv. Dette for å forklare den livligheten ting og ulike objekter i verden presenterer seg med.

I artikkelen «The force of things – steps towards an ecology of matter» tar Bennett utgangspunkt i Thoreaus idé om villmarkens annethet: «[H]is idea that there is an existence peculiar to a thing that is irreducible to the thing's imbrication with human subjectivity» (Bennett 2004, 348). Dette forbinder hun med Lucret's idé eller tanke om materialitetens evne til fri og tilfeldig bevegelse, og hun refererer til det han kaller en dreining (clinamen) som gjør at noen atomer støter sammen og dermed skaper materie og liv. Dette representerer en livlig kraft i den livløse verden som «affirms inanimate things to have a life of their own, that deep within them is an inexplicable vitality or energy» (Bennett 2004, 358). For Bennett er dette en slags livsimpuls. Det handler om tingenes evne til å bevege oss, påkalle vår interesse, til og med fortrylle oss.

Bennetts eksempler på tingenes livlighet er urbane rester som en tom cola-boks, et bananskall og andre rester – eller floraen utenfor

vinduet der hun sitter og skriver. Hun sier at de krever oppmerksomhet i en livlighet som opptrer i relasjonen mellom dem og mellom dem og solen, ikke bare mellom dem og hennes blikk formet av en viss kultur. Livligheten skaper en fortryllelse om vi er åpne for den, og denne fortryllelsen har å gjøre med at «the us and the it slips into each other» (Bennett 2004, 349). Tingene og vi glipper sammen i samme ontologiske plan. Slik opplever jeg at materialitetene på Bjørnøya springer oss i møte, ikke som meningsbærende, eller nødvendigvis engang som uttrykksfulle, men livlige, med en pregnant tilstedeværelse som en materialitet vi er den del av – selv som materialitet. Likevel: Jeg kan ikke helt avfinne meg med at forskjellen mellom ting og oss oppheves, ei heller med at tingen skal forbli i en mystisk bortvendthet.

Tingenes betydning

Tor Ulven beskriver stadig vekk varianter av *rhopografien* – undergenren i stillebenmaleriet som er opptatt av rester, trivielle objekter eller bagateller, som overflaten på Tunheim kanskje nettopp også er. I *Looking at the Overlooked* understreker Norman Bryson det ikke-betydende ved denne genren: «Rhopography (from rhopos, trivial objects, small wares, trifles) is the depiction of those things which lack importance, the unassuming material base of life that importance constantly overlooks» (Bryson 1990, 61). Rhopografien er med andre ord en problematisering av betydningsfullhet. Stillebenet vil normalt utforske det i verden som ignoreres av den menneskelige impulsen til å skape noe stort, noe betydelig. Den menneskelige figuren utvises. Et av Þóra Pétursdóttirs sentrale poeng er at vi ikke kan ty til antropomorfering av objekter i et forsøk på å innlemme dem i vår verden, og både Jane Bennett og Dag T. Andersson diskuterer Kafkas animerte figur Odradek, Bennett som en figur for «thing power» og en materiell livlighet som også er vår, Andersson med vekt på at Odradek *ikke* er oss: «[Han] rår over en frihet som aldri kan bli vår», dette fordi han kommer fra intet og ikke lever i et eksistensielt strekk mellom nærvær og forsvinning (Andersson 2001, 178–179). Samtidig er Odradek emblemet på en *poetisk ting*: Han hører ikke til blant de nyttige og funk-



Fig. 4: Denne jernkveilen har sunket mer og mer sammen siden jeg først så den i 2016, det er fristende å si 'som en gammel kropp'. Ved foten av kveilen er jern-restene fine som jernfilspan, og det gamle hampetauet, som sikkert er innsatt med dyrefett, holder seg nesten bedre enn jernet. De to bygningsrestene er de eneste to der veggene fortsatt står oppreist, med unntak av et mindre skur som skimtes i figur 2.

sjonelle tingene, men er en synlig talsmann for den usynlige tingverdenens sak. Hans livlighet og vesen gjør ham synlig som ting. Tingene på Tunheim har ikke Odradeks faktiske livaktighet, og de har heller ikke karakteristika som gjør det fristende å ty til antropomorfe beskrivelser, kanskje med unntak av en stor jernkveil som synes å sige sammen som en gammel kropp, mer for hver gang jeg ser den. Likevel oppleves det altså som om de gjør mye mer enn å bare ligge der, og at deres *måte* å være der på, påkaller vår oppmerksomhet.

Parataksen i overflaten

Hvordan er det disse tingene viser seg? Hvis vi ikke kan slå oss til ro med at de trekker seg tilbake i en bortvendthet, hvordan skal vi da si noe om måten disse tingene fremtrer på?

Det er ingen tvil om at de har en sterk tilstedeværelse som rester, ikke minst på grunn av hvordan de oppfører seg: Alt av tre og jern flises opp på en måte som gjør det tydelig at veien mot fullkommen forsvinning er ganske kort. Rustrødt jern, svart kullskifer og sand kan mange steder bare så vidt skilles fra hverandre. Salt, kulde, vind og nedbør ser ikke ut til å skille mellom dem mens de langsomt brytes ned.

Et av Tor Ulvens mye brukte språklige grep er paratakse, en sidestilling av elementer som har en forskjellsutviskende funksjon; ting sidestilles og settes dermed lik hverandre. Det samme gjør ulike forekomster av similen – liksom, som om, lik. Adorno understreker at parataksen fungerer som en understrekning av formens muligheter – den bringer oppmerksomheten til beskrivelsen mer enn til det som beskrives. Parataksen viker unna for den underordnende syntaksens logiske hierarki, den er en kunstmessig forstyrrelse, skriver han (Adorno 1990, 221/1974, 471). Når lyrikken gir forrang til det materielle i språket, handler det om at språket blir brukt på en slik måte at det ikke gir illusjon av at språket sammenfaller med verden. Med andre ord: Det gir ikke illusjon om at verden er identisk med språket og begrepene. Formen i seg selv blir en erfaringsmodus.

Er det mulig å argumentere for at noe av det samme er tilfelle i Tunheims kaotiske overflate? Tingene er kastet, eller har falt sammen, inntil og ved siden av hverandre. Man kunne ramse dem opp på lignende vis som Ulven ramser opp arkeologiske objekter i inngangen til *Gravgaver*. Ingen av disse fragmentene «betyr» eller er verdt mer enn noen andre, de inngår i en lang rekke av rest-objekter på en stor overflate. De er ikke et resultat av et språklig grep, men de kan kanskje leses som en talende distribusjon av gjentakelse, forskjell og mellomrom. For hva om vi abstraherer dem og kaller dem ved deres materialer? Da er det lettere å også betone infiltreringen av de menneske-produserte tingene med de geologiske og biologiske tingene i Tunheims overflater, som resultat av lang tids entropisk forfall. På det store området finner vi en gjentakelse av ruiner av grunnmur med de samme materialene: murstein, jern, glass, stein, mose, lav. Serien gjentar seg i en lang rekke konfigurasjoner, nesten som i Robert Smithsons tekst om spiralen «Spiral Jetty», der han i et slags horisontalt entropisk snitt

beskriver sammensetningen av stedets stadig foranderlige elementer i alle himmelretninger: «mud, salt crystals, rocks, water» (Smithson 1976). Også Tunheim er et resultat av entropi, men saltet er i tåken og regnet og bæres av vinden de få meterne fra havet. Og ulikt Smithsons kunstverk er den ikke laget for å oppleves eller å leses. Likevel prøver vi å lese den store flaten av ting som ligger overgitt i et mennesketomt rom ved randen av Ishavet.

Den parataktiske overflaten sidestiller tingene i rom, men også i tid; det menneskeskapte ligger på samme nivå som det geologiske og det biologiske. Sidestillingen viser ikke bare den enkelte tingen som et «ruin memory», men det store feltet av ting som en ikke-betydende samling av ting, og det store åpne områdets forlatthet blir dermed merkelig synlig. På samme måte som med Tor Ulvens nedtråkkede gummisandal, funnet i strandkanten, der avtrykket etter foten i slitasjemerkenene gjør mennesket på samme tid «uhyggelig nærværende [...] og samtidig helt fjernt» (Ulven 2001, 179), skinner Tunheim liksom i fraværet av mennesker. Det er nettopp fordi tingene ikke oppfattes som noe eksotisk annet, men som noe som er forlatt av mennesket, at de



Fig. 5: En halv lærstøvel og en stein dekket av den samme laven.

kan fortelle oss om den tiden som deres materiale bærer på og viser oss, og, vil jeg legge til, dermed også noe om vårt eget fravær fra øyen. Jeg vil kanskje si at det magiske skjer, ikke fordi tingene trekker seg tilbake, men fordi de skinner i det fraværet.

I serien av sammenstillinger mellom materialer finner vi to objekter som er mer slående enn de andre. Jeg må ha gått forbi dem flere ganger over årenes løp, men det er først nå i juli at jeg legger merke til dem i det lave sollyset: Tett inntil en stein ligger en halv støvel. Det bemerkelsesverdige er imidlertid at støvelens overflate er helt lik steinens overflate på grunn av laven som vokser likt på de to. Det er som om laven har smittet over, fortsatt å gro fra steinen og over på støvelen – uten å skille. Støvelen er blitt en stein. Laven viser seg ikke, skjuler seg ikke, den bare gror, og vi ville ikke lagt merke til den akkurat her om ikke det var for at støvelen bare svakt i fasong kan skilles fra steinen. Det slående ved det lille tablået er dermed kanskje at støvelen som et minne om mennesket, også på en så bemerkelsesverdig måte forteller oss om sin egen tid og materialitet, mye som et «ruin memory». Det menneskeskapte er nærmest blitt en del av den ikke-menneskelige materialiteten, i en sammenfiltring som kollapser skillet mellom dem. Steinens dype tid og skoens mye kortere tid er blitt like fjerne for oss i en varighet av tid som til slutt har gjort laven til et 'lik-som'. Et materiale (laven) spiller ut likheten som om den var et tegn, og legger dermed et nytt element av språklighet inn i Tunheims overflate, en språklighet som ikke viser annet enn at tiden sidestiller alt.

Det poetiske i materien

Finnes det noe slikt som en poetisk materialitet, og hva er det eventuelt? Er materialiteten poetisk når den har utsigelseskraft, når den lar seg lese, eller når den henvender seg til oss – og gjør den det? Forteller den oss noe annet og mer enn det vi ser? Den overflaten vi ser på Tunheim, er preget av entropi, av at former og materialer går i oppløsning og beveger seg mot grunnen, liksom Brinken beveger seg mot sin egen forsvinning, som Keilhau bemerket og vi selv observerer, fra år til år. Er det tegnene på og vår forestilling om dens fortidige danning og

fremtidige forsvinning som gjør at øyens overflate har en poetisk virkning på oss – det at vi makter å forestille oss dyptidsformingen og den fremtidige forsvinningen av det vi ser på? Livligheten i tingene på Tunheim, deres uklare status mellom det menneskeskapte og det ikke-menneskelige og den «parataktiske» overflaten der tiden er tydelig som form og som vedvarehet, forbinder oss med øyens fortid og dens nå, med dens materialitet og med vårt eget fravær i en fremtid.

Den mer-enn-menneskelige øyen

Til tross for sporene etter mennesker og deres ulike aktiviteter på øyen er ikke øyen blitt en del av den menneskelige sfæren; den er geologiens, fuglenes, permafrostens og den skrinne vegetasjonens øy. Det er lett å forestille seg den uten oss, fordi de artene som har den som hjem, har en så tydelig tilstedeværelse og et så tydelig liv der, og tydeligst av alle selvfølgelig fuglene. De første gangene jeg var på Bjørnøya, var det august og, syntes jeg, mye fugl i skrentene langs Brinken: De flyter på vinden, kommer opp over kanten og flyr noen få centimeter over den et kort stykke før de glir ned igjen og ut av syne. Men i juli er det et enormt liv i forhold. Brinken er full av hekkende krykkje og lundefugl, og vi kan gå ganske nært innpå uten at de lar seg merke av det. Flokker av små alkekonger stryker forbi oss og rundt oss, en liten sky av små sigarer med vinger på høykant i luften, så nær som to meter idet de kurver rundt oss i voldsom fart. Flokkene av krykkje, den lille og lette måkefuglen som er så vanlig i nord, flyter på vinden på en annen måte, de følger bakken som et laken før de løfter seg og styrter synkront i et vann for å spise, eller bade, vi vet ikke, før de letter igjen etter noen sekunder. Lundefuglen, den sosiale og tette fuglen som mer enn andre ser ut til å ha personlighet, sitter og bobber på kanten av Brinken og ser seg rundt, alltid sammen med andre. Eller den kommer flyvende på høykant, komisk med de små, stutte beina stikkende ut som hjørnene på en papirpose.

Mesteparten av tiden skjer dette usett av mennesker. Fuglene samler seg tidlig i mars, kommer tilbake til sine vante hyller i fjellet – lomvien til og med til sine faste plasser på en hylle blant andre lomvier –

og trekker bort fra øyen med ungene utpå høsten. Dette livet skjer, som bølgene som slår inn i buktene og slenger opp drivved og plast, som vinden, og som blokkene og steinene som raser ut fra Brinken og legger seg til på strendene nedenfor. Lokomotivene på Tunheim fortsetter å forvitte, mister jern fra år til år og vil snart falle sammen. Det er de ulike tingenes sterke nærvær som gjør det så lett å tenke vårt eget fravær – fra øyen, men også fra verden.

På et tidspunkt innlemmes jeg nesten fullstendig i fuglenes liv: Vi tre mennesker runder åskammen på vei ned mot Russehamna. Kameraet er vendt ned, vi har bestemt oss for å gå stille og hver for oss i kveldslyset, uten å diskutere det vi ser, som vi ellers gjør nesten ustoppelig. Skråningen faller bratt ned mot sjøen, så akkurat der den brekker øverst, er det en slags oppdrift i vinden. Idet jeg blikker over kanten, møtes jeg av et intenst skinn fra sjøen nedenfor og foran meg. Bak meg kommer en flokk krykkjer flyvende langs bakken – i min høyde. De enser meg ikke, men seiler rundt meg og ved siden av meg, båret av vinden. Jeg befinner meg plutselig midt i flokken, som om jeg flyr med den – de nærmeste fuglene bare en meter fra meg og flokken stor nok til at det hele varer noen lange sekunder. Jeg får en intens følelse av være innlemmet i fuglenes liv – for et øyeblikk. Selv var fuglene liksom i sin evige fortsettelse.

Er dette kanskje rett og slett det beste eksempelet på at fascinasjonen ved tingene og livet på øyen ligner en poetisk erfaring – ikke fordi tingenes måte å være på betyr, bærer mening eller skjuler mening, men fordi deres sterke nærvær viser oss den tiden som er før oss og vil fortsette etter oss? Dette er en tid vi ikke alltid opplever å være en del av, men som vi kan oppleve noen ganger. For oss kan det skje blant annet når vi er der: Vårt nå får låne av en fortid og strekke seg inn i en fremtid nettopp ved å bli innlemmet i den livligheten som er rundt oss på alle kanter i dette arktiske terrenget.

Litteraturliste

- Adorno, Theodor W. 1974. «Parataxis. Zur späten Lyrik Hölderlins». I *Noten zur Literatur III*. Hrsg. von Rolf Tiedemann. Gesammelte Schriften, Bd. 11. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 447–491.
- Adorno, Theodor W. 1990. «Parataxis. Om Hölderlins sena lyrik», Lysell (overs.). I *KRIS*, nr. 39–40.
- Andersson, Dag T. 2001. *Tingenes taushet, tingenes tale*. Oslo: Solum forlag.
- Bennett, Jane 2004. «The force of things – steps towards an ecology of matter». I *Political Theory*, Vol 32. No 3, 2004, 347-372.
- Brenna, Brita, Hauan, Marit og Kampevold Larsen, Janike (2022). *Bjørnøyas tidslandskap*, arbeidstittel på foreløpig upublisert manuskript.
- Bryson, Norman 1990. *Looking at the overlooked. Four Essays on Still Life Painting*. London: Reaktion Books.
- Cosgrove, Denis E. 1998. *Social Formation and Symbolic Landscape*, Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press (Original Croom Helm 1984).
- Crutzen, Paul J. (2002). «Geology of Mankind». I *Nature*, no. 415, issue 23, <https://doi.org/10.1038/415023a>
- Delillo, Don 2011. *Underworld*. London: Picador/McMillan.
- Ellsworth Elizabeth og Kruse, Jamie (eds) 2013. *Making a Geologic Now, Responses to Material Conditions of Contemporary Life*. New York: Punctum Books.
- Hemmersam, Peter, Larsen, Janike Kampevold og Morrison, Andrew (eds) 2019. 3 volumes: *Future North – Svalbard*; *Future North – Vardø*; *Future North – Kola*. Publisert som serie. Oslo: Future North/OCULS. AHO.
- Hoel, Adolf 1924. *The Coal fields of Svalbard (Spitsbergen and Bear Island)*, No. 32 The first world Power conference.
- Horn, Gunnar og Orvin, Anders K. 1928. *Geology of Bear Island, with special reference to the coal deposits, and with an account of the brief history of the island*. Skrifter om Svalbard og Ishavet, nr. 15. Oslo: I kommisjon hos Jacob Dybwad.

- Keilhau, Baltazar M. 1831. *Reise i Øst- og Vest-Finmarken samt til Beeren-Eiland og Spitsbergen, i Aarene 1827 og 1828*. Christiania: Johan Krohn.
- Larsen, Janike Kampevold 2007. *Materielle variasjoner. Lesninger i Tor Ulvens forfatterskap*. Det humanistiske fakultet, Universitetet i Oslo. Oslo: Unipub.
- Larsen, Janike Kampevold 2018. «Framtidsruiner i det nye nord». I *Framtidsruiner*, E. Slette-meås & E. Moestue Bugge (eds), TILT #4, (Sør-Fron: Harpefoss hotel).
- Olivier, Laurent Claude 2001. «Duration, Memory and the Nature of the Archaeological Record». I Håkon Karlsson (red.): *It's About Time*. Göteborg: Bricoleur Press.
- Olsen, Bjørnar og Pétursdóttir, Þóra 2016. «Unruly Heritage: Tracing Legacies in the Anthropocene». I *Arkæologisk Forum* Nr. 35. København: Saxo instituttet.
- Pétursdóttir, Þóra 2012. «Small Things Forgotten Now Included, or What Else Do Things Deserve?». I *International Journal of Historical Archaeology*, Vol. 16 Issue 3, 577-603. New York: Springer.
- Smithson, Robert 1976. «*The Spiral Jetty*». I Flam, Jack (red.) 1996: *Robert Smithson: The Collected Writings*. LA and Berkeley, Berkeley: University of California Press. 143 – 153.
- Tenningen, Sigurd 2019. *Jordens ubevisste hukommelse. Tor Ulven som arkeolog*. Doktoravhandling, Universitetet i Agder. Kristiansand: Unipub.
- Ulven, Tor 2000. *Samlede dikt*. Oslo: Gyldendal.
- Ulven, Tor 2001. *Prosa i samling*. Oslo: Gyldendal.

«joiken er et landskap / uten begynnelse, uten slutt»

Silje Solheim Karlsen

Joiken er ein sentral og viktig del av den samiske kulturen og litteraturen, som uttrykk og symbol, som ein karakteristisk munnleg lyrisk sjanger som i dag fungerer både som brukslyrikk og kunstuttrykk, som noko som held ting saman:

The yoik texts build on a tradition of their own, not a scholarly expressed and explained literary system of different «-isms», but a thousand year-old sense of belonging to a place, a family, and a people. The yoik is a way of remembering – it connects a person with the innermost feelings expressed in the theme of the yoik, and may thus communicate between times, persons, and landscapes.

(Gaski 1997, 215)

Joiken høyrer ikkje heime i eit museum, skriv Gaski (ibid.), men er eit levande symbol for samane. Joiken er òg eit levande *motiv* i den samiske lyrikken, for når ein les samisk lyrikk, både eldre og nyare dikt, kan ein ikkje unngå å leggje merke til kor ofte joiken dukkar opp, anten i form av referanse til sjølve joiken som song eller låt (*luohti* eller *vuolle* på nordsamisk), eller at noko eller nokon i diktet joikar (*juoigat*). Dette heng nok saman med at den samiske lyrikken, sjølv om han er relativt ny i skriftleg form, har sine røter i og for ein stor del er inspirert av den munnlege joiketradisjonen (Gaski 2011, 34). Det kan også sjå ut til at mykje av den samiske lyrikken, til liks med joiken, ønskjer å vise at menneske er vovne saman, og vovne saman med naturen, og at naturen sin plass i verda ikkje er som objekt, noko som er føreset av noko anna, men som likestilt subjekt (Gaski 1997; Jernsletten 2012).

Joiken

Joiken er som kjent den gamle samiske musikkforma, både eit personleg uttrykk og ei form for munnleg overlevert episk-poetisk diktning. Joiken blir karakterisert som «arkaisk vokalstoff, [og] står i særstilling i forhold til størstedelen av musikken i Europa, både hva angår uttrykk og innhold» (Aksdal og Nyhus 1993, 394). Det finst fleire studiar av joik ut frå musikalske eller musikkvitskaplege perspektiv, der element som rytme, tonehøgde, tonalitet og liknande blir undersøkt (mellom andre Edström 1978; Stølen 2002). Det finst også ein god del faglitteratur og forskning på joik som fenomen, som er beskrivande og kategoriserande (mellom andre Wiklund 1906; Kjellström, Ternhag og Rydving 1988; Aksdal og Nyhus 1993; Graff 2004, 2005; Skaltje 2005, 2014), og forskning på joik som utøvande praksis (mellom andre Stoor 2007; Hämäläinen et al. 2017; Aubinet 2020; Renzi 2021). I tillegg har særleg Harald Gaski forska på joik og på joik som litteratur, han har skrive om joiken som diktning og analysert joiketekstar (Gaski 1993; 1997; 2011; 2019).

Når joiken så ofte opptrer som motiv i samisk lyrikk, som konkrete situasjonar og det vi kan identifisere som hendingar vi kan kjenne att, så er det naturleg å tenkje seg at joikemotivet kan vere ein nøkkel i tolkingsarbeidet. Kva er joikemotivet sin funksjon i samisk lyrikk? Kva hender når joiken opptrer i dikta? Når eg vidare i artikkelen skal undersøke joiken som lyrisk motiv i eit utval dikt, vil eg altså ta utgangspunkt i kva funksjon joikemotivet har: Kva gjer joiken i dikta? Dette inneber ei oppfatning av joiken i diktet som ei form for handling, noko som skaper ei verkelegheit eller har ein verknad.

Ei slik tilnærming stemmer overeins med å sjå det lyriske språket som performativt. I *Theory of the Lyric* (2015) problematiserer og diskuterer Jonathan Culler J.L. Austins teoriar om performative ytringar og den performative krafta i språket. Culler forstår den performative karakteren til lyrikken som «ritual that seeks to make something happen» (Culler 2015, 125). For å vere gagnleg som rammeverk for tenking omkring lyrikk avgrensar Culler vidare det performative til to forhold: «[...] the poem's success in bringing about what it describes» (Culler 2015, 131) og det Culler kallar performance, som er «the lyric

action or lyric event, the poem's functioning in the world. The lyric performance succeeds as it acts iterably through repeated reading, makes itself memorable» (Culler 2015, 131). Ein effekt som kan følgje av lyrikken sin performative karakter, er at diktet kan føre til handling: «[...] effects such as moving readers, provoking reflection, leading them to act differently» (Culler 2015, 130).

For å undersøke joikemotivet i dikt må eg også ta utgangspunkt i joikens ibuande referanse, det vil seie korleis joiken viser ut over seg sjølv til det vi kan kalle joikeobjektet (Graff 2004, 147). Joiken kan handle om nærast kva som helst. Joiken karakteriserer sitt objekt, og dette objektet kan vere åndeleg eller religiøst, det kan vere gjeremål som reindrift, fiske eller duodji, eller det kan vere andre menneske, dyr eller natur som blir joika. Joiken sitt referanseobjekt kan vise til noko eller nokon konkret, vi kan finne ei primær grunnmeining eller det vi gjerne kallar denotasjon, samtidig som vi kan finne ei sekundær meining eller konnotasjon, i det at han gir rom for og kan vere utgangspunkt for frie funderingar og assosiasjonar. Mange joikeutøvarar uttrykker òg at joiken kjem frå naturen, at dei kan «få» joiken frå naturen, frå vinden, bruset i elva, lyden frå reinsdyr, fuglar osv. (Skaltje 2005). Joiken kan kome frå naturen, og han kan vere ein måte å oppleve og uttrykke naturen på, som ikkje er bunden til språket. Dei som utøver joik, beskriv han litt forskjellig (Kjellström, Ternhag, Rydving 1988, 15–19): som ein minnekunst (Johan Turi), som ei reise, «Man kommer liksom dit och ser platsen framför sig och man är på sätt och vis där» (Mikkel Gaup), som ein venn (Anders Bær) eller som ei kommunikasjonsform for å minnast og uttrykke både nære og livsviktige ting (Nils Jernsletten). Meir poetisk seier Nils-Aslak Valkeapää om joiken at han er som ein ring som sirklar i lufta, som vatn som rører seg i samklang med landskapet, vinden. Vi legg merke til at joiken blir beskriven med simile, *som noko anna* som han liknar på, ein slags joikens «som om». Dette kan vi jo ha med oss i det vidare når vi skal sjå på joiken som motiv i samisk lyrikk.

For å avgrense kva referanseobjekt eg skal undersøke, går eg til det innleiande sitatet av Gaski, og faglitteraturen om både joik og samisk litteratur, der vi ser at joiken blir beskriven som svært tett voven saman med naturen og noko som kan fungere som kommunikasjon

mellom natur og menneske, mellom menneske og også kommunika-
sjon på tvers av tid og rom. I det følgjande vil eg derfor undersøke joi-
ken som motiv i eit utval dikt og prøve å utforske om og korleis joiken
gir moglegheiter til å skrive fram naturen på måtar som ikkje reduserer
naturen til noko anna og underordna, og også om og korleis joiken gir
tilgang til eit fellesskap utanom tid og rom.

Utvalet spanner frå lyriske klassikarar skrivne av Paulus Utsi og
Nils-Aslak Valkeapää, to nestorar som i stor grad har prega den sa-
miske lyrikktradisjonen, via den norskspråklege samiske poeten Hege
Siri, som i dikta sine tematiserer vegen tilbake inn i det samiske for
dei fornorska samane, til den finsk-samiske forfattaren Niillas Holm-
berg, som skriv i spennet mellom tradisjon og modernitet og på mange
måtar kan seiast å fornye den samiske lyrikken både i form og innhald.
Desse forfattarane er valde ut for å vise korleis joiken som motiv har
hatt og har ein sentral funksjon i samisk lyrikk gjennom 50 år, for sa-
miske forfattarar med ulik bakgrunn frå store delar av Sápmi.

«Joiken er tankens fristed»

I det kjende diktet «Joiken» av Paulus Utsi er det joiken generelt som
blir beskriven, og han blir samanlikna med og kontrastert mot det å
uttrykke seg med ord:

JOIKEN

Joiken er tankens fristed
som tankene føres til
Derfor har den ikke så mange ord
 som uttrykkes
De frie lyder når
 lengre enn ord

Joiken løfter ens sinn
 flyr med tankene

over de små skyene
har tankene
 som sin venn
i naturens skjønnhet
(Utsi, 1974)

I første strofe i Utsis dikt ser vi at joiken blir beskrevet som den staden tankane kan gå og ikkje vere bundne av ord, slik dei er når ein skal seie noko verbalspråkleg. Orda, eller språket, har sine avgrensingar – både med tanke på kva dei kan uttrykke, og kor langt dei kan nå, «de frie lyder når / lengre enn ord». Joiken, dei frie lydane, gir moglegheit for å uttrykke seg utover det som daglegspråket gir moglegheit for. Tanken har eit større potensial og ein fridom når han ikkje er bunden av ord. Joiken blir på ein måte katalysator for dette potentialet, han gir næring til tanken, utvidar den, gir den fart, løfter den.

I Utsis dikt er også joiken knytt til naturen, eg les det sånn at joiken fungerer nærast som eit medium mellom tankane, sinnet og naturen – det som knyter det saman. Naturen blir ikkje beskrevet i diktet, han fungerer heller ikkje som symbol, men gjennom joiken *opplever* og *uttrykker* ein naturens venleik, er ein del av den. Det er eit åndeleg perspektiv som er til stades når joiken flyg med tankane over dei små skyene. Det kan minne om ei sjamanreise, men joiken er ikkje øyremerkt for sjamanen, i Utsis dikt er denne forma for kommunikasjon, reise eller overblikk tilgjengeleg for alle gjennom joiken. Gjennom notidsforma blir dette framstilt som noko som skjer når ein joikar.

Det er joiken som er subjekt i denne samanhengen, som tar føringa og bestemmer kor vi skal, eit trekk som kan minne om Gadamer's syn på kunsterfaring og lek (Gadamer 2004). Når vi leikar, er vi underlagt leiken sine reglar, leiken sitt «som om»; leiken viser veg, tar dei leikande med. Sjølv om dei som leikar, veit at dette er snakk om lek, så er det likevel alvor, det er «som om». På same måte kan kunsten ha eit «som om», som blir til ei erfaring som påverkar vår forståing av verkelegheita.

Joiken og naturen – å joike naturen

I Utsi sitt dikt opnar joiken tankane for naturens venleik, og joiken fungerer som ei form for kommunikasjon mellom menneske og natur. I innsamlingsarbeidet sitt av samisk folkedikting og joik fann Ola Graff ut at det å joike er å skape forhold, ein relasjon: «Når man joiker natur uttrykkes denne med en estetisk kulturell dimensjon som setter menneskene i et slags kommunikasjonsforhold til dem – man skaper en subjektivering av naturen» (Graff 2004, 167). Subjektivering av naturen er noko anna enn antropomorfisme, sidan naturen som blir joika, står fram som seg sjølv, som natur, verken beskriven med menneskelege eigenskapar eller omsett språkleg gjennom eit menneskeleg blick. Joiken knyter tankane og naturen saman, og bind mennesket og naturen saman. Når ein joikar naturen, blir naturen gitt eit uttrykk som er kjensleladd, noko som knyter mennesket nærare til naturen og kan gi ei større eining mellom menneske og natur, slik vi såg at Utsi i sitt dikt prøver å vise gjennom joikemotivet.

Mykje av samisk skriftlyrikk har røter i og finn inspirasjon i joiken. Arven etter joiken kan vi til dømes sjå i korleis nokon dikt skriv fram temaet sitt. Det heiter ikkje å joike om noko, men å *joike noko*; det handlar ikkje om å beskrive, men å vise, skape, mane fram – og i lyrikken skjer dette gjennom språklege og lydlege verkemiddel, omskrivingar, bildespråk og i strukturen i tekstane – det som karakteriserer det performative lyriske språket. Eit fint døme på dette er diktet «Máttabiegga» av Hege Siri, frå samlinga *et øyeblikk noen tusen år* (2009). På nordsamisk er *biegga* ‘vind’, og *máttabiegga* kan omsetjast med ‘vind frå sør’.¹

1 Dette diktet er også omtala i ein artikkel eg har skrive saman med Ruth Seierstad Stokke, «‘så den fremmede ikke blir mer fremmed’. Samisk lyrikk i norskfaget» i *Norsk litterær årbok 2021*, men da ikkje med ei lesing av joiken som hovudmotiv.

MÁTTABIEGGA

vinden máttabiegga
smyger i gresset
rundt beina mine bieggá bieggá
jeg joiker
og vinden ler
og jeg ler
og vinden leker
leker leker leker over vidda
over gresset inn i hus ai ai
gjennom vinduer
det er som om
vinden løfter meg opp
opp over fjellene
ned mot havet
om igjen og om igjen
og jeg
jeg joiker
og jeg
jeg joiker
og når joiken stilner
er máttabiegga et ord jeg kan like
(Siri, 2009)

Hovudmotiva til diktet er joiken og vinden. Vinden máttabiegga kjem smygande gjennom graset, og med vinden kjem òg ordet for vind (biegga bieggá) som ein joik til dikt-eget, som byrjar å joike vinden. Eget får altså joiken sin frå vinden. Vidare blir det skapt ein relasjon og eit samspel der dikt-eget joikar, vinden svarer, dei leikar og ler. Vinden kjem frå vidda, over graset, inn til eget med joiken: «inn i hus ai ai». I neste augneblink skaper joiken ei «som-om-oppleving»; det er «som om» vinden og joiken er eitt og løftar eget opp over fjella og ned igjen til havet, om att og om att, det er *som om* eget blir eitt med landskapet gjennom joiken: «og jeg / jeg joiker /og jeg / jeg joiker». Og når joiken

– og vinden – stilnar, «er máttabiegga et ord jeg kan like». Det er «som om», men det skjer faktisk også, vi kan både sjå det og høyre det.

Gjennom det Culler kallar lyrikken sine ritualistiske dimensjonar, struktur/form og ljodmønster, eller melos og opsis, skaper diktet sine motiv (Culler 2015, 252). Joiken og joikeobjektet, vinden, er skrivne fram heilt konkret i det at bølgebevegelsane i vinden og den bølgjande ljoden i joiken er markert grafisk i oppsettet til diktet, diktet er eit visuelt bilde, opsis. I tillegg ser vi at ljodlege verkemiddel som gjentakningane av ord – «og jeg – og jeg» – «ler – leker» – med bokstavrima sine, både allitterasjon og assonans, attskaper joikeljoden, melos, vi kan høyre i diktet som oje – oje – le – le, i tillegg til joiken som konkret er markert ai ai.

Når ein joikar noko, er det ei performativ språkhandling, det dreier seg om å vise noko fram, attskape joikeobjektet gjennom joiken. I naturlyrikken og økokritikken er ein opptatt av korleis litteraturen *beskriv* forholdet mellom menneske og natur, av litteratur som *framstillingar*. I tråd med djupøkologien slik Næss formulerer den (Næss 1989, 2010), har mykje av den samiske diktinga som omhandlar forholdet mellom menneske og natur, skrive fram ei forståing av at naturen og alle artar har ein eigenverdi: «man burde huske på / at mygga er dreng / at kråka holder rent / Huske / ingen ting er uten hensikt [...]» (Valkeapää 1990). Ei slik oppfatning av naturen er ikkje antroposentrisk, men holistisk. Dikt kan *beskrive* naturen og beskrive likeverdet mellom menneske og natur, men er det mogleg å *skrive naturen*? I Valkeapääs kanskje mest kjende dikt kjem denne problemstillinga fram på ein interessant måte:

Hører du livets lyder
elvebruset
suset fra vinden

Det er alt jeg vil si
det er alt
(Valkeapää, 1990)

I dette diktet beskriv ikkje dikt-eget naturen. I staden spør eget eit du om han eller ho høyrer livsens ljodar, til dømes elvebruset og suset frå vinden. Eget oppmodar oss om å høyre naturen, fortel oss at det er i naturen vi finn livsens ljodar. Meir kan ikkje eget seie, ljodane let seg ikkje beskrive, dei må høyrast. Ein kan kanskje seie at diktet skriv fram ei djupøkologisk forståing av forholdet mellom menneske og natur.

Dette diktet av Valkeapää blir brukt i fleire samanhengar. Eg likar å lese dette diktet som eit forsøk på å gi uttrykk for naturen sin eigenart gjennom å ikkje gi det noko verbalspråk, ikkje kome med ei menneskeleg fortolking, men oppmode menneska til verkeleg å lytte til naturen. Likevel gir diktet på elegant vis språklege hint om livsens ljodar, gjennom allitterasjon og assonans: s-ljoden minner om elvebruset og suset frå vinden, det same gjer vokalvekslinga mellom i og y, u.²

Det er kanskje ikkje mogleg å *skrive naturen*, men i eit anna av Valkeapääs dikt ser vi korleis dikt-eget likevel kan *joike* naturen, og korleis joiken opnar tilgangen til naturen for dikt-eget:

Fra de blå viddene
hører jeg livets fabel
i vindene elvene skogene
joiker den

og viddenes vinder joiket
i skogene skarene dalene fjordene
tonet naturens symfoni
jeg søg av mor-Sápmis bryst
av kildenes sølvårer

2 Dei same ljodane finn vi i nordsamisk språkdrakt:

Gulatgo eallima jienaid
joga šávvamis
biekka bossumis

Dat lea visot máid áigon dadjat
dat lea visot

Ruoktu váimmus, 1985

i fjellurenes vugge av stein
vårsola vugget
åpnet knappene i liene
isen på elvene

og viddenes vinder joiket
(Valkeapää, 1990)

Også her er det auditive, høyrsla, sentralt. Livets fabel, forteljing, høyr-
rest i naturen: i vindane, elvene, skogane. Dikt-egget prøver ikkje å be-
skrive fabelen, han høyrer den og svarer med å joike den, og som i eit
ljodleg spegel joikar naturen attende: «og viddenes vinder joiket / i
skogene skarene dalene fjordene». Gjennom denne opplevinga av ein
felles joik, ei sameining, får dikt-egget kontakt med naturen, sjølvaste
Mor-Sápmi, og kan suge av hennar bryst, ligge i hennar vogge, han
får sjå livet i naturen kome att med vårsola. Diktet fremmar såleis eit
djupøkologisk perspektiv, eit syn på naturen som sjølve livet, eit ut-
trykk for ein symbiotisk relasjon mellom menneske og natur og land-
skap, noko som liknar det Sigbjørn Skåden i essayet han har skrive
om Valkeapää, kallar: «[...] an intimate understanding of human pre-
sence within the natural world that is less and less common in the
world» (Skåden 2020, 54).

Dikt-egget i Valkeapää sitt dikt opptre som eit økologisk eller utvida
sjølv, eit sjølv som er vove saman med omgivnadene sine (Næss
2010). I Valkeapää sitt landskap er joiken hovudmotivet som sameinar
menneske og natur, og i diktet er det gjennom joiken at dette skjer.
Diktet er også kjenneteikna av ritualistiske språklege trekk som klang
og rytme, skapt av varierende bokstavrim på v og s, og vokalane o-a
og i-e. Ein straum av ord og ei sirkelform, som også er eit kjenneteikn
på joik, medverkar til at diktet minner om joiken. Diktet skriv fram
eit holistisk verdsbilde, der alt heng saman, og joiken, som er utan byr-
jing og utan slutt, er ein måte å vise og kjenne tilhøyrsla til omgiva-
dene bortom tid og rom (Kjellström, Ternhag, Rydving 1988, 18).

Som vi såg innleiingsvis i artikkelen, seier mange joikeutøvarar at
dei får joiken frå naturen. Dette skjer både i diktet «Máttabiegga» av
Hege Siri og i diktet av Valkeapää om viddenes vindar her over. Joiken

er også hovudmotiv i eit anna av Siris dikt, og til liks med «Máttabi-eggga» er joikemotivet i dette diktet noko som står mellom tema og tekstleg realisering. Joiken viser seg fram i forma til diktet, samstundes som joiken fungerer som eit medium mellom eget og omgивnadene, både landskapet og historia. Diktet har tittelen «Joiken»:

JOIKEN

jeg, jeg springer ai ai
jeg springer
og finner joiken

joiken er et landskap
uten begynnelse, uten slutt
pusten driver joiken

i hjertet finner jeg rytmen
og vann som fordriver vann
og regnet som faller i sitt opphav

et øyeblikk
noen tusen år
og vinden

(Hege Siri, 2009)

Her taler dikt-eget om joikerytmen som finst både i hjartet til dikt-eget, i vatnet, i regnet og vinden, det skjer ei form for samansmelting mellom omgивnadene og eget gjennom joiken. Joiken er karakterisert ved at han er utan byrjing og utan slutt, han kan fortsette i all æve, akkurat som landskapet, Sápmi, er eit landskap med ei lang historie som bind det samiske folket saman. I «Joiken» finn dikt-eget joiken når ho spring, joikerytmen finn ho i sitt eige hjarte, og det er hennar pust som driv joiken. Sjølv om joiken finst som eit landskap utan byrjing og slutt, er det når dikt-eget finn joiken, at ho får tilgang til dette, på same tid som joiken også treng nokon med pust og hjarte for å vere evig.

I ein artikkel om samisk samtidslyrikk, «Reindeer Revisited: Traditional Sámi Features in Contemporary Sámi Poetry» (2015), undersøker Kaisa Ahvenjärvi reinsdyr, språk og slektskap som motiv i eit utval dikt av Rawdna Carita Eira og Hege Siri. I lesingane av Siri sine dikt knyter ho også joik saman med språk og identitet og peiker på korleis joiken er eit sentralt symbol på samiskheit i det samiske samfunnet, også for dei samane som ikkje snakkar samisk: «In Siri's collection, yoik is a kind of substitute for the lost language» (Ahvenjärvi 2015, 118). For dikt-eget fungerer joiken både som ein inngang til språket, som uttrykk for ein relasjon til landskapet og som ei stadfesting av tilhøyrslse: Gjennom joiken skjer ei samansmelting mellom ein augneblink og nokre tusen år, dikt-egets pust og den evige vinden: «Nature and yoik are connected by an experience of timelessness. [...] The past is present in the current moment, and the speaker is connected with nature immemorial» (Ahvenjärvi 2015, 119). Hos både Valkeapää og Siri er eininga mellom menneske og natur uttrykt gjennom joiken, eller kanskje vi heller skal seie at dette sambandet *blir joika fram*. Joiken, naturen, hjartet, historia heng saman bortanfor eller utanom tid og rom.

I tillegg finn vi, som i «Máttabiegga», at diktet skaper sine motiv gjennom det lyriske språket og i diktet si form: Både joiken og bevegelsane til dikt-eget er manifesterte i forma til diktet. Når diktet opnar med liten bokstav og manglar punktum i siste verselinje, skriv også diktet fram ein joik som er «uten begynnelse, uten slutt». I tillegg stadfestar diktet egets samiske identitet: dikt-eget joikar (ai ai), og joiken tar konkret form i diktet, og slik blir joiken i diktet ei hending og eit symbol på dikt-eget sin samiske identitet og tilhøyrslse. Som Ahvenjärvi òg viser til, står Hege Siri sitt dikt «Joiken» i eit intertekstuell forhold til fleire dikt av Valkeapää, etter di Valkeapää både i *Solen, min far* (1997) og *Vindens veier* (1990) tematiserer den samiske sykliske forståinga av tid, og gjennom desse intertekstuelle allusjonane skriv også Siri seg inn i den samiske lyrikktradisjonen.

«Jeg joiker ikke I love you»

Joiken er knytt til både natur og identitet, til det å vere menneske, til tilhørsle. Joiken seier noko verkeleg, og uttrykket er sant, ikkje forstilt. «jeg joiker ikke I love you», skriv Valkeapää i *Vindens veier* (1990), og for Hege Siri er joiken ein veg inn i tapt språk og kultur, det er gjennom joiken ho finn det samiske språket og finn seg sjølv i det samiske landskapet og historia. Joiken har, sjølv om han har vore fordømt og forboden, overlevd – og er blitt eit sterkt og tydeleg symbol på det samiske kulturelle fellesskapet. I eit essay skriv Rauni Magga Lukkari (referert i Hirvonen 2008, 130) at joiken overlevde fordi det var umogleg, sjølv for ein kristen, å ikkje joike på vidda når vidda sjølv joikar, innsjøane og elvane og vinden joikar. I lyrikken representerer joiken som motiv det inste vesenet til den samiske kulturen, erfaringane til fleire generasjonar, ein kulturs historie og forteljing, i tillegg til at joiken fungerer som eit medium for naturen til sjølv å vise seg, når ein joikar naturen.

I samband med dette er det jo interessant at der Siri ser joiken som ein veg inn i det samiske, er joiken for den samiske poeten og artisten Niillas Holmberg mykje meir samansett, men kor som er eit like sentralt motiv. Holmbergs siste diktsamling, *Såle (Juolgevuoddo)* (2020), blei forresten beskriven som ein politisk og listig joik med sine sirklar, omskrivingar og poetiske bildespråk. I samlinga *så den fremmede ikke blir mer fremmed (amas amas amasmuvvat)* (2015) finn vi joiken som motiv i fleire dikt. Gjennomgåande er joikemotivet meir problematisert hos Holmberg, sjølv om vi kan kjenne att beskrivingar av joikens natur eller vesen som kommunikasjon eller minnekunst, både når det gjeld menneske og natur. For Holmberg er joiken både noko viktig og noko vondt og sårt:

Verden er så kløktig laget
den viktigste evnen man har
nynner som en joik
og kan ikke læres
hver enkelt må finne den
selv

og når tonen endelig
ruller på tungespissen
vet man ikke om man skal spytte den ut

joiken er et huskeredskap
om noen ønsker å minnes
ensomheten
(Holmberg, 2015)

Joiken kjem ikkje lett til Holmberg, han leikar seg ikkje inn i huset og gjennom diktet slik vi såg hos Siri, han framfører heller ikkje symfonien til naturen og foreinar menneske og natur. Tidlegare i diktsamlinga til Holmberg les vi «det er ikke så enkelt, / å grave med forfrosne hender / et elveløp som med små ord / vil joike tanker / til deg, min kjære / du vet det». Vi hugsar at i Valkeapää sitt dikt finst livets ljodar i elvebruset, men hos Holmberg ser vi at det elveløpet som skal joike tankane, ikkje finst, eller det er grodd att. Dei forfrosne hendene kan vi anten forstå som at dei er frosne fast, urørlege, står i still, eller at dei ikkje har vore brukt til dette tidlegare og må varmast opp. Joikemotivet i fleire av Holmbergs dikt kan forståast som knytt til noko skamfullt, han skriv om bestemødrer og bestefedrar som vender seg vekk når dei høyrer fragment av joik, eller at joiken symboliserer noko som er grodd igjen, borte.

I dette diktet er joikemotivet nærast snudd om, samanlikna med til dømes Utsi og Valkeapää. Vi hugsar at joiken ofte blir beskriven *som noko anna* han liknar på, men i Holmbergs dikt er det omvendt: Den viktigaste evna ein har, liknar på ein joik: «nynner som en joik». Her er det joiken som er det opphavelige, det som ein skal mane fram eller attskape. Kva den viktigaste evna ein har, er, held fram med å vere skjult, men etter di ho liknar på ein joik, kan vi kanskje tenkje oss at det handlar om identitet og tilhøyrslø. Joiken er noko essensielt for menneske, samtidig som han er prega av ein viss ambivalens. Han kan ikkje lærast, det er noko ein må finne sjølv. Kanskje er joiken i dette diktet noko som er dult og avgrensa i koloniseringa, anten det er forfinskinga, forsvenskinga eller fornorskinga, og som dikt-eget derfor strevar med å finne fram. Kanskje symboliserer joiken stigmaet, ned-

vurderinga og undertrykkinga samane har vore utsett for, etter di det er så skamfullt at når han finn det, veit han ikkje korleis han skal forhalde seg til det; når tonane endeleg rullar over tunga, veit han ikkje om han skal spytte dei ut.

Joiken kan, som vi såg tidlegare i artikkelen, ha ein funksjon som minnekunst og ei kommunikasjonsform for å minnast og uttrykke både nære og livsviktige ting (Kjellström, Ternhag, Rydving 1988, 15–19). Kan hende har joik som minnekunst i hovudsak dreidd seg om å hugse på den gode, gamle, fortida, mens for Holmberg er den samiske historia å minnast ei historie som handlar om kolonisering, undertrykking og einsemd? Ein kan kanskje også lese dette i samband med identitet og kunsttematikk. Holmberg tematiserer ofte kunstnarisk praksis i dikta sine, der det å verke som ung, samisk kunstnar ikkje er så enkelt når ein skal stå i eit forhold til tradisjon, arv og historie, samstundes som ein sjølv skal definere og uttrykke det samiske i ei mangfaldig og moderne verd.

«kan vi ikke joike gamle joiker / [...] og selv gi nye joiker»

Til liks med Valkeapää, Siri og mange andre samiske poetar bruker også Holmberg joiken som inspirasjon og som motiv i diktinga si, men Holmberg skriv fram meir komplekse relasjonar der dikt-eget beveger seg mellom naturen og det moderne samfunnet, mellom samisk tradisjon og moderne kunst. Likevel ser vi at joiken også for Holmberg openbert er essensiell for samisk identitet, tilhøyrslø og relasjonar, og joikemotivet er sentralt i det siste diktet i *så den fremmede ikke blir mer fremmed* (2015), der han direkte adresserer Sápmis unge i ein manande, påkallande tekst, som med sitt tydelege performative modus søker å føre til handling og virke i verda. I dette diktet står dikt-eget fram som ein sjáar, ein sjaman, som har reist ut, sett, forstått og fått ny innsikt:

Sápmis unge
samiske ungdommer

jeg har levd her, hjemme,
og tok turen dit, bortenfor viddene
akkurat som dere
kjære venner

vi har erfart livet hjemme
og hørte hvordan det var utenfor
og dit streifet vi selvfølgelig
noen av oss ble igjen der
men dere kan ennå høre
hjemmet som kaller

vi er også som andre unge
vi har gleder vi har sorger
men vår bro er ennå så skjør
vi bærer byrden, forpliktelsen
vi føler våre forfedres blikk
klarer vi å redde
ikke bare det som kan reddes
men klarer vi å vekke til live
det som noen allerede har
begynt å begrave

derfor klatret jeg opp på klippen
nei, jeg kan ikke se nok – vi er så mye
er spredd så vidt utover
jeg klatret opp på den høyeste høyden
for å høres høyere

Vidare følger ei oppmoding om forståing, om å støtte og hjelpe kva-
randre i å ta tilbake både språk og tradisjonar, om å opne auge og øyre
for dei eldre sin lærdom, og også møte dei eldre med forståing for
deira liding:

[...]
kan vi ikke se med opplyste øyne
på bestemødre og bestefedre som vender seg vekk
når de hører fragmenter av joik
kan vi ikke erkjenne deres livs
kryssende stier
[...]

kan vi ikke joike gamle joiker
slik at vi husker våre forfedre
og selv gi nye joiker
så vi en dag kan bli de forfedrene
så våre etterkommere husker
at de også er født
som solsønnens barn
(Holmberg, 2015)

Holmberg skaper ei kopling mellom diktet og verda, noko som for-
einær Sápmis unge og samstundes skaper eit samband mellom historia
og notida. I den gjentakande forma og det manande språket er diktet
ei engasjerande oppleving, ei inviterande språkleg hending med po-
tensial til å skape ei endring: både ta vare på og verne om det samiske,
og sjølv skape det samiske. Som vi har sett, er joiken som motiv ein
ganske komplisert storleik i Holmberg sine dikt, i motsetnad til hos
Valkeapää og Siri. Joikemotivet i Siri sine dikt sameinar dikt-eget, na-
turen og det samiske språket, og Valkeapää lét fritt og sjølv sagt både
viddene, vindane og elvane joike. Holmberg sine dikt-eg strevar på si
side med å grave elveløp til joiken og græt «en dråpe / fordi jeg ikke
kan fortelle / sommervarmt regn». Måten han ordlegg seg på, fortel
oss at han ikkje sørger over å ikkje kunne beskrive sommarvarmt regn,
men at han græt fordi han ikkje kan fortelje regnet, la regnet kome til
uttrykk gjennom han, som vi kan tenke oss liknar på det å joike noko.
Målet til Holmberg synest å vere å uttrykke både fortida, «joike gamle
joiker» og notida, «gi nye joiker», på ein måte som påverkar verke-
legheita: «så våre etterkommere husker / at de også er født / som sol-
sønnens barn».

Joiken er som vi ser, nøkkelen til det samiske også hos Holmberg. Nemninga «solsønnens barn» kjenner vi frå historia om opphavet til samane og deira status som solsonene, og vi kjenner det også att frå tittelen til den kanskje mest kjende samiske diktsamlinga, *Valkeapääs Solen, min far* (1990). Om Holmberg sjølv meiner han ikkje klarer å fortelje sommarvarmt regn, så alluderer og kommenterer han i sine dikt i stor grad til ein som kanskje gjer det. Vi finn referansar til Valkeapää, anten det er direkte gjennom namna Lássagámmi eller Áillohaš, eller indirekte gjennom frasar og ord vi kjenner att frå Valkeapääs diktning, der joiken som motiv er ein nøkkel til å forstå naturen og heile det samiske verdsbildet.

Som Gaski (1997) skriv, tilbyr joiken ein rik og levande munnleg lyrisk tradisjon som samiske forfattarar kan bruke på kreative måtar. Joiken er eit sentralt motiv i samisk lyrikk, og gjennom å undersøke joikemotivet i eit utval dikt³ ville eg finne ut kva funksjon motivet har, finne ut *kva joiken gjer* i desse dikta. Vi har sett at dikt-ega kan joike naturen, og at naturen både kan joike til dikt-ega og kome til dei med ein joik; joiken kan binde menneske, natur, tid og rom saman; joiken kan vere tilbakeskodande, og han kan sjå framover. Det er sjølvsagt umogleg å slå fast, men eg trur at joikemotivet i lyrikken kan tilby ein måte å skrive om naturen på som i alle fall blir opplevd som mindre reduserande og antroposentrisk, fordi han lener seg på joikens performative natur, som er å framstille noko direkte i staden for å beskrive det. I dikta kjem joiken til syne gjennom metaforar og bildespråk, som stemme eller tone, *melos*, og som visuell form, *opsis* – som eit forsøk på vise noko framfor å beskrive noko. Joiken kan kome til dikt-ega som vind eller ljod, som syn, eller han kan vere vanskelegare å få tak i. Joiken fungerer som symbol på det samiske, som ein tilgang til fellesskapet, som kommunikasjon på tvers av tid og rom og som ei moglegheit for å føre vidare samisk språk og kultur. Når joiken tilbyr eit *som om*, så er det joiken som set rammene for opplevinga, og i dikta verkar joiken som skapande hendingar som kan skape det dei beskriv. Det er *som om*, men i dikta er det samtidig noko som blir opplevd som

3 Eit utval dikt avgrensa til å omhandle natur og/eller tidlaust fellesskap og tilhøyrslse.

verkeleg, som ein måte å føle seg som eitt med det samiske på, natur, kultur, historie og språk, «i et øyeblikk/noen tusen år» (Siri 2009).

Litteratur

- Ahvenjärvi, Kajsa. 2015. «Reindeer revisited: traditional sàmi features in contemporary sàmi poetry». I *Rethinking National Literatures and the Literary Canon in Scandinavia*, redigert av Ann-Sofie Lönngren, Heidi Grönstrand, Dag Heede og Anne Heith. Cambridge: Scholars Publisher, 104–129.
- Aksdal, Bjørn og Nyhus Svein. 1993. *Fanitullen. Innføring i norsk og samisk folkemusikk*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Aubinet, Stéphane. 2020. «The craft of yoiking: philosophical variations on Sámi chants». PhD Thesis. Department of Musicology. Universitetet i Oslo
- Culler, Jonathan. 2015. *Theory of the Lyric*. London: Harvard University Press.
- Edström, Karl-Olof. 1978. «Den samiska musikkulturen. En källkritisk översikt». Doktoravhandling, Göteborg: Musikvitenskapliga institutionen.
- Gadamer, Hans-Georg. 2004. *Sandhed og metode*. Århus: Systime academic.
- Gaski, Harald 1993. *Med ord skal tyvene fordrives. Om samenes episk poetiske diktning*. Kárášjohka: Davvi Girji.
- Gaski, Harald (red.). 1997. *Sami Culture in a New Era. The Norwegian Sami Experience*. Kárášjohka: Davvi Girji.
- Gaski, Harald. 2011. «Song, Poetry and Images in Writing: Sami Literature». I *Nordlit 27*, Tromsø: Universitetet i Tromsø, 33–54.
- Gaski H. 2019. «Resitasjon og musikk utdyper teksttolkningen. Litt om boka, CD-en og teaterstykket *Beaivi, áhcázan*». *Ottar 5* (328), 30–35.
- Graff, Ola. 2004. *Om kjærøsten min vil jeg joike. Undersøkelser over en utdødd sjøsamisk joiketradisjon*. Kárášjohka: Davvi Girji.

- Graff, Ola. 2005. «Kem e du? – Om joik som identitetsmarkering». *Folk och Musik: årsbok utgitt av Finlands svenska folkmusikinstitut*, 30–42.
- Hämäläinen, Soile mfl. 2017. «Yoik experiences and possible positive health outcomes: an explorative pilot study». *International Journal of Circumpolar Health* 76 (1), 1–9.
- Hirvonen, Vuokko. 2008. *Voices from Sápmi. Sámi Women's Path to Authorship*. Guovdageaidnu: DAT. 1. utg 1996.
- Holmberg, Niillas. 2015. *så den fremmede ikke blir mer fremmed*. Omsett av Rawdna Carita Eira. Guovdageaidnu: DAT.
- Holmberg, Niillas, 2020. *Såle*. Gjendikting til norsk i samarbeid med Endre Ruset. Guovdageaidnu: DAT.
- Jernsletten, Kristin. 2012. «The hidden children of Eve. Sámi poetics. Guovtti ilmmi gaskkas». Doktorgradsavhandling, Faculty of Humanities, Social Sciences and Education, Universitetet i Tromsø.
- Karlsen, Silje Solheim og Stokke, Ruth Seierstad. 2021. ««Så den fremmede ikke blir mer fremmed.» Samisk lyrikk i norskfaget». *Norsk litterær årbok*. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Kjellström, R., Ternhag, G. og Rydving, H. 1988. *Om jojk*. Hedemora: Gidlunds bokforlag.
- Renzi, Nicola. 2021. «Joiking life narratives. The performance of indigenous self-perception in Sami life stories». *Antropologia e teatro*, 2021-04-01 (13), 49–64.
- Siri, Hege. 2009. *et øyeblikk noen tusen år*. Oslo: Kolon Forlag.
- Skaltje, Maj-Lis, 2005. *Luondu juoiggaha*. Guovdageaidnu: DAT.
- Skåden, Sigbjørn. 2020. «In the Pendulum's Embrace». I *Nils-Aslak Valkeapää/Áillohaš*, redigert av Lars M. Finborud og Geir Tore Holm. Henie Onstad Kunstsenter og Nordnorsk Kunstmuseum, 51–62.
- Stoor, Krister. 2007. «Juoiganmuitalusat – jojkberättelser: en studie av jojkens narrative egenskaper». Doktoravhandling, Humanistiska fakulteten, Umeå universitet.
- Stølen, Arnfinn. 2002. *Musikkspråk i joik-tradisjoner. 650 joiker. Et musikalsk bidrag til forståelse av samisk migrasjonshistorie gjennom komparativ analyse*. HiO-rapport: Høgskolen i Oslo.

- Utsi, Paulus. 1974. *Giela Giela*. Omsett av Sivi Näkkäljärvi, Israel Ruong og Per Mikael Utsi. Uppsala: Almqvist & Wiksell.
- Valkeapää, Nils-Aslak. 1990. *Vindens veier*. Gjendikta av Laila Stien. Oslo: Tiden.
- Valkeapää, Nils-Aslak. 1990b. *Solen, min far*. Guovdageaidnu: DAT.
- Wiklund, K.B. 1906. «Lapparnas sång och poesi». I *Norrland*, nr. 1 : 2. Uppsala: Norrländska studenters folkbildningsförening.

Diktet si utstrekke hand mot det ikkje-menneskelege

Eit forsøk på å tenke gjennom lyrikken til Tor Ulven,
Nils-Aslak Valkeapää og Kjartan Hatløy

Stein Arnold Hevrøy

Kva står på spel i dikt der det lyriske eget strekker seg mot det som ikkje er menneskeleg?¹ Korleis kan diktinga tenke kring relasjonen mellom menneske, dyr og anna natur? Kva seier den om dyrets verd? I denne artikkelen vil eg vil nærme meg spørsmåla ved undersøke tilhøvet mellom det menneskelege og det ikkje-menneskelege i nokre dikt av Tor Ulven, Nils-Aslak Valkeapää og Kjartan Hatløy.

Eg skal særleg sjå på korleis ega i dikt av Ulven, Hatløy og Valkeapää er knytt til omverda, til det ikkje-menneskelege. Hos Hatløy og Valkeapää er heilskapen menneska inngår i det vesentlege, trass grenser mellom livsformene. I dikta deira opptrer lyriske eg som liknar, eller skapar eit rom i, andre livsformer. Ulvens poesi stiller seg annleis andsynes det ikkje-menneskelege. For mens diktinga hos Hatløy og Valkeapää søker mot ein nærleik til det andre der mennesket er ein integrert del av eit heile, er mennesket i Ulvens dikt kjenneteikna av å vere åtskild frå naturen elles. Resepsjonen teiknar eit liknande bilete: Hatløy har blitt lesen i samanheng med djupøkologisk tenking (Hevrøy 2021). Det har også Valkeapää (Dana 2003; Hagen 2019). I ein tidlegare artikkel har eg peika på at ein «[i] Hatløys dikting finn ein eit søkande og farande eg som nærast kan smelte saman med om-

1 Takk til Silje Solheim Karlsen for innspel til eit tidlegare utkast av denne artikkelen. Takk også til Julia Simone Hevrøy Ducrocq for diskusjonar om *Hamlet*, og til Idar Stegane for språkvask.

verda. Det er i nærkontakt med til dømes tre, kulpar, dyr, vibrerande sandkorn [...] (Hevrøy 2020, 149), mens Silje Solheim Karlsen viser at det hos Valkeapää er «heilt sentralt korleis det lyriske eget er eitt med landskapet kroppsleg, visuelt og auditivt» (Karlsen 2020, 74). Ulven problematiserer i større grad det å vere «adskilt fra naturen» (Kampevold Larsen 2008, 10). Samtidig er poesien for Ulven noko ein kan nærme seg det dyriske gjennom.

Med denne artikkelen ønsker eg å bidra til refleksjonane om det menneskelege og det ikkje-menneskelege i dikt, gjennom å lese diktarar som i liten grad – viss nokon – er diskuterte saman før.² Særleg interessant finn eg det at ega i Hatløy og Valkeapääs dikt nærmar seg anna natur samtidig som dei held på ein menneskeleg subjektivitet. Det dyriske er altså verken framandt eller heilt ut kjent for det menneskelege i dikta. Til sist foreslår eg difor – via filosofen Elizabeth Grosz – at denne diktinga kan bli forstått i lys av eit dyrisk tildriv som finst i all kunst.

Uoverstigelege grenser for menneske

Med tanke på kva tilgang mennesket har til den ikkje-menneskelege verda, er følgjande dikt frå Tor Ulvens diktsamling *Forsvinningspunkt* (1981) råkande:

Være vann i

vannet.

Være stein i

steinen.

Eller elske hånden

2 Sidan dette er tre store forfattarskap står artikkelen i ein viss fare for å forenkle dei respektive diktuniversa og relasjonane mellom dei. Eg kjem difor med enkelte nyanseringar og atterhald mot slutten av teksten.

som griper steinen

i vannet.

(Ulven 2016, 113)

Diktets første delar har same rytmemønster, ei form for langsam kontinuitet. Så blir dette fellesskapet brote. Med «Eller elske hånden / som griper steinen» er rytmen blitt hurtigare, pulsen har gått opp. Her er fleire åtskilte storleikar (hand, stein, vatn), og ordet eller markerer forskjellen på og ei endring i perspektiv frå det ikkje-menneskelege og det menneskelege.

For Janike Kampevold Larsen er diktet heilt sentralt, og ho nyttar det også i tittelen på boka si *Å være vann i vannet. Forestilling og virkelighet i Tor Ulvens forfatterskap* (2008):

Slik jeg leser dette diktet, fremstår det som en skisse av to bevegelser som jeg mener representerer hoveddynamikken i Tor Ulvens forfatterskap. Vi finner på den ene siden den forlokkende forestillingen om å være en integrert del av naturen, å være i det uopphørlige og bevisstløse, å være vann i vannet eller å være i steinen som stein. På den andre siden sier diktet at vi kan elske den hånden som griper steinen – og som dermed nettopp må være adskilt fra naturen.

(Kampevold Larsen 2008, 10)

I det følgende vil eg sette lys på nokre intertekstuelle referansar i diktet som til no ikkje er diskutert. Kampevold Larsen skriv at «[diktets] konkrete billedstruktur har mye til felles med den overskridende erfaringen som Georges Bataille skisserer i *Erotismen* og *Den indre erfaring*» (Kampevold Larsen 2008, 11). Det ho ikkje nemner er at uttrykket «vann i vannet» etter alt å dømme er henta frå boka *Theory of Religion*, der Georges Batailles skriv at «every animal is in the world like water in water» (Bataille 2001, 19).³ I vår samanheng er

3 Etter det eg kan sjå er dette heller ikkje påpeikt av andre Ulven-forskarar som nemner eller nyttar Bataille aktivt. Eg tenker då på arbeid som Asbjørn Stenmarks artikkel «Individets glød – Om bevissthet og lidelse i *Avløsning*» (2003), Anemari Neples *En annen verden. Ro og refleksjon i Tor Ulvens forfatterskap* (2018), og

det særleg relevant at det lånet Ulven gjer kjem frå ein tekststad der Bataille også diskuterer det poetiske.

Hos Bataille inneheld det poetiske biletet eit likningsledd; det er ikkje snakk om å vere vatn i vatnet, men at dyr er som [*«comme»*] vatn i vatnet. For Bataille er det dyriske knytt til det augeblikkelege og til immanens (jf. Bataille 2001, 17). Dyret har ikkje altså nokon distinksjon mellom seg sjølv og det rundt seg, det er i eitt med omverda. Denne måten å vere i verda på er lukka for mennesket som er i ein subjekt-objekt-relasjon til det rundt seg (i det minste som hovudregel; menneske kan erfare slikt i korte, transgressive glimt). Det inneber òg at våre skildringar av det ikkje-menneskelege på eit vis alltid vil vere gjennom poetiske sprang. Slik sett rettar det poetiske seg mot det ukjende (jf. Bataille 2001, 20-21).

Det gir dessutan god mening å sjå Ulvens dikt i lys av meir kanonisert litteratur. For Ulven innleier dei tre grammatiske periodane i diktet med orda «Være», «Være» og «Eller», noko som peikar oss mot Shakespeares *Hamlet* og dei svært kjende orda «være eller ikke være». I André Bjerkes omsetjing heiter det:

Å være eller ikke være: dét
er spørsmålet. For hva er edel ferd?
Å tåle dette regn av sten og piler
en bitter skjebne sender mot oss? [...]⁴
(Shakespeare 2017, 118)

Som vi ser er Hamlets bilete på menneskets lodd, den smertefulle lagnaden, eit regn av «sten». Biletet finn så sitt ekko hos Ulven i spørsmålet om å «elske hånden / som griper steinen»: Vi kan ikkje vere «vann i vannet», men kan vi likevel godta – og elske – lagnaden vår? Altså med glede seie ja til å stå utanfor den ikkje-menneskelege naturens bekymringslause veremåte? Ikkje utan vidare. At Ulven nyttar

Sigurd Tenningens avhandling *Jordens ubevisste hukommelse. Tor Ulven som arkeolog* (2019).

4 På originalspråket heiter det «The Slings and arrows of outrageous fortune» (Shakespeare 2015, 688). Det er altså snakk om stein frå slynger, noko vi til dømes kjenner frå Davids tvikamp mot Goliat i Første Samuelsbok i Bibelen.

ordet «elske», gjer det nærliggande å sjå Friedrich Nietzsches tanke om å elske lagnaden sin (*amor fati*) som del av diktets kontekst; kan ein seie ja til både dei lidingsfulle og lystige sidene av menneskelivet? Testen på verkeleg å akseptere livsvilkåra er om ein kan seie ja til å leve livet sitt om igjen (og om igjen) – eit potensielt knusande spørsmål som Nietzsche kallar «Den tyngste vekt» («Das Grösste Schwerkewicht») (jf. Nietzsche 2004, 194-195). Med utgangspunkt i Ulvens tragiske medvit er det forståeleg kvifor han aktiverer desse litterære og filosofiske kjeldene i diktet sitt: «[...] før eller siden finner vi alle ro. Da er vi dessverre døde» (Ulven i van der Hagen 2008, 272). For Ulven er mennesket avskore frå å vere i den immanente, dyriske kontinuiteten. Vi er fengsla av medvitet vårt, og må leve med uro og angst. Så kan ein jo seie at Ulven nettopp spelar på denne tenkinga – og kanskje forsøker å peike utover den menneskelege sfæren – når han inkorporerer den poetisk-filosofiske formuleringa om «vann i vannet» i sitt eige dikt. For, om vi skal tru Bataille, er det gjennom det poetiske vi kan strekke oss mot det ukjende.

Poesien bør likevel ikkje vere ukritisk i tilnærminga si til det ikkje-menneskelege. I dette prosadiktet frå *Søppelsolen* (1989) går Ulven – mellom anna – til åtak på poesiens tendens til å føye menneskelege eigenskapar inn i naturen:

Juni. Solen er ikke mor eller far. Den bare brenner. Holder oss oppreist. Vi står der i en lang rekke, som stammene på furutrær. Som stenger med flagg av hår.

Solen, en kjernefysisk eksplosjon uten intelligens. Vi former den tenkende destruksjonen. Nei, vi er ikke trær. Vi ser på trærne. Vi ser på hverandre og holder det ikke ut.

(Ulven 2016, 203)

Kanskje er ikkje diktet heilt fritt for besjeling. «Holder oss oppreist» kan sjåast som at vi legg noko menneskeleg inn i sola. Eg ser det snarare som eit uttrykk for kva sola har å seie for oss menneske, det at den held oss oppe. At vi er avhengige av den og lengtar til den, og at vi difor strekker oss mot den. Det er ei brutal nøkternheit i Ulvens dikt, for denne lengten mot samhøyrslle og kontinuitet med ikkje-mennes-

keleg natur verkar å vere fåfengd. Ulven nyttar «stammene på furutrær» og «stenger med flagg» som bilete på oss menneske, men simillane i diktet markerer også skilje mellom det menneskelege og det ikkje-menneskelege; «Nei, vi er ikke trær» (og vi er ikkje flaggstenger heller). Samstundes liknar vi altså både trea (naturen) og flaggstengene (kulturen), vi er noko av begge delar, og kanskje forklarar det noko av den situasjonen som gjer at dikt så ofte strekker seg mot det ikkje-menneskelege: vi er tenkande kroppar som ikkje greier å slå oss til ro verken i tenkinga eller i kroppen. Vi står utspente i ein mellomposisjon der angsten søker mot ei ro og det dyriske lengtar heim. Det er ein smertefull posisjon, og slik eg les Ulven, er det denne lagnaden vi menneske ikkje held ut.⁵ Ulven ser likevel ut til å ønske å demaskere illusjonane, sjå det smertefulle i augo.

Diktet hans kan også seiast å konfrontere tekstar som Rudolf Nilsens «Sang til jorden» der det heiter at «[...] på himmelen står solen, vår far!» (Nilsen 1999, 39) og samiske Nils-Aslak Valkeapääs *Beaivi, áhčážan* (1988) som vart sett om til *Solen, vår far* (1990). Det er meir generelt eit angrep på antropomorferande tendensar – eller i det minste på det å ikkje skilje mellom det menneskelege og det ikkje-menneskelege – i så vel litteratur som anna tenking. Som Kampeveld Larsen kjem inn på, er det menneska som diktar inn intensjon og meinings i ein formålslaus natur.⁶

[...] det er *vi* som investerer den med symbolkraft. Det er *vi* som tillegger den hensiktsmessighet. Det er *vi* som tillegger den grusomhet, vennlighet eller en vilje til destruksjon. Solen har ingen rettethet. Den skinner på oss, uinteressert i hva vi er – på samme måte som den skinner på de døde tingene.

(Kampeveld Larsen 2008, 112)

5 Kampeveld Larsen ser dette i lys av ei fundamental einsemd: «[...] Ulven beskriver i mange av diktene sine, en ensomhet som er så dyp at den er ukommunisierbar. [...] Det er i våre blikk på hverandre at at vi erfarer at vi er mest alene – at det eneste vi kan ha en bekreftet relasjon til, er vår egen egen singularitet. Like lite som vi kan overstige distansen mellom oss og den materielle verden, kan vi overstige avstanden til den andre» (Kampeveld Larsen 2008, 114).

6 For ei heilskapleg tolking av diktet, sjå Kampeveld Larsen 2008, 112-116.

Og på eit nivå er det ikkje vanskeleg å gi Ulven rett i at sola ikkje er «mor eller far», at «Vi ser på trærne» og er avgrensa frå og annleis enn dei. Som vi skal sjå finst det likevel dei som heller legg vekt på det saumlause sambandet mellom menneske og omverda.

«er ikke jeg en del av det»

I eit dikt frå Nils-Aslak Valkeapääs *Vindens veier* (1990b) er rørslene til eget og omverda heilt parallelle:

Om kvelden synger blåstrupen

Det er vår

Inni meg
tiner noe
lurer fram smil

lokker fram en joik
(Valkeapää 1990b, 31)

Det som hender i den ytre verda hender òg i den indre, og det kan bli forstått som eit kausalt forhold mellom hendingane. Eg les det snarare som synkrone rørsler, ei felles og samtidig hending understreka i speglinga mellom første vers der blåstrupen syng og siste der eget joikar. Den ikkje-menneskelege naturen representerer ikkje ein uoppnåeleg tilstand for det mennesket. Tvert om, fuglen og mennesket liknar; song og joik er sidestilt og samtidig. Det er altså eit dikt der det kunstnarlege hos mennesket er knytt til det dyriske.

Det er tydeleg kvifor Valkeapää har blitt knytt til djupøkologien, ein tenkemåte der «[...] human being and human consciousness are thought to be grounded in the intimate interdependence with the non-human living world» (Buell 2011, 90). Endringane i eget sine ikkje-menneskelege omgjevnadar – våren – får fram fuglesong, menneskesmil og joik. Sambandet mellom menneske og natur verkar likevel hos

Valkeapää å vere meir radikalt enn eit eg i harmoni med omgjevnadane sine, for det dyriske, menneskelege, vegetative og åndelege er heilt på same plan: «liv / til Livet / livsens lott / or ein neve / dyr / vokstrar / menneske // gudar» (Valkeapää 1990a, 14). Det er eit utprega *vitalt* univers der kreftene ikkje høyrer til den enkelte:

Livet
er ikke det alt dette
alle lydene
i går i dag og det som kommer
glede og sorg
det som er og det som ikke er

Og jeg
er ikke jeg en del av det
(Valkeapää 1990b, 125)

Dikteget spør, etter ein pause, om ikkje eget òg er ein del av alt det som har vært, som finst og som enda ikkje finst. Linjeskiftet mellom «Og jeg» og «er ikke jeg en del av det» kan bli lest som ein mindre pause. På grunn av konteksten og nærleiken mellom gjentakinga av «jeg», kan det også bli lese som at «Og jeg / er ikke jeg». Altså at eget endrar seg slik alt anna gjer det; det er vove saman med alt anna.⁷ Hos Valkeapää inneber dette eit akseptierende, omfamnande dødsmedvit. «[...] jeg har godtatt / at livet lever sitt liv», skriv han, og i dikt som dette ser vi omverda si viktigheit i liv og død:

Jeg vil dø
som jeg har levd
bli borte med viddas vinder

7 For meir om omgrepet 'samanveva' i samband med Valkeapääs dikting, sjå Marte Hagens masteroppgåve *Veier til sammenvevethet. Erfaringer av sammenvevethet i Nils-Aslak Valkeapääs Beavi, áhčázan i lys av dypøkologi og urfolkspoetikk* (Hagen 2019).

gå opp i fuglenes sang

i Ádjagorsa daler en fjellvåk

seiler med vinden

(Valkeapää 1990b, 139)

Med tanke på både rytme, klanger, og at døden det lyriske eget ønsker seg er det same som det livet har vore, er delen prega av gjentakingar. Poetisk gjentaking treng sjølvstilt ikkje spegle syklisk tenking, men her er sambandet mellom livet, naturen og diktinga tydeleg på fleire vis; å «bli borte med viddas vinder» er å la seg bere av det usynlege elementet lufta er, men også å forsvinne inn i vindens lyd. Egets død avsluttar ikkje sambandet, for koplinga død-natur-dikting blir understreka med verselinja «gå opp i fuglenes sang». At eget i døden går opp i denne songen tyder også at det har vore i dette grenselause som levande; mennesket er ikkje avgrensa i verken livet eller døden, men er *saman med* og *i* det som det har rundt seg.

Det gjentakande og sykliske kan vi også forstå ut frå at Ádjagorsa er ein stad i Finland Valkeapää budde då han var liten. Det samiske ordet *gorsa* er dessutan nemninga på eit topografisk tilhøve, nemleg ei «større kløft eller trang, dyp dal, med eller uten elv i bunnen» eller «elvekløft» (Boyne og Nordsletta 2021, 94; Myrnes og Olsen 2010, 12). Det er ikkje berre identitet mellom eget, fuglen og vinden, men det fjellvåken gjer er å dale, altså følge landskapet og elvedalen (*gorsa*), ein stad diktaren sjølv har budd. Slik som elva med si konstante rørsle mellom innsjøar, skyer og regn høyrer til det same (sjølv om den også stadig er i endring), høyrer dei andre elementa i diktet også til ein større heilskap. Det sterke sambandet mellom eget, fuglen og vinden kan også lesast som uttrykk for ein levande natur der dei same kreftene stadig spelar seg ut i nye former.

«Vil bu i det gule» (lengten etter overskriding)

Ei tenking om det enkelte levande i ein mangfaldig og stor natur i stadig endring, er også til stades hos diktaren Kjartan Hatløy:

Ei einaste lita kvittoppa bylgje er aktiv, den er der, er der ikkje, er der. Stille svart stille, ein bris inni brisen, den høge sommaren rår. Eg kjem og berre stikk den i lommene.

(Hatløy 2017, 423)

Diktet viser eit nokså typisk trekk ved Hatløys poetiske språk; rim og rytme bakast inn det som ved førte augekast ikkje treng å bli oppfatta som poesi. Les ein dikt som dette høgt kjem det lyriske fram, og særleg allitterasjonar og assonansar – som «Stille svart stille» og «bris inni brisen» (mi kursivering) – står ut frå av tekstmassen. Det er også ein mogleg parallell mellom måten det lyriske fungerer på og det diktet tek for seg: Eget observerer havet med berre ei bølge, og diktet fangar noko av bølga sin natur; den både er og ikkje er. Byrjing og slutt, bølgetopp og –botn, er to sider av same rørsle og kontinuiteten blir i diktet uttrykt semantisk og rytmisk i «[...] er der, er der ikkje, er / der [...]». Diktet er også både ikkje-poetisk og poetisk, og ber karakter av denne vekslinga. Hatløy teiknar også her eit bilde på allnaturen, på livsrørslene, tett opp mot det Valkeapää gjer («det som er og det som ikke er»). Alt som er, er i endring. I Hatløy-diktet er likevel ikkje eget er del av denne rørsle, det står utanfor. For eget er i stand til å fryse den høge sommaren der «Ei einaste lita kvittoppa bylgje er aktiv»; det tek vare på augeblikket («stikk den i lommene»). Det er som om eget vitjar hendinga som utanforståande, slik ein tilreisande framand besøker ein stad og kjøper eit postkort. I alle høve står eget hos Hatløy utanfor den immanente «bris i brisen» på liknande vis som mennesket står på utsida av kontinuiteten («vann i vannet») hos Bataille og Ulven; det er ikkje i eitt med vinden eller bølgene. Samtidig er Ulvens bilete prega av ei stor ro, ein ser for seg stille vatn. Hatløys «bris i brisen» peikar derimot i retning ei forsiktig, men dynamisk og vekslende rørsle – også stilla i «Stille svart stille» ber jo preg av ein viss fart. Begge diktarar undersøker det immanente, men Hatløy synest ikkje å dele Ulvens førestilling om ro.⁸

Skildringar av å stå utanfor den ikkje-menneskelege naturen ser vi i fleire dikt av Hatløy, og ofte er opptretr dette samtidig med lengten etter

8 For meir om ro i Ulvens dikting, sjå Neple 2018.

å smelte saman med andre livsformer. I *Svarande pupill* (1997) skriv Hatløy «ei gul osp // eg går forbi / kjenner lippene lengte mot oker / vil bu i det gule [...]» (Hatløy 2017, 86). I eit anna dikt heiter det:

Kven veit kvar vi skal
Er opnar for ei gul stjerne
At ho skal vere
At ho skal vidare
At ho skal auke farten
Ved spebarns tindrande panner
(Hatløy 2017, 138)

Diktet liknar på fleire vis Olav H. Hauges «Det er den draumen» frå *Dropar i austavind* (1966). Det er undrande, framtida er open, og dei tre gjentakingane «at ho skal» kan bli knytt til dei åtte versa som byrjar med «at» hos Hauge. Den gule stjerna er, slik eg les det, sola. Opnaren for den gule stjerna kan vere den som dreg ifrå glaset om morgonen. Det peikar mot byrjingar og framtid, ikkje minst der solstrålane treffer «spebarns tindrande panner» (som kan bli lese som eit håp knytt til nyare generasjonars tenking). Diktet heng klart saman med det neste diktet i *Svarte lyn* (1999), og bør soleis òg bli sett i lys av den openheita som finst i «Det er den draumen». Ikkje minst med tanke på dei avsluttande versa «at me ei morgonstund skal glida inn / på ein våg me ikkje har visst um» (Hauge 2010, 288). Her er gardina, som blei antyda i førre dikt, tydeleg artikulert:

Morgonskuggane
Gardina sitt ugløymelege liv
Den søvn som lastar ned
Pustmyriaden rommande rom
Der blandar grøne traktorar sol til kvarandre
Eg syng naken, på eit sviande panser, hardt avgarde
i glad storm
Den som segla seg opp frå inste bukta
Av eit gult smilblikk
(Hatløy 2017, 139)

Hatløy er tydeleg i det kosmiske med «gul stjerne» og «Pustmyriaden rommande rom» (Hatløy 2017, 138 og 139). Det spesielle og særskilt Hatløyske, er at det astronomiske og det kvardagsnære er så tett på kvarandre. Diktet glir frå morgonskuggar og søvn via verdsrommet, til jordbruksteknologiske køyretøy og vidare til egets song i kosmisk solstorm.⁹ Det er noko forventningsfullt og opent over dette, ein kommunikasjon og fellesskap der kva som helst kan skje; «Kven veit kvar vi skal»? Dette heng etter mitt syn saman med at Hatløyske universet er grenselaust; livskreftenes straum er konstant og er likegyldig til våre enkelte liv og skilje mellom artar og ting. Sagt noko annleis: «Hatløys forfattarskap er prega av ei openheit til omverda og viser ein sanseleg og intim kontakt vi kan ha til natur vi aldri kan kjenne fullt ut» (Hevrøy 2021, 253). Det er spesielt denne opne haldninga Hatløy viser der han alluderer til Hauge. Det handlar om å vere open for verda, for at den kan vise seg på heilt nye måtar.

Overskridingane mot noko ukjent vi kanskje allereie er

Ein kan forstå den opne haldninga i Hatløys diktverd i lys den underliggende livskrafta poesien ofte uttrykker, og som er uvanleg eksplisitt her:

Eg må no, såpass seint i livet, elske dette som gjer at noko finst.
Eg berre teier når nokon spør: Kva med det vonde?

Eg er forelska i den gjevande kraft.

[...]

(Hatløy 2017, 740)

Eget erklærer altså ein kjærleik til krafta som ligg til grunn for alle biologiske artar med deira veremåtar, utsjånader og uttrykk. Slik eg tolkar det, så er det ved å dykke ned i dette som er felles at lengten

9 Sjå «'Hyss': Natur- og teknologierfaring i dikt av Kjartan Hatløy» (Hevrøy 2021) for meir om teknologi i diktinga til Hatløy.

etter overskriding kan bli gjort verkeleg, få eit utløp. For dersom ein forstår verda ut frå ein slik kraftontologisk optikk er dei enkelte dyr trass alt manifestasjonar av livet sitt uavgrensa spel av krefter.¹⁰ I dette diktuniverset kan det menneskelege eget trø ut over eigne grenser og inn i andre livsformer:

Eg flyg i dag, er to ramnars skugge, to ramnars sjel
vi fer, også i skuggane våre

eg seier ikkje høg furu, raude stammar
ikkje berrlagd grus, ikkje mo
seier ikkje sjøen
for no skal lydane våre komme brått på
den mektigaste er ikkje frå jorda
med den kallar vi opp ungdommen til eit fjell
vi er ute og ramnar, er vårt svarte hjarte, eg flyg så snøgt dei kan
skuggane våre skriv over bakkane, dei renn fram over hav, over menneske, ein by
sveipar over eit barn som ikkje er herifrå
som rekk å byrje leike med oss
(Hatløy 2018, 9)

Fleire ting peikar mot at eget berre vitjar ramneerfaringa: «Eg flyg i dag [...]», «for no skal lydane våre komme brått på» og vidare «[...] eg flyg så snøgt *dei* kan» (mine kursiveringar). Det er tydeleg tidsmessig avgrensa, men samkjensla er sterk der eget tek del i eit vi som «ramnar» og i denne tida også forlét menneskespråket («eg seier ikkje høg furu [...]»). At «lydane våre skal komme brått» peikar ikkje berre på at menneske kan kveppe av kra-lydar frå tretoppar, men òg at ramneerfaringa inneber spontanitet som er fri for den tregleiken tenking representerer. Trass i at det deltek i eit dyrisk fellesskap («er vårt svarte hjarte»), så heng ein menneskelege subjektivitet att: «eg flyg så snøgt dei kan». Diktet lausriv seg altså ikkje heilt frå det menneskelege, sjølv

10 Eirik Vassenden har eit nærliggande perspektiv på Hatløys poesi når han les den med utgangspunkt i vitalisme-omgrepet. Sjå særleg side 484 i «Etterskrift. *Dette som et oss eig oss*: Natur, menneske og deretter» i Eirik Vassendens *Norsk vitalisme – Litteratur. Ideologi og livsdyrking 1890-1940*.

om det går inn i noko dyrisk. Og det å strekke seg mot dette gjer det nettopp gjennom skrifta: «skuggane våre skriv over bakkane [...]» kan iallfall sjåast som ein metapoetisk refleksjon der egets ferd er ei skrivande utforsking over kva erfaringar som er moglege.

Det er med andre ord ikkje absolutte grenser mellom det menneskelege og det ikkje-menneskelege i denne diktinga. Hos Hatløy er tendensen og dragninga mot det ukjente og ikkje-menneskelege klart til stades der eget ikkje veit «[...] kvar vi skal», «vil bu i det gule», blir del av eit ramne-vi. Hos Valkeapää er også skrifta knytt til overskridande rørsler, som i dette viktige diktet:

Som om
jeg selv
risser

men ofte
flyr jeg over til den andre sida
og vet ikke
lenger

livet
dreier
driver
til å handle
som om jeg
selv

holdt på

og jeg tegner

innimellom tror jeg
at det er jeg
disse bildene

og
hvordan jeg enn forandrer
bildene, bilder av meg,
eller jeg selv
så mange skikkelser av meg, sider, jeg kunne vært
så mangt, eller nesten hva som helst
i en annen tilstand
[...]

*igjen forlater jeg meg selv
flyr avsted
for å se
hvordan jeg er*

[...]

(Valkeapää 1990a, utdrag frå dikt nr. 558)

Eget som «risser» kan hos Valkeapää bli forstått som ei metapoetisk tenking der dikteren går over i noko anna enn seg sjølv i den skrivande augneblinken. Dette kan minne om den poetiske sjåaren – den visjonære – slik vi kjenner han frå romantisk lyrikk, men då gløymer ein den samiske konteksten. Her er det meir nærliggande å tenke på den åndelege reisa ein sjaman eller noaide kan gjere. Og gjerne då ved hjelp av ei runeemme (Bjørklund og Kalstad 1997, 2). Rissinga i diktet er knytt nettopp til runer og runeemmen; skrivinga har den same verknaden som tromma, noko også Valkeapää-forskaren Kathleen Osgood Dana peikar på: «In the case of *Beaivi, áhčážan*, the book IS the image drum, and the poet is the shaman, and the reader participates in a ritual that transports us beyond worlds and beyond time» (Dana 2003, 161-162). Det sjamanistiske eget hos Valkeapää trer inn i noko framandt og anna: «flyr jeg over til den andre sida / og vet ikke / lenger». Erfaringa er overbevisande for eget, for «innimellom tror jeg / at det er jeg / disse bildene». Skrivinga utvider eget sine grenser, det strekker seg mot noko anna enn seg sjølv, kjem i kontakt med noko mangfaldig («så mangt, eller nesten hva som helst»), og det skjer om att og om att («igjen forlater jeg meg selv»). Eget erfarer skrivinga som transgressiv og rituell. Som hos Hatløy heng noko av det men-

neskelege eget ved samtidig med den overskridande rørsle; det ser seg sjølv utanfrå og som ein del av eit større heile.

Med tanke på det transgressive i diktinga til Hatløy og Valkeapää der ega søker seg mot dyriske erfaringar, kan vi òg tenke på det Bataille skreiv om å oppleve verda frå dyrets perspektiv (og som Ulven tok i bruk i poesien sin): det finst berre ein poetisk måte å nærme seg det dyriske på, for det poetiske rettar seg mot det ukjente. Ulvens dikt innbyr til refleksjon kring grensene mellom det menneskelege, dyriske og tinglege, kanskje for å forstå og ta innover seg den menneskelege tilstanden. Hatløy og Valkeapääs tenking kring mennesket sin plass i kosmos verkar for meg å vere annleis. Dikta deira strekker seg meir ublygt mot og over i det ikkje-menneskelege: fuglesong, joik og «ramning» kan foreine dyr og menneske, og mennesket kan miste sitt eige språk. Språk- og medvitseigenskapane til menneske er med andre ord ikkje noko som skapar eit klårt skilje mellom menneske og dyr; vi er uløyseleg knytt saman.

Samtidig er det ei rekke forskjellar også mellom Hatløy og Valkeapää. For å nemne noko, så skriv sistnemnde ut frå ein nord-samisk forståingshorisont, og diktinga hans har spelt ei sentral rolle i skapinga av samisk identitet (jf. Heith 2010). Hatløys dikting er også «sjamanistisk inspirert» og – forstått som økopoese – politisk, men er situert i eit vestlandsk fjordlandskap (jf. Karlsen 2017, 345). Begge kan skrive dikt med eit minimert menneskeleg eg, men ytre sett vil dei likevel ofte vere svært ulike; Valkeapääs dikt kan som vi har sett vere typografisk leikne og bølge seg nedover luftige boksider. Hatløys verselinjer strekker seg gjerne svært langt bortover sidene, særleg i *Menneskedagar* (2018), men held seg strengare til konvensjonen om jamn venstremarg (eit par unntak finst). Hatløy har òg fleire utgjevingar med prosalyriske dikt der dikta visuelt liknar normalprosaens tekstblokker. Det er heller ikkje rett å peike berre på kontrastar til Tor Ulven, for vi har jo også sett at det finst liksskapar mellom Ulvens og Hatløys dikting (jf. Ulvens «vann i vannet» og Hatløys «Stille svart stille, ein bris inni brisen»). Dessutan finst det, som vi skal sjå, også visse kontaktflater mellom Ulven, Hatløy og Valkeapää når det gjeld synet på menneskets plass i naturen.

Korleis kan vi tenke om tilhøvet mellom det menneskelege og det ikkje-menneskelege i diktinga?

Kva med alt vi ikkje kan vite om andre livsformer? Står vi ikkje atter i fare for å redusere det andre til oss sjølve? Til ei slik innvending kan vi spørje kva skade (den menneskelege) diktinga om det ikkje-menneskelege gjer, så lenge det syner medvit om og respekt for det andre.¹¹ Louise Mønster er inne på ein type formildande omstende når det gjeld antropomorfisering, nemleg at dikt kan vere «kendetegnende ved et metablik på sin egen antropomorfiserende tendens» (Mønster 2017, 188).¹² Vi finn også metarefleksivitet i diktinga til Valkeapää og Hatløy. Hos Valkeapää særleg der han skriv «innimellom tror jeg // at det er jeg // disse bildene»; han er klar over at han tidvis ikkje greier å skilje seg sjølv frå diktinga si. Det er ei form for reflektert audmjuke i dette. Hos Hatløy er det eit liknande type medvit i dette verset: «vi er ute og ramnar, er vårt svarte hjarte, eg flyg så snøgt dei kan». Diktet erkjenner at det menneskelege eget er eit uløyselig vedheng til skildringa av ramneverda.

Risikoen knytt til at naturdiktning på eit vis reduserer dyr og anna natur med antropomorfismar, det at vi klistrar på dei menneskelege eigenskapar, blir vi truleg ikkje ferdige med.¹³ Om det ikkje finst nokon direkte utveg frå dette, er det likevel mogleg å rette blikket ein annan stad. For ein kan snu på det heile: Har vi redusert mennesket til noko ikkje-dyrisk? I den djupøkologiske heilskapstenkinga kan vi finne ein vilje til å ikkje skilje for sterkt mellom det menneskelege og det ikkje-menneskelege, og til ikkje å undervurdere kor avhengige ulike livsformer er av kvarandre. Vi kan ikkje eksistere utan insekt, fugl, hav,

11 For ein diskusjon kring nærliggande problemstillingar, sjå Beatrice Reeds artikkel «Besjelingens åpne begrensninger – økologiske refleksjoner over antropomorfe trær» (Reed 2018).

12 Merk at Mønster seier dette i høve ei lesing av Geir Gulliksens *Ung trost klokken fem om morgenen i en brusende alm*. Poenget er også attgjve i høve ei tolking av eit Hatløy-dikt i «'Hyss': Natur- og teknologierfaring i dikt av Kjartan Hatløy». Sjå Hevrøy 2021, 244-247.

13 Erling Aadland nemner kunstnaren med ein slags overgripa i artikkelen «Landskap med pelikaner»: «Ingen av våre innsikter er absolutte og direkte, de er formidlet og formet av språket» (Aadland 2002, 193).

vidde og skog. Menneska er med andre ord ikkje skilde frå desse livs- og naturformene (sjølv om vi kan erfare dei som noko anna og utanfor oss sjøve, som objekt). Både Valkeapää og Hatløy har som nemnt blitt lest i denne samanhengen (jf. Dana 2003 og Hevrøy 2021, 244-247). Hos Hatløy finst både respekt og ei sterkt fortrulegheit med andre vesen, som her frå det første diktet i *Kråkekrins* (2006):

4 kråker kom ned så vi møttest
der på den grå vegen deira
den fangar alt
kva dag dei vil

saman jaga vi den ferske stunda, til ho byrja le frå skyene
saman
lærde vi leksene frå himmelen

gav døden mat og seng
(Hatløy 2017, 365)

Kråkene og det impliserte eget er – sjølv om dei er ulike – likestilte; dei går saman og blir eit «vi». Dyra blir menneskeliknande (lærer lekser), men eget kjem også fuglane i møte; vi-et blir skapt på fuglane sitt territorium, «på den grå vegen deira» som kråkefjørdraktene går i eitt med. Vi har også sett døme på at eget i Hatløys poesi kan stige over i dyrets verd på meir radikale måtar. Eg les dette også som ei påminning om at vi har ein tendens til å gløyme at vi er dyr, at vi er blitt framande for visse sider av oss sjøve. Det er også hos Ulven ei rørsle «inn i materien», overskriding frå det menneskelege til det ikkje-menneskelege, men dette skjer og kan berre skje innanfor «diktets sone» (jf. Kampevold Larsen 2008, 175). Slik eg ser det er Ulven tydelegare på dette enn Hatløy og Valkeapää, sjølv om det også hos dei er artikulert i form av metarefleksjon i enkelte dikt.

Å vere blind for det dyriske i seg kan vere ein mangel – ein sviikt – ved den menneskelege sjølvforståinga. Det kan innebere ei innsnevring av erfaringsverda vår slik at vi ikkje oppfattar oss som del av eit heile, og dette kan ha økologiske konsekvensar; å søke eit herredøme

over den naturen vi helst skulle vore finstemt til er *hybris*. Valkeapää peikar fleire stader på rovdrift av naturen (jf. Valkeapää 1979, 119). I *Vindens veier* skriv han: «Men en annen verden drønnet / over oss som torden [...] Dette var ikke lenger naturens orden / dette var ikke naturens lov» (Valkeapää 1990b, 278). Ifølge Kampevold Larsen, har Tor Ulven også eit kritisk blikk på menneska si naturøydelegging:

Kojève henleder nettopp oppmerksomheten på mennesket som aktivt og handlende element, villende og begjærende og derfor destruerende i forhold til den verden som det negerer idet det gjør den til objekt for sin fornuft og sin handling. [...] Menneskets forsvinning som aktivt element ville føre til at det går over til en annen, presumptivt desivilisert, livsform i harmoni med naturen. Bataille anser ikke dette for å være en regressiv bevegelse, og hos Ulven er den i flere tekster foreslått som et fremskritt.

(Kampevold Larsen 2008, 174)

Hatløy er minst like direkte når han i *Menneskedagar* skriv om jordkloden at: «ho har ikkje absolutte planar for vår overleving, for vår stoltheit og menneskesjåvinisme» (Hatløy 2018, 17). Denne «menneskesjåvinismen» inneber for høge tankar om seg sjølv og for lite omtanke og forståing for det andre. Slik eg forstår det, rettar alle tre poetane seg inn mot dette problematiske feltet: Kva er grensene for det menneskelege (og då implisitt det *moralske* spørsmålet: kvar bør vi sette grenser for oss sjølv)? Korleis kan vi relatere oss til det vi ikkje kan kjenne heilt? Kva stengsler og moglegheiter representerer språket og poesien i tenkinga rundt det menneskelege og det ikkje-menneskelege?

Eg har forsøkt å nærme meg tanken om mennesket som dyr i fleire av diktlesingane. No til slutt vil eg antyde ein alternativ måte å forstå tilhøvet mellom det menneskelege og det ikkje-menneskelege i diktning på. For i tillegg til å tenke mennesket som ein uløseleg, integrert del av naturen kan ein forstå sjølv diktinga som del av dette òg. Altså: Lyrikk treng ikkje bli lese som eit språkleg-retorisk appendiks som meir eller mindre mislukka forsøker å skildre fjell, trær eller fuglar. Det kan, på eit meir ontologisk nivå, bli forstått som noko dyrisk, slik

Elizabeth Grosz gjer det i boka *Chaos, Territory, Art. Deleuze and the Framing of the Earth*:

What is most artistic in us is that which is the most bestial. Art comes from the excess, in the world, in objects, in living things, that enables them to be more than they are, to give more than themselves, their material properties and qualities, their possible uses, than is self-evident.

(Grosz 2008, 63)

I forståinga til Grosz kjem kunst frå eit produktivt og sanseintensive-
rande tildriv som finst hos alle levande artar; det er dyrisk og kan føl-
gjeleg ikkje sjåast som noko utanfor natursfæren. Menneskeskapt
poesi er ikkje eit unntak frå dette. Ut frå ei slik tenking kan ikkje dik-
tinga berre ha natur som tema og motiv, sitt objekt, men er sjølv eit
(av mange moglege) uttrykk for menneskenaturen.¹⁴ Dei lyriske ega
hos Hatløy og Valkeapää kjenner sterke samband med omverda, og
det transgressive i dikta kan følgjeleg lesast som ei utforsking av ein
mangfaldig menneskedyrisk natur. Om det ikkje gjer heilt slepp på ein
menneskeleg subjektivitet kan det likevel bli forstått som ei utvidande
utforsking av denne. Også Ulvens dikt driv med ei gransking av men-
nesket sine grenser og moglegheiter. Noko av det fruktbare med å lese
Ulven, Hatløy og Valkeapää saman er at diktinga deira kan minne om
at det vi forstår som det særmerkte for vår art – abstraksjonsevna, språk-
et og dødsmedvitet vårt – ikkje treng å stå i vegen for ein rikare røynd-
om: diktet si utstrekke hand til det ikkje-menneskelege kan vere ein
veg til det menneskelege.¹⁵

14 Grosz lenar seg mellom anna på Darwin for å få fram likskapstrekk mellom men-
neske og andre dyr når det gjeld kunst: «As Darwin suggests, music and song
are among the most primordial characteristics the human shares with other pri-
mates: '[...] singing and music are extremely ancient arts. Poetry, which must be
considered as the offspring of song, is likewise so ancient that many persons have
felt astonished that it should have arisen during the earliest ages of which we
have any record' (Darwin 1981, 334)». (Grosz 2008, 34n 9).

15 Det er grunnlag for meir arbeid om desse tre diktarane, til dømes ei samanlikning
om funksjonen til sola i dei ulike forfattarskapa. Valkeapääs dikting kunne også
blitt lese i lys av vitalismeomgrepet, gjerne saman med Hatløy og Kristofer Upp-
dal.

Litteraturliste

- Aadland, Erling. 2002. «Landskap med pelikaner» i Michelsen, Per-Arne og Røskeland, Marianne (red.): *Forklaringer. Litterære tekster lest på nytt*. Bergen: Fagbokforlaget Vigmostad & Bjørke AS.
- Bataille, Georges. 2001. *Theory of Religion*. New York: Zone Books.
- Boyne, Hans Petter og Nordsletta, Svein. 2021. *Luonddunamahusat = Samiske naturbenevnelser*. Karasjok: CálliidLágádus.
- Bjørklund, Ivar og Kalstad, Johan Albert. 1997. «Innledning». I *Ottar: Populærvitenskapelig tidsskrift fra Tromsø museum*, nr. 217, 1997: *Noaider og trommer. – Samiske religiøse tradisjoner fra våre nære fortid*.
- Buell, Lawrence. 2011. «Ecocriticism: Some Emerging Trends». I *Qui Parle*, No 2, s. 87–115. Duke University Press.
- Dana, Kathleen Osgod. 2003. *Áillohaš the Shaman-Poet and his Govadas-Image Drum. A Literary Ecology of Nils-Aslak Valkeapää*. Phd., University of Oulu.
- Gaski, Harald. 1987. *Med ord tyvene fordrives. Om samenes episk poetiske diktning*. Karasjok: Davvi media O/S.
- Greve, Anniken. 2019. «I begynnelsen. Noen betraktninger om språk, landskap og poetologi». Tromsø: Nordlit.
- Grosz, Elisabeth. 2008. *Chaos, Territory, Art. Deleuze and the Framing of the Earth*. New York: Columbia university press.
- Hagen, Marte. 2019. *Veiviser til sammenvevethet Erfaringer av sammenvevethet i Nils-Aslak Valkeapääs Beaivi, áhčážan i lys av dy-pøkologi og urfolkspoetikk*. Oslo: Universitetet i Oslo.
- Hatløy, Kjartan. 2017. *Dikt i samling*. Oslo: Forlaget Oktober.
- Hatløy, Kjartan. 2018. *Menneskedagar*. Oslo: Forlaget Oktober.
- Hauge, Olav H. 2010. *Dikt i samling*. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Hevrøy, Stein Arnold. 2020. «Om eg-et i Kjartan Hatløys forfatterskap med utgangspunkt i eit dikt frå Menneskedagar». I Hevrøy, Karlsen og Nielsen (red.): *Å verte vår verda att. Åtte tekstar om lyrikk*. Oslo: Novus forlag.
- Hevrøy, Stein Arnold. 2021. «'Hyss': Natur- og teknologierfaring i dikt av Kjartan Hatløy». I Simonhjell og Jager (red.), *Norsk litterær årbok 2021*. Oslo: Det Norske Samlaget.

- Hverven, Tom Egil. 2017. «Ein sekunds vennlegheit». I *Bokmagasinet, Klassekampen* 28. januar 2017.
- Karlsen, Ole. 2017. «Kjartan Hatløys dikting: En presentasjon med natur og kunsterfaring». I Karlsen, Ole: *Papirets flate med teikn. Lesingar i den norske lyrikkens kanon*. Vallset: Oplandske bokforlag.
- Karlsen, Silje Solheim. 2020. «Ædnan. Tapet av landet, språket og den samiske livsrytmen». I Hevrøy, Karlsen og Nielsen (red.): *Å verte vår verda att. Åtte tekstar om lyrikk*. Oslo: Novus forlag.
- Larsen, Janike Kampevold. 2008. *Å være vann i vannet. Forestilling og virkelighet i Tor Ulvens forfatterskap*. Oslo: Gyldendal.
- Linneberg, Arild. 1991. «Om Nils-Aslak Valkeapää og *Beaivi, áhčážan*». I *Vagant 1990, nr. 1*, s. 9-10.
- Linneberg, Arild. 2007. *Tolv og en halv tale. Om litteratur og lov og rett*. Oslo: Gyldendal.
- Myrnes, Martin, Olsen, Aslaug og Berošteaddjik, Sámigiel. 2010. *Samiske stedsnavn i Evenes*. Evenskjer: Skániid girjje.
- Mønster, Louise. 2017. «Antropocen poesi – Et nytt spor i skandinavisk diktning». I Larsen, Mønster og Rustad (red.): *Økopoesi. Modernisme i nordisk lyrikk*. Bergen: Alvheim og Eide akademisk forlag.
- Neple, Anemari. 2018. *En annen verden. Ro og refleksjon i Tor Ulvens forfatterskap*. Oslo: Gyldendal.
- Nietzsche, Friedrich. 2004. *The Gay Science*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Nilsen, Rudolf. 1999. *Sang til jorden. Samlede dikt*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Reed, Beatrice M. G. 2018. «Besjelingens åpnende begrensinger – økokritiske refleksjoner over dikt om antropomorfe trær». I Karlsen, Möller, Mønster og Rustad (red.): *Nordisk poesi. Tidsskrift for lyrikkforskning 1–2018*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Shakespeare, William. 2015. *The Complete Works of William Shakespeare*. New York: Barnes & Noble.
- Shakespeare, William. 2017. *Hamlet*. Sett om av André Bjerke. Oslo: Aschehoug.

- Skåden, Sigbjørn. 2004. *Bortenfor blånene. Kanonisk utvikling innen samisk lyrikk i det 20. århundre*. Hovedoppgave. Universitetet i Tromsø.
- Tenningen, Sigurd. 2019. *Jordens ubevisste hukommelse. Tor Ulven som arkeolog*. Kristiansand: Universitetet i Agder.
- Ulven, Tor. 2016. *Dikt i samling*. Oslo: Gyldendal.
- Valkeapää, Nils-Aslak. 1979. *Helsing frå Sameland*. Oslo: Pax forlag.
- Valkeapää, Nils-Aslak. 1990a. *Solen min far*. Kautokeino: DAT.
- Valkeapää, Nils-Aslak. 1990b. *Vindens veier*. Oslo: Tiden forlag.
- van der Hagen, Alf. 1996. «Motgift» (intervju med Tor Ulven). I van der Hagen, Alf. *Dialoger 2*. Oslo: Oktober forlag, 241 – 286.
- Vassenden, Eirik. 2012. «Etterskrift. Dette som et oss eig oss: Natur, menneske og deretter». I Vassenden, Eirik: *Norsk vitalisme. Litteratur, ideologi og livsdyrking 1890–1940*. Oslo: Scandinavian Academic Press.

«Hva åpner den stengte døra?»

Om det bortvende hos Jo Eggen

Ingrid Nielsen

I

I norsk samtidslyrikk verkar Jo Eggens dikt på ein heilt særeigen måte som *inspirerte*, som dytta i gang av noko utanfor. Eggen skriv dikt som stiller seg lyttande til noko anna enn den menneskelege verda; dei gjer seg ledige for innslag frå noko anna enn menneskeverda. Men korleis skulle eit dikt kunne stå i høve til noko ikkje-menneskeleg? Som tematikk, jo, så klart, gudar og demonar har alltid folkesett lyrikken. Men samtidig, lyrikken hentar vel både gudar og demonar, ja, alt det ikkje-menneskelege inn i ein menneskeleg tryllekrins? For er ikkje lyrikken nøydd til å menneskeleggjere gjennom orda som nett-opp bygger og samlar den menneskelege verda, og gjennom eit figurleg språk som gjer det mogleg å forstå og gripe proporsjonane i det ukjente? Den moderne litteraturvitskapen – frå dekonstruksjon til økokritikk – har i si forståing av språket og ikkje minst av lyrikken sine antropomorfiseringar gjort dette tydeleg: Mennesket set seg sjølv i sentrum, mennesket ser seg sjølv i alt. Men mon tru om ikkje litteraturteorien konkluderer for raskt og absolutt i dette viktige spørsmålet? Iallfall slår det meg at poesien sjølv har samansette og spørjande, om enn grunnleggande usikre tilgangar til forholdet mellom det menneskelege og det utanfor det menneskelege.

Ein heilt annan måte å tenkje forholdet mellom mennesket og det ikkje-menneskelege på, finn me i den greske antikken (og eigentleg heilt tilbake i Det gamle testamentet), nemleg i omgrepet som me kjen-

ner best på latin: inspirasjon. «Inspirasjon» kjem frå *inspirare*, som betyr ‘innanding’, og tyder at noko utanfor diktaren, eller noko utanfor kontrollen til diktaren, gir kraft til å skape noko ut over det menneskeleg sedvanlege, noko som mennesket heller ikkje kan kontrollere eller setje seg imot. Den antikke forståinga av inspirasjon peikar altså mot at det er noko utanfor diktaren, men også utanfor mennesket, som driv fram diktinga. Slik kan poesien som *poiesis*, som skaping, bli forstått som eit påtrykk frå det utanfor det menneskelege. I så måte er det tankevekkande at moderniteten, og med den absolutteringa av immansens, innebar at romanen blei den dominerande litterære genren – romanen som vil trenge inn i dei menneskelege og mellommenneskelege romma, romanen som fordrar og gir innsikt i menneskesinn og sosial samhandling, romanen som nærer seg av og skaper forståing for korleis samfunnsmessige strukturar og psykososiale praksisar verkar inn på menneskelivet.

Likevel, den inspirerte lyrikken overlever i det moderne. Mest kjent er kan hende den inspirasjonen som Rainer Maria Rilke erfarte då han i januar 1912 var gjest på slottet Duino inst i Adria-havet. Då han ein dag vandra på klippene, hørde han med eitt orda som blei byrjinga på ei av dei mest kjente og omtala diktsamlingane i det førre hundreåret, *Duino-elegiane* (Landgren 2011, 347). Etter nokre dikt tok likevel inspirasjonen slutt, og han venta i ti år før skrivekrafta vende tilbake. Då blei han ikkje berre ferdig med elegiane, han skreiv også *Sonettane til Orfeus*, alt i løpet av to veker. I dag er det vel lett å tenkje på Rilkes inspirasjon som myte eller sjølvforføring. Det kan så vere. Likevel, ser me på lyrikken i vår eiga samtid, finn me dikt som synest å vere sett i gang av noko utanfor det menneskelege, om enn mindre dramatisk enn det Rilke erfarte.

II

Jo Eggen (f. 1952) debuterte i 1980 med diktsamlinga *Ting og tings skygger*. Sidan den tid har han gitt ut ti diktsamlingar og fleire gjendiktingar frå russisk. Det er fleire årer i denne rike og heilt særigne forfattarskapen. Her er politiske dikt, både rasande, sarkastiske og his-

torisk orienterte (knytt til reiser mellom anna til Irland og Sverige), og her er ømme kjærleiksdikt, mørkt lysande, sårt jublande. Men det òg ei tredje åre som går gjennom Eggens forfattarskap, og som er litt vanskelegare å seie noko kort og samlande om. Det er dikt der det politiske og sentrallyrisk ekspressive eget er dempa, avløyst av ei slags oppmerksom sansing retta utover, mot noko anna enn sjølv. Det er dikt som ikkje er retorisk markante som dei politiske dikta, og det er dikt som ikkje gir uttrykk for menneskelege lengslar. Snarare er det dikt som vender seg bort frå den verda der menneska har sine prosjekt. Det er lågmælte og nesten kviskrande dikt, det er dikt som er oppmerksame på det som berre viser seg i glimt.

Allereie i Eggens debutsamling frå 1980 finn me eit dikt med spor av ei slik bortvending frå den menneskelege verda:

Flombelysning (februar -80)

Det har gått opp for meg
at Norge er et land i flombelysning.
Oljesøkerne står i kø i avisene
og Carter er over alt.
Noen ganger sitter jeg i en bil
som kjører forbi taus snø.
Jeg vil se mer
men flombelysninga
er som et elektrisk gjerde.

(Ting og tings skygger, 1980; sitert frå Samlede dikt, s. 45)

Det nye Noreg – Olje-Noreg og det amerikanske Noreg og det avismedierte Noreg – er flaumbelyst. Flaumlys er eit sterkt lys som ikkje etterlèt noko i mørket. Ein kan kanskje seie at flaumlys er eit totaliserande lys, som gjer alt like lyst, som gjer at alt ser likt ut. Men diktaren som rører seg, i bil, og altså sjølv er i transportane i den nye verda, ser noko anna – taus snø – og: han «vil se mer» – meir av den tause snøen? Eller meir enn og noko anna enn det som er flaumbelyst? Dette andre synet – synet til diktaren – blir stoppa av «flombelysningen». Flaumlyset er «som et elektrisk gjerde», heiter det i diktet, som kan tenkjast

som eit bilete på ei innhegning, noko som held menneska innanfor, nærmast som fangar, ja, som ei absolutt og potensielt dødeleg grense mot det som er utanfor, mørke, taus snø. Det flaumbelyste utgrensar noko, det stoppar og hindrar dikteren i å sjå noko anna. Men ein lyrisk vilje er der, kan hende som protest mot flaumlyset, kan hende som dragnad og lengsel mot det utanfor.

III

Eit av dikta frå *Stavkirkedikt* (2007) rører seg annleis enn det førre, det går kan hende tettare innpå det som er lukka for det menneskelege auget:

Dør, Bro kirke, Gotland

Den tjærebredde døra
med ei svart kløverbladutskjæring
Som ei stavkirke glømt igjen i kirka:
Hva åpner den stengte døra?
Jeg har sykla dit og står
og ser det er noe
nettopp den åpner.
Det er det den gjør
det den langsomt har å gjøre.

(*Stavkirkedikt*, 2007; sitert frå *Samlede dikt*, s. 277)

Dette diktet er det einaste i *Stavkirkedikt* som handlar om ei svensk kyrkje. Det er også det einaste diktet i ei bok om stavkyrkjer som ikkje handlar om ei stavkyrkje, det er nemleg ei steinkyrkje frå 1200-talet. Men stavkyrkja er der likevel, som me snart skal sjå.

Som me ser frå tittelen, er det altså ei dør i denne kyrkja som diktet rettar merksemda mot: ei tjærebredd dør. Og ei dør tener jo som opnar og lukkar mellom ulike rom; ho skaper passasje og gjer det mogleg å stige inn. Men ei dør kan stenge òg, døra lukkar igjen, vernar mot uønskt inntrenging. Og døra er altså tjærebredd; tjærebreing av tre er

ein gammal teknikk for bevaring av trevirke, brukt tilbake til vikingtida, og mykje brukt på stavkyrkjer. Tjærebehandling var så viktig at det i 1274 blei nedfelt i Magnus Lagabøtes landslov. Her påla ein bøndene «å tjære kyrkjene deira vel». Tjære kjem av norrønt *tjara*, truleg med grunntydninga ‘det som kjem frå tre’ – og er til vanleg ei mørk, tjuktflytande væske som blir til ved tørredestillasjon av trevirke, såkalla milebrenning. Tjærebreing bevarer trevirket gjennom at ein brukar treet – det som kjem frå tre – til impregnering, til vern mot væte, røte, nedbryting. Og nettopp bevaring og vern spelar ei rolle i dette diktet. For å gi eit pek framover i lesinga: Det dreier seg om vernet av det som ikkje opnar seg for det menneskelege blikket.

Vernet i den tjærebredde døra får ein semantisk parallell i kløverutskjeringa. For i folketru har kløver spelt ei framtreiande rolle som lykkebringar som vernar mot fare, enten ein finn ein kløver (med ekstra kronblad), eller ein dekorerer med kløver (som ein til dømes kan sjå på søljer, der kløverdekor har ein vernande funksjon, som også sølja sjølv har). Og det er altså denne tjærebredde, dekorerte døra som utgjer sporet av ei stavkyrkje i denne steinkyrkja, sidan tjærebreing og kløverutskjering er så vanleg i stavkyrkjer. Og det er altså ei svart dør i ei elles kvitkalka steinkyrkje, så ho må vere visuelt påfallande. Viktigare er likevel spørsmålet i diktet: «Hva åpner den stengte døra?»

Det er jo eit paradoks, dette, kva den stengde døra opnar, altså i kraft av å vere stengt. Det stengde ved døra blir jo forsterka gjennom det at ho er tjærebredd, impregnert og lukka for væte, og gjennom kløverutskjeringa, som vernar og utgrensar vonde krefter. Diktet legg stor vekt på at den stengde døra opnar for noko, for heile andre halvdel av diktet handlar nettopp om det:

Hva åpner den stengte døra?
Jeg har sykla dit og står
og ser det er noe
nettopp den åpner.
Det er det den gjør
det den langsomt har å gjøre.

Diktaren står og ser på døra, ser på at ho opnar noko i kraft av å vere stengt og lukka. Det å bli ståande og sjå, og på den måten opphalde seg ved det å sjå på at døra er slik, lukka og som lukka opnande, synest å intensivere akkurat det synet: Diktaren «ser det er noe / nettopp den åpner». Og dei siste versa i diktet liksom forhaler det eget ser, at den lukka døra opnar: «Det er det den gjør / det den langsomt har å gjøre». Det er som om diktet her vil løfte fram oppdaginga til diktaren av at døra gjer noko så uventa og paradoksalt som å opne i kraft av at ho er lukka.

Korleis ser diktaren på denne døra? Det kan seiast å vere eit fasci- nert blikk: trekt mot det som det lukka opnar. Diktaren ser altså døra med eit slags indre blikk, som ei opning nettopp i kraft av å vere lukka. Men likevel slik at diktaren ikkje går inn på kva det er ho opnar for, ingen fantasi eller kjensle blir knytt til det, berre denne nesten-kon- stateringa: Døra har det å gjere at ho opnar. Og dette at døra har å gjere dette, langsomt, er påfallande, som om det er døra sitt eige virke, det å opne når ho er lukka, ei oppgåve ho har gitt seg sjølv, eller er gitt, utan at diktaren kan forklare korleis eller kvifor; «åpne» er jo eit tran- sitivt verb, men i diktet blir det gjort intransitivt; det får ikkje objekt.

Det er som om den lukka døra gjer synleg at noko er lukka igjen for eit menneskeleg blikk – altså at sjølv det lukka openberrar grensa, fysisk, historisk, kanskje òg på meir magiske måtar, med tanke på klø- verutskjeringa. Og den resolutte mangelen på forsøk på å utdjupe kva som blir opna i den lukka døra, gjer det òg til ein slags markør for det at denne døra er ei grense for kva som kan sjåast inn i – med dei epis- temologiske, filosofiske og etiske implikasjonane som ligg i det å sjå inn i: få kunnskap om, forstå, erobre, rå over. Også ved at det påfal- lande langsame i andre halvdel av diktet – der påpeikinga av at den stengde døra opnar – liksom blir vendt, sakte, gjennom gjentakingar som lét diktet gjere gjeldande si eiga grense – her kjem diktet liksom ikkje vidare; vidare kan det ikkje sjå; det som her blir opna og kan sjå- ast, er at noko er lukka bort frå det diktaren kan kjenne, ha kjennskap til.

Diktaren kan sjå den lukka døra, men å sjå på er ikkje å sjå inn i; å sjå er ikkje å forstå. Så har diktaren – med det indre blikket sitt – ein

slags kjennskap til det ukjente, og blir ståande i det, utan fantasiar, projiseringar, utan å måle ansiktet sitt på døra.

IV

Eggen er ikkje berre i blikket på det ukjente. Han har skrive mange dikt om klassisk musikk, til dømes om Bach, Mozart, Brahms og Sjos-takovitsj, der erfaringa av å vere i musikken, både som musikar og lyt-tar, gir opphav til bilete som på same tid verkar underlege og presise, gåtefulle og saklege. I det følgjande diktet er det Jospeh Haydn som opnar diktet. Haydn blir rekna som ein av dei viktigaste komponistane i den såkalla wienerklassisismen, og er kjent for å ha funne opp stry-kekvartetten og for raske og plutslege rørsler i små musikalske motiv. Likevel, det er ein litt fordreia Haydn me møter i dette diktet, og det allereie i tittelen:

Haydnfele (Ørnulf Boye Hansen)

Den begynner bare.

Det er den som er.

Den runder hjørnene.

Den gnistrer lett, monumentalt.

Den lakkerer mandolinene i søvn.

En tresko lyner i ballskoen.

Et nytt hjerte hulker jubler.

Den skaper fra svarte smil.

(Forsinkelsen. Dikt 1994–1999 (1999);

sitert frå Samlede dikt, s. 179)

Tittelen gir hint om at diktet ikkje heilt peikar mot den Haydn som ein ventar å høyre i eit konserthus. For i tittelens «Haydnfele» slår den klassiske musikken inn i ein heilt annan tradisjon. For sjølv om ut-forminga av ein fiolin og ei fele er ganske like, blir dei brukt i ulike samanhengar, musikalsk, kulturelt og sosialt. Mens fiolinen framfor alt er eit sentralt instrument i den profesjonaliserte og orkestrerte

kunstmusikken (oftast komponert av ein namngitt komponist) som den klassiske musikken er, og ofte (men ikkje alltid) innanfor høgkulturelle (og ofte institusjonelle) rammer, høyrer fela (med alle sine nasjonale og lokale variasjonar, til dømes hardingfela) til i folkemusikken, som tradisjonelt er folkeleg og munnleg tradert bruksmusikk (ofte tilverka kollektivt, utan namngitt komponist), ofte med større rom for improvisasjon og særreigne framføringsstilar.

Sjølvsagt er dette biletet noko forenkla, men likevel: Diktittelen «Haydnfele» dreg den høgkulturelle Haydn mot folkeliv. Dermed skjer det også noko med Haydns musikk i denne tittelen, liksom han blir dregen mot andre rom, klangar og uttrykk enn me som oftast knyter til den elegante wienerklassisismen. Og kan hende peikar det andre leddet i tittelen, nemleg namnet i parentes «(Ørnulf Boye Hansen)», i retning av kva for ei «Haydnfele» det handlar om. Boye Hansen (1933–2018) var fiolinist og sentral i ulike orkester, underviste på musikkhøgskulen, og var med på ei rekkje plateutgivingar. Det blir dermed mogleg å tenkje at Ørnulf Boye Hansen på sin fiolin spelar Haydn på eit vis som gjer at musikken til elegante, disiplinerte Haydn høyrer ut som ein friare felemusikk.

Sjølve diktet består av åtte vers. Kvart vers dannar ei heilsetning, utan enjambement, noko som gir inntrykk av ein stakkato, tørr eller nærmast sakleg diksjon. Denne kan seiast å motverke noko av den forventinga me vel ofte har til eit dikt, nemleg ein meir legato artikulasjon som uttrykk for til dømes kjensleintensitet. Og når diktet byrjar, handlar det då også om korleis musikken i Haydnfela tar til:

Den begynner bare.

Det er den som er.

Det verkar altså som om noko uventa skjer når Boye Hansen spelar Haydn, sjølv om diktet her tydeleg markerer at det er «den», fela, og ikkje «han», Boye Hansen, som er i forgrunnen for diktet si merksemd. Når diktet byrjar i at «[d]en begynner bare», er det som fela får eit slags liv, med kraft til plutseleg å setje i gang og starte opp, utan førebuaende opptakt. Dermed står musikken i Haydnfela fram som noko nær ei hending, ei særreiga, plutseleg hending som ikkje kan bli redu-

sert til føregåande årsaker, heller ikkje til fiolonisten. Kan hende er det difor namnet til musikaren står i parentes i tittelen, fordi han på eit vis er underordna instrumentet si kraft til å byrje på eit vis som omgjer Haydn til felemusikk? For det verkar sanneleg som at «den», Haydnfela, dreg til seg all mogleg kraft til å vera: «Det er den som er.» Og når «den» har byrja å spele Haydn, og «er den som er», må det vel tyde at alt anna ikkje (lenger) er, enten det er i tyding av at alt anna forsvinn ut av merksemda, eller slik at alt anna misser ovringa si? Det må i så fall vere ein heilt særeigen musikk, med stor kraft til å tre fram som nettopp særeigen: Han skil seg ut med ei unik kraft til å byrje og vere på. Er det kan hende slik at den som lyttar til denne fiolin-fela, er nøydd til å lytte så konsentrert at alt anna blir gløymt?

Resten av diktet er på mange måtar ein femledda serie av bilete som kan hende aller mest held fram det uforståelege ved denne kraftfulle felemusikken:

Den runder hjørnene.
Den gnistrer lett, monumentalt.
Den lakkerer mandolinene i søvn.
En tresko lyner i ballskoen.
Et nytt hjerte hulker jubler.
Den skaper fra svarte smil.

Det første av desse versa skaper eit bilete av at fela så å seie i gåande boge beveger seg frå éi side av eit bygg til ei anna. Haydnfela blir altså ikkje bevega, ho har sjølv kraft til å ta seg fram. Og fela «runder» hjørna, heiter det i diktet; ho rører seg altså på eit avrundande vis, lik som mjukare og mindre brått enn bygget sjølv føreskriv. Verset seier noko om farten og ferdsla til Haydnfela, men, kan me merke oss, på eit utprega figurleg vis, gjennom leiken med eit idiom – det å kutte hjørner – som i seg sjølv er ein figur.

I verset etter heiter det at «[d]en gnistrer lett, monumentalt». Det at fela «gnistrer», er eit bilete som vel mest held fram ein kvalitet av momentan sanseintensitet, som nærmast er som ein klisjé å rekne, for å uttrykke unnataksvise augneblick av sterke og positivt ladde inntrykk. Likevel, dette vanlege biletet blir meir underleg når gnistringa

blir framstilt som «lett, monumentalt», altså på ein utprega paradoksal måte. Det monumentale er jo det som er storslått og imponerande, sprunge ut av «monument», som (frå det latinske *monere*) tyder ‘minnesmerke’, og som ofte er laga av stein eller eit anna tungt materiale, nettopp for å bli ståande, varig til minne om noko viktig. Men ikkje slik i diktet; her er gnistringa i fela monumental, altså storslått, men samstundes lett. Og det lette er jo nettopp ikkje varig momumentalt og av tungt materiale; det kan lette, bli borte, forsvinne i vinden. Biletet seier noko om kva Haydnfela kan få til, og dei motstridande kjenslene ho kan skape hos den som høyrer henne, ja, slik at det paradoksale «lett, monumentalt» mest av alt får fram at den gneistrande musikken i Haydnfela er av eit slag som er på sida av dei kategoriane me vanlegvis skjønar verda gjennom; eit paradoks er jo det som er *para*, på sida av, *doxa*, vanlege tenkjemåter.

Det neste verset utdjuvar Haydnfela sin veremåte på atter ein annan måte: «Den lakkerer mandolinene i søvn.» Det er eit underleg bilete. For hvis Haydnfela lakkerer, så vil det jo seie at ho stryk lakk på noko. Igjen verkar det som diktet leikar med ein ståande språkfigur, sidan både fiolin og fele blir kalla for strykeinstrument, sikkert fordi det å spele med boge kan likna på det å stryke måling eller lakk på noko. I diktet blir denne metaforiske nemninga konkretisert, når det i verset heiter at Haydnfela lakkerer, altså stryk på lakk, og dét slik at mandolinane fell i søvn. Igjen ser me at diktet markerer den makta fela har, og meir presist: den makta ho har til å få andre instrument i orkesteret til å sovne. Det å lakkere er jo å stryke lakk på ei flate som tørkar som ei samanhengande og på eit vis lukkande hinne. Det opnar for at den strykande musikken frå fela liksom lukkar mandolinane sin eigen musikk inne i instrumenta, på eit vis som kan hende liknar på det å sove: å falle inn i seg sjølv, falle vekk frå verda.

I det neste verset er det krafta i musikken frå Haydnfela som blir tydeleg nok ein gong: «En tresko lyner i ballskoen.» Verset er på mange vis ein parallell til tittelens «Haydnfele», nemleg i korleis den folkelege treskoen, som er robust, hard og potensielt høglytt, «lyner», altså i eit blink kjem til syne, i den forfina, lette og pynta ballskoen. Det må altså vere slik at Haydnfela – altså Haydn spelt på akkurat

denne fiolin, spelt av Boye Hansen – så å seie utløyser ei elles skjult, og alt anna enn høgborgarleg og forfina moglegheit i musikken.

Kan hende speler verset også på idiomet «det går oppover i tresko og nedover i lakksko», altså at opp- og nedturar kjem med ulik fordeling av slit, behag, fornuft og nyting. I så fall opphevar verset desse forskjellane, kan hende slik at slit blir nyting, og fornufta behageleg?

Det neste verset – «Et nytt hjerte hulker jubler» – har til liks med andre bilete i diktet eit paradoks i seg, på det vis at hulking og jubel oftast er motsetnader. Men i diktet kan altså «et nytt hjerte» samstundes hulke og juble. Er det fordi hjartet nettopp er nytt – kan hende musikken sitt eige hjarte, når han kling frå Haydnfela, eller for den som høyrer den musikken – at hulking og juble blir mogleg samstundes? Igjen er det på sida av korleis me vanlegvis oppfattar desse kjenslene.

Det siste verset – «Den skaper fra svarte smil.» – ser ut til å peike mot kvar denne musikken kjem frå. Men at han kjem frå «svarte smil», er eit sprikande bilete. Ein kan kanskje tenkje at smila er svarte fordi dei er vonde, sardoniske eller sataniske, altså slik at musikken har eit vondt opphav. Men kan hende peikar verset like mykje mot det at musikken blir skapt når teiknet – smilet – ikkje held det det (i kulturen) lovar (altså at eit smil er eit uttrykk for glede og vennlegheit).

Så korleis artar diktet seg som eit heile, som uttrykk for Boye Hansen si framføring av Haydn? Diktet «Haydnfele (Ørnulf Boye Hansen)» handlar om eit instrument som blir spelt på av ein muskar, men det er musikken som kjem frå instrumentet som er i forgrunnen. Han verkar på eiga hand og omskaper den elegante og forfina Haydn til ein slags folkemusikk: Han byrjar plutseleg, rører seg raskt og mjukt, men utanfor dei føreskrivne vegane; han har uvanleg sterk kraft til å vere, sjølv om det kjem fram berre glimtvis, som gnistrande lyn, og slik at han skaper nye og paradoksale kjensler.

V

Det siste diktet eg vil peike på, heiter beint fram «Den» (frå *Forholdninger. Dikt 2000–2001*). Det er eit nokså langt dikt, med ulike bilete

av og perspektiv på «den», som ikkje utan vidare fører oss nærmare kva «den» er, kan hende tvert imot:

Den

- 1 Er den et Mayday, Mayday jeg forstår meg-deg med?
Sovetabletten, augustlauvet jeg ikke kan se?
- 3 Kommer den, dette språket, fra deg
fra et mørke som ser og ikke ser meg?
- 5 La orda stoppe opp. La dem ikke kjenne deg;
la dem aldri nevne verken deg eller meg.
- 7 Det er som om den likevel husker hvem vi er
den er ingen av oss, ikke her og ikke der.
- 9 Språket er et språk ingen bryr seg om å finne
men dette språket vil bare forsvinne:
- 11 det kysser augustnattas pust av kulde
det sier noe annet enn det det skulle.
- 13 Den tenker ikke i baner som: ta det med ro
den sier ikke hør nå her, til noen av oss to.
- 15 Den jakter ikke på en trygghet i deg
den driver ingen etterretning mot meg.
- 17 Den gror i det mosegrodde skytefeltet
den fortsetter der den slapp, uten helter.
- 19 Den vil la høre fra seg her og der
den har ikke sagt fra på forhånd hvor den er.
- 21 Hvem fikk tanker i hodet sitt om å kle deg i ord?
Den veit knapt hvem «hvem» er, ikke dens bord.
- 23 Den overlater til problemene å løse problemene,
den tømmer skrålet, spiller bort skjemaet.
- 25 Den er ikke programmet som programmerer oss
den trekker seg usett inn i stein og foss.
- 27 Den hører ikke etter om det er du som puster
i tyttebærskogen som glinser og ruster.
- 29 Den brøyter ingen allemannsløype til deg
den syr igjen sangsåret du-må-være-meg.

- 31 Åttendedels-Mozart, lett som bare det,
lar sovetabletten, augustlauvet i fred.
(*Forholdninger. Dikt 2000–2001* (2001);
sitert frå *Samlede dikt*, s. 216–217)

Tittelen, «Den», er påfallande anonym, nesten antilyrisk tørr, med ein heilt annan valør enn det meir typisk lyriske «det», som har ein abstraherande, antydande kvalitet, som til dømes i Hauges dikt «Det er den draumen». «Den» er meir tingleg påpeikande enn «det». No vil det variere mykje korleis «den» fungerer grammatikalsk, men i Eggens dikt fungerer «den» som eit såkalla demonstrativ, som har ein deiktisk, altså påpeikande funksjon. Til dømes vil «den» i setninga «Den ligg på bordet», ut frå ein dialog (til dømes om ei bok) og konkret kontekst (der det finst ei bok og eit bord) fungere påpeikande, fordi dei involverte er innforstått med referansen og konteksten. I Eggens dikt blir det deiktiske «den» mykje meir problematisk, fordi det er vanskeleg å vite kva «den» viser til. Eller sagt annleis: Diktet forhold seg ikkje «representerande» til «den» og fangar heller ikkje inn «den» som eit avgrensa objekt.

Kompositorisk er det ein påfallande svak struktur i diktet. Rett nok blir diktet innleidd, i andre vers, med «sovetabletten, augustløvet», som også dukkar opp i siste vers. Slik sett blir det markert ei byrjing og ei avslutning i diktet, gjennom ei form for sirkelkomposisjon. Likevel, ser me nærmare på diktet si innleiande og avsluttande avgrensing, er det slett ikkje ein sirkelkomposisjon her. Snarare avkreftar siste vers kva diktet i opninga spør om: «Er den [...] sovetabletten, augustlauvet jeg ikke kan se?», blir det spurt om, mens diktet avsluttar med at «den [...] lar sovetabletten, augustlauvet i fred.»

Det er elles kuplettvisе enderim i diktet. Men enderima verkar demonstrativt enkle, både handverksmessig og estetisk: «med/se», «deg/meg», «der/er»; «det/fred». Det er ikkje eingong forsøk på spennige enderim, og heller ikkje er dei gjennomført, som i vers 23 og 24: «problemene/skjemaet». Det er difor nærliggande å seie at det er tendensar til formverk, men likevel på ein slik måte at formverket ikkje verkar lødig, kraftig og bindande. Eller sagt tydelegare: Det er som

om komposisjonen og forma ikkje heilt kan halde fast og binde saman i møte med «den» som diktet freistar å nærme seg.

Diktet opnar i tre spørsmål om «den» – og resten av diktet synest å vere eit forsøksvis svar på desse spørsmåla:

- 1 Er den et Mayday, Mayday jeg forstår meg-deg med?
Sovetabletten, augustlauvet jeg ikke kan se?
- 3 Kommer den, dette språket, fra deg
fra et mørke som ser og ikke ser meg?

Diktet opnar i spørsmålet om «den» er eit «Mayday, Mayday» som eget kan forstå med – forstå «meg-deg», altså relasjonen med. Det er underleg, for «mayday» er jo ei form for akutt nødrop, internasjonalt gjenkjenneleg (det kjem frå det franske uttrykket *venez m'aider* som betyr 'kom og hjelp meg', men der *venez*, 'kom', er falle vekk). Så «mayday» skal altså påkalle hjelp, ikkje fremme forståing. Det gjer sitt til at diktet på eit vis opnar i ei slags nød – for eget, altså at det er ein nødsituasjon, mangelen på forståing av «meg-deg» – som i det heile set i gang diktet. Samtidig er det jo ei lydlikheit mellom «Mayday» og «meg-deg» som gjer at redningsmotivet liksom blir spleisa med auditiv sansing. Det kan verke som om det lyriske eget lurar på om «den» er eit ord som kan påkalle redning i kraft av ein lyd som lek ut av den konvensjonelle semantikken til ordet. Så allereie i første vers skjer det ei slags tydingsmessig overlaging knytt til nød, lyd, redning, relasjon, som det er vanskeleg å halde fast og stabilisere.

No er det jo slik at det tredje spørsmålet, i vers 3–4, kan sjå ut til å forklare/utdjupe kva «den» er, nemleg i apposisjonen «dette språket»: «Kommer den, dette språket, fra deg / fra et mørke som ser og ikke ser meg?» Så tidleg i diktet kan me kanskje få inntrykk av at «den» beintfram er språket. Men sidan diktet vidare, over så mange vers, og på så mange ulike måtar, viser at «den» er ubestemmeleg, verkar apposisjonen «dette språket» meir som ein open metafor for «den», som heller ikkje bringar oss nærmare nokon essens. Også det at «den» – som viser til eit substantiv som er han- eller hokjønnt – blir utdjupa av «dette språket», som jo er inkjekjønnt, peikar i retning av at apposisjonen fungerer metaforisk. Spørsmålet då er kva «dette språket» meta-

forisk peikar mot: Er det språket som ytring, som teiknsystem, som utveksling, som det som rører seg mellom nokon? Kort sagt: metafo-
ren «dette språket» bringar oss heller ikkje vesentleg nærmare kva
«den» er.

Og som eg skal freiste å vise, er det gjennomgåande i diktet at
måten diktet karakteriserer «den» på, først og fremst kanskje lét oss
opphalde oss ved noko som aldri heilt blir gripe. For det første er det
påfallande mange apofatiske utsegner om «han» (apofase er opphavleg
henta frå teologi, som ein slags negerande strategi, språkleg og er-
kjennelsesmessig, i forhold til Gud; konkret handlar det om at ein ikkje
kan seie kva noko – til dømes Gud – *er*; me er overgitt til å bruke språk-
ket negativt, altså til å seie kva noko – til dømes Gud – *ikkje* er; til
dømes «Gud har ikkje ein kropp»). Apofatisk teologi spring ut av prob-
lemet til representasjonen; det guddommelege kan ikkje bli uttrykt
gjennom språk, for idet me freistar å bestemme det guddommelege,
avgrensar me det til våre eigne kategoriar, og mistar det. Eggens dikt
forheld seg delvis på ein liknande måte til «den» i desse versa; dei ne-
gerer kva den «er». I diktet ser me dette til dømes i versa frå vers 14–
18:

- den sier ikke hør nå her, til noen av oss to.
15 Den jakter ikke på en trygghet i deg
den driver ingen etterretning mot meg.
17 Den gror i det mosegrodde skytefeltet
den fortsetter der den slapp, uten helter

For det andre: Dei versa som ikkje har ein slik negerande struktur, pei-
kar på si side meir på bevegelse og omforming enn på essens: «den
trekker seg usett inn i stein og foss.» Verset seier noko om korleis
«den» oppfører seg, men gir oss likevel ikkje eit vesen. «Den» er snar-
rare ambulerande, i bevegelse, og også noko metamorft, «den» endrar
form og går over i andre former, og blir også usynleg, heilt bortanfor
sansing òg.

Og «den» synest å ha ein eigenvilje, i det minste slik at det er «den»
som så å seie vel å gjere seg sanseleg, og det på ein uføreseieleg måte:

Den vil la høre fra seg her og der
20 den har ikke sagt fra på forhånd hvor den er.

For det tredje: «Den» er likesæl og uinteressert i forhold til menneskeleg individualitet og identitet, til dømes i vers 27: «Den hører ikke etter om det er du som puster». I tillegg er «den» uinteressert i den daglege donten i den menneskelege verda: «Den overlater til problemene å løse problemene». Og «den» verkar i det heile lite orientert om den menneskelege måten å vere eit avgrensa sjølv på: «Den veit knapt hvem 'hvem' er, ikke dens bord.» (v. 22) – og samstundes: «Den brøyter ingen allemannsløype til deg» (v. 29). «Den» brøyter altså ei løype for deg, men ei anna enn den som alle andre får gå; slik sett synest «den» òg å ha med individuasjon og kanskje einsemd å gjere. Men også dette verset blir vendt like etter: «Han syr igjen sangsåret du-må-være-meg» (v. 30). Eg les verset i retning av at «den» heilar eller tettar den smertefulle distansen i den tradisjonelle kjærleikslyrikken. Så diktet sine karakteristikkar av «den» står òg i indre spenningsforhold.

- 23 Den overlater til problemene å løse problemene,
den tømmer skrålet, spiller bort skjemaet.
- 25 Den er ikke programmet som programmerer oss
den trekker seg usett inn i stein og foss.
- 27 Den hører ikke etter om det er du som puster
i tyttbærskogen som glinser og ruster.

Diktet «Den» tilbyr ein kjennskap til det som slepp unna det kjente, «den» synest å vere sjølve det utanforliggande. Diktet er liksom sikker på at «den» er ukjent; det er som om diktet ikkje vil falle for den menneskelege freistinga det er å gjere «den» representert i språket. Og slik blir også det lyriske eget tømt for evna til å rå over, slå fast og innlemme «den» i den menneskeleg moglege verda. For kvart vers som blir artikulert, fjernar diktet seg meir frå å seie kva «den» er. Og slik blir dei ulike utkasta til å forstå «den», alle orda, den massive diktblokka, monotonien i dei 21 variasjonane av kva «den» gjer og ikkje gjer, også lyden til språket, meiningssøkande, omflakkande, heilt på grensa av stilla, det språket ikkje når, utsida. Eg trur denne formløyse

forma heng saman med at forma ikkje er så viktig for Eggen. Med det meiner eg ikkje at dikta ikkje er forma – få har ei så verknadsfull modulering i norsk lyrikk som Eggen – men forma er ikkje det viktigaste, dette er ikkje perfekte sonetta; dikta er rufsete, ein slags klossete estetikk, nesten, og det fordi – trur eg – han ikkje vil skape ei skarp grense mot det utanfor diktet; det er jo det form gjer, å markere grensa mellom verk og verda. Men Eggen vil liksom la noko leke inn og ut, dikta lèt noko fluktuere, gleppe ut.

VI

Eggen dreg seg unna dei lyriske kongstema; dikta vender seg mot det som er lite, raskt, så vidt, det kortvarige, paradoksale og sanseintense, rørslene, farten, åttandedels-Mozart, Haydnfela. I fleire av dikta er det fenomen og ting som finst i den menneskelege verda, og me brukar oftast å sjå tinga som våre, dei har funksjon, og dei er forståelege. Dikta til Eggen løyser liksom tinga og fenomenena frå den menneskelege verda; Eggen skriv om noko i tinga som ikkje er snudd mot oss. Dette er dikt som vil vekke frå flaumlyset i verda; dette er dikt som søker seg til det me elles knapt har språk for. Og dei gjer det, ikkje gjennom stille og togn, men idet dei skaper eit figurleg overskot som ein lesar ikkje heilt kan handsame som meining. Dikta ristar liksom tinga og fenomenena laus frå den avgrensa tydinga dei har for oss. Så kan ein spørje om døra og musikken, ja, jamvel det ubestemmelege «den» kallar på eit poetisk blick fordi dei presist, intenst og i glimt kan bli sansa, samstundes som det er uråd å forstå og behalde dette? Og om diktaren svarer på det kallet med dikt, så er vel det å gjere seg ledig for den inspirasjonen som melder seg, ja, når «den» vil?

Litteratur

Eggen, Jo 2014. *Dikt i samling*. Oslo: Aschehoug.

Landgren, Bengt 2011. *Mannen frå Prag. Rainer Maria Rilke, hans liv och hans diktning*. Möklinta: Gidlunds förlag.

«En kraft bindende ordet, i tingen, tingen i ordet»

Om Gunvor Hofmo og tingdiktningstradisjonen

Ole Karlsen

I

I ein velkjend metafor i *Defence of Poetry* seier P.B. Shelley at mennesket er eit instrument, «an aeolian harp». Ein «everchanging wind» får strengene i vindharpa til å vibrere, vinden skaper lyd og klangar. Men poesi blir ikkje til berre på grunn av «external impressions», av noko ytre og ikkje-menneskeleg, for Shelley er snar til å leggje til ei indre rørse som avstemmer vindens klangar: «There is a principle within the human being, which acts otherwise than in the lyre, and produces not melody alone, but harmony, by an internal adjustment of the sounds or the motions, thus excited to the impressions which excite them» (Shelley 1906, 13). Eg kom til å tenkje på desse røslene og vindens rolle i Gunvor Hofmos diktning då eg las opp att dei ekfrastiske tekstane hennar. «Hvor mange ord» i *Mellomspill* (1974) er syntaktisk formulert som eit spørsmål – utan spørjeteikn:

Hvor mange ord

Hvor mange ord
er ikke som
frysende statuer
på åpne plasser
evig tidløse

med vinder
som kommer langt
borte ifra
og beveger deres
forvitrethet
(Hofmo 1996, 233)

Dei forvitra, frosne orda kjem i rørsle av vinden, dei er «evig tidløse», og forvitra som statuane dei vert samanlikna med. I ein annan ekfras-tisk tekst, «Vermeer: Ung kvinne med fløyte» frå *Ord til bilder* (1977), vel Hofmo ut eitt bilet-element, fløyta, og apostroferer den:

Vermeer: Ung kvinne med fløyte

Fløyte! Fløyte, vugg
i Nattens ånde
og spill ved Nattens munn
de enkle melodier
som guder i sin lund
lot vinden suse gjennom
løv
og så, med muntre øyne
se Universets dører
åpne seg
mot nye gater, vårens
blomsterhaver
der deres tyste latter
klinger
i menneskers ører
(Hofmo 1996, 414–415)

«Nattens ånde» relaterer seg til vinden, den apostroferte fløyta på må-leriet relaterer seg til vindharper som «guder» nytta til å framføre «de enkle melodier», dei melodiane som fløyta blir beden om å spele «ved Nattens munn». Og når melodiane blir spelte, vil dørene til «Univer-set» opne seg i ljuset, ein kan sjå «nye gater, vårens / blomsterhaver»

og høyre den «tyste latter» frå melodiane (eller er det frå gudane?) – klinge «i menneskers ører».

Den tyske dikteren Rainer Maria Rilke seier dette om det han kallar «ting» og «kunst-ting» i eit brev til si elskarinne og store inspirator, den russisk-tyske forfattaren Lou Andreas-Salomé den 8. august 1903: «Das Ding ist bestimmt, das Kunst-Ding muß noch bestimmter sein; von allem Zufall fortgenommen, jeder Unklarheit entrückt, der Zeit enthoben und dem Raum gegeben, ist es dauernd geworden, fähig zur Ewigkeit. Das Modell scheint, das Kunst-Ding ist» (sitert etter Brunner 2015, 150). For Rilke er altså kunst-tingen noko meir enn tingen, han er gitt til rommet og heva over tid, ikkje noko er tilfeldig, og alt uklårt er meisla vekk, kunst-tingen er emna for æve. Liknande synsmåtar finn ein også atterklanger av hos Hofmo, kunst-tingen er som vi har sett, «evig tidløs». Nettopp denne ting-diktingsrelasjonen mellom Hofmo og Rilke representerer eit uutforska område i Hofmo-resepsjonen, og målet med denne artikkelen er å opne opp for dette forskingsfeltet. For å gjere det er det naudsynt fyrst å gjere greie for nokre hovuddrag ved dei ulike tingdiktningstradisjonane innanfor modernismen – den anglo-amerikanske (imagismen), den russisk-språklege (akmeismen) og den kontinentale (representert særleg med Francis Ponge), og ikkje minst: vise korleis og kvifor Hofmos diktning nokså eintydig i resepsjonen er knytt til ein av desse tradisjonane, nemleg imagismen.

II

Objektivering, depersonalisering, av-subjektivering kan seiast å vere sentrale stikkord for dei modernismane som har fått ordet «tingdiktning» knytt til seg. I ein norsk lyrikkhistorisk samanheng er det særleg to–tre ulike tradisjonar som ser ut til å ha avteikna seg, og to av desse – imagismen og akmeismen – er ofte med rette eller urette sett i samanheng med brot med den lyrikkhistoriske linja som har si rot i romantikken,¹ medan den tredje som regel blir sett i samanheng med

1 Om diskusjonen om det er brot eller kontinuitet mellom symbolisme og imagisme, sjå Karlsen 2003, 175.

og i forlenginga av det romantiske og symbolistiske diktet. Dei to fyrste er høvesvis knytte til det angloamerikanske språkområdet og det russiske, medan den tredje forma for ting-dikting har si tyngd i fransk og tysk lyrikk. Ho let seg ikkje like lett plassere som ein av modernisme-blekksprutkroppen sine mange armar, sjølv om symbolismen ofte blir nemnd.

Av desse retningane innanfor ting-diktinga er det utan tvil imagismen som har fått mest merksemd i norsk litteraturvitskap og litteraturkritikk, lyrikkhistorias mest kjende sentens «No ideas but in things» er vidgjeten også i Noreg. Sentensen, opphavelig delar av ei verseline frå William Carlos Williams' *Paterson* (1927-versjonen), kom ironisk nok då imagismen som lyrikkhistorisk periode var i ferd med å ebbe ut (medan opphavsmannen til verselina byrja orientere seg mot det amerikanarane kallar «objektivismen»), og summerer på slåande vis heile imagismens poetologi som «alle» no kjenner, ikkje minst på grunn av Paal Brekke og Jan Erik Volds formidlingsinnsats. Williams' slagord summerer og tek opp i seg bl.a. Ezra Pounds «A few don'ts by an Imagiste», som Brekke i innleiinga til sine Pound-gjendiktingar i *Dikt i utval* presenterer slik:

1) å benytte seg av alminnelig talespråk, i motsetning til det vedtatt 'poetiske', og om mulig alltid av det eksakte finne det eksakte ordet, ikke det utsmykkende; 2) det tåket ubestemte skulle bannlyses; konsentrasjon, het det, var poesiens innerste vesen; 3) å skape nye rytmer som uttrykk for nye stemninger, bl.a. gjennom bruk av talemålsrytmen, i stedet for å låse seg fast i overleverte metra; 4) en absolutt frihet i valg av emne eller tema, man måtte ikke ha koturner på seg for å skrive dikt; og endelig, det egentligste: 5) diktets budskap skulle utsies i form av bilder (på fransk og engelsk 'image', derav navnet imagisme). 'Vi er ingen malerskole, men vi tror at poesi bør gjengi nøyaktige iakttagelser, ikke svevende almenbegreper, om også aldri så storslagent og velklingende uttrykt.»

(Brekke 1971, 5–6)

«Make it new», «Go in fear of abstraction» er blant dei «poetologiske påbud» vi assosierer med Pound, som også lanserte omgrepet «equation» som T.S. Eliot utvikla til det langt meir berømte «objektive korrelat»: ² Det gjeld å finne eit bilete, det eksakte uttrykket, eit objektivt korrelat for ei bestemt kjensle eller eit kjenslekompleks. «The natural object is always the adequate symbol», skreiv Ezra Pound (Pound 1913, 201), og det er denne tingkarakteren Williams langt seinare altså samanfattar i slagordet «no ideas but in things». Omsett til Williams' diktariske praksis kunne eit imagistisk tingdikt sjå slik ut, her med den tittelen det er utstyrt med i antologiar: ³

The Red Wheelbarrow

so much depends
upon
a red wheel
barrow
glazed with rain
water
beside the white
chickens

(Williams 2000, 224)

Her er ikkje noko gestalta dikt-eg som fortel om sjelslivet sitt, her ligg inga ekspressiv-romantisk diktoppfatning til grunn. Diktet består berre av eitt bilete, nesten som eit fargefotografi teke i den augneblinken då regnet har gitt seg og sola stikk fram på nytt, ein språkleg fanga augneblink som unndreg seg tidsgangen, diktet er som Hugh Kenner har sagt, «hammered on the typewriter into a *thing made*» (Kenner 1975, 59), så mykje («so much»), ja, iallfall heile diktet, er heilt avhengig av («depends upon») den glinsande, raude trillebåra som avteiknar seg mot dei kvite kjuklingane!

2 Om utviklinga av dette omgrepet, sjå Karlsen 2003, 180.

3 Diktet inngår i ein større komposisjon, men i likskap med andre dikt som inngår i ein større heilskap, så får det eigen tittel og lever sitt eige liv i antologiar lausrivne frå den opphavslege konteksten. Om dette, sjå Karlsen 2014, 100.

I motsetnad til imagismen, som altså er velkjend her «paa bierget», har den beslekta akmeismen fått lite merksemd i norsk litteraturkritikk, trass i at fleire norske lyrikarar har gjort seg godt kjende med det som rører seg i russisk/aust-europeisk lyrikk. Som retning skriv akmeismen seg som imagismen frå 1912, som imagismen danna han ei motvekt mot symbolismen, og poetar som Nikolaj Gumiljov, Mikhail Kosmynin, Anna Akhmatova og Osip Mandelstam tok som imagistane lærdom frå haikutradisjonen, men utvikla ei meir presis og nyansert forståing av biletet, «the image». I biletlæra er det vanleg å prate om *eidologi*, av *eidōs*, som tyder nettopp bilete. Den russiske poeten Nikolaj Gumiljov introduserte også omgrepet *eidolologi*. Etymologisk har dette eit anna opphav, *eidolon*, som også tyder bilete, men som har ei tilleggstyding: biletet ber med seg anden eller skuggen sin.

Ting og tings skygger var tittelen på Jo Eggens debutbok (1980). Eggen er vel kjend med russisk lyrikk og har i gjendiktingane sine vore oppteken av desse russiske poetane som hørde til det som blir kalla sølvalderen i russisk litteratur. Etter det eg veit, har ingen enno studert Eggens lyrikk i lys av den russiske sølvalderperioden, sjølv om fleire drag ved skrivemåten og den poetologiske praksisen hans innbyr til nett det. Innanfor fagfeltet nordisk litteraturvitskap er akmesismen sjeldan nemnd, og sjølv har eg berre støtta meg på akmeismens biletforståing i ei lesing av eit av Tua Forsstöms kjende dikt, «Hästarna», der både hesten og stallen fyrst og fremst er nett hest og stall, heilt konkrete og nærverande i sin materialitet, men likevel ber dei uvegerleg med seg sin skugge/sin ande!⁴ Ein kunne kanskje seie at akmeismen ligg nokså nært opp til det som vert kalla «soft imagism», dvs. den forma for imagisme som ikkje er så streng når det gjeld depersonalisering og avsubjektivering, som opnar seg mot og anerkjenner språket sin metaforiske grunnkarakter, og som ikkje let seg diktere av ei fundamentalistisk imagisme-oppfatning.⁵

4 Sjø «'Hästarna. A 'horstory'» (Karlsen 2017, 154–170) der hestens «skugge» i Forsströms dikt så å seie kjem til syne gjennom ei rad med nedslag i mytar og tekstar der hesten er motiv; «a horse is a horse of course», men denotativt er hesten også noko meir enn berre sjølve dyret.

5 Sjø meir om dette i Karlsen 2003, 161–183. Der er det òg ein grundigare diskusjon om forholdet mellom imagismen og symbolismen der brot-estetikk blir sett opp mot det som imagismen faktisk tek med seg frå dei symbolistiske og ro-

To store poetnamn gjer seg særleg gjeldande i den kontinentale tingdiktninga, franskmannen Francis Ponge (1899–1988) og den tyskspråklege Rainer Maria Rilke (1875–1926). Hovudverket til fyrstnemnde, *Le parti pris des choses* (1942), inneheld ei rad tingdikt med høgst «upoetiske» motiv, jf. dikttitlar som «Sigaretten», «Bløtdyret», «Appelsinen», «Brødet», «Kjøttstykket» osv. Denne «Dichter der Dinge», som tyskarane kalla han, eksellerte i språkmaterialitet med ord og lydkombinasjonar, og dikta kunne konvergere med prosa i det han kalla «proem». Ponge ville reinske eit storkna språk, bryte ut av språklege (u)vanar og valde å skrive om det ikkje-menneskelege. På eit vis ville han bryte ut av ein antropomorf orden. Som Einar Eggen er inne på i etterordet til gjendiktingane sine i *Den stumme verden* (Eggen 1991, 137–139), ville han ha mennesket ut av det han kalla «manesjen», der vi opptrer som dei sirkusdyra vi er lærte opp til å vere, og plassere mennesket i lag med dei andre tinga, i ein stum orden, og så gi stemme – ein ny og antipoetisk diksjon – til ting-fenomen, etablere ein ny relasjon mellom teikn og referanse, ein relasjon han ikkje fann innanfor andre diktradisjonar og retningar.

No vart, skriv Eggen, Ponge (og Jean Paul Sartre) latterleggjord av Robbe-Grillet fordi han menneskeleggjer tinga (Eggen 1991, 136), han er tvinga til å ty til antropomorfisering idet han prøver å sjå og oppleve verda frå tinga sin ståstad og gi språk til det som er ikkje-menneskeleg. Denne problematikken er i høgste grad også relevant hos den ting-diktaren som Gunvor Hofmo hadde eit særleg forhold til, nemleg Rilke. I 1926 utmynta germanisten Kurt Oppert omgrepet «Das Dinggedicht» i ein artikkel med den fulle tittelen «Das Dinggedicht. Eine Kunstform bei Mörrike, Meyer und Rilke». Som vi forstår, grip Oppert heilt attende til romantikken og til fyrste halvdel av 1800-talet, til Eduard Mörrike og hans kjende «Auf eine Lampe». ⁶ «Das Dinggedicht» har naturlegvis mykje til felles med det imagistiske tingdiktet, men det er kjenneteikna av at det lyriske eget så å seie er plas-

mantiske tradisjonane.

- 6 Mange kjenner diktet frå den store interpretasjonsduellen mellom Emil Staiger og Martin Heidegger som Leo Spitzer også kasta seg på. Sjå heile diskusjonen under tittelen «A 1951 Dialogue on Interpretation: Emil Staiger, Martin Heidegger, Leo Spitzer i PMLA», (105), 3, 1990, 409–435.

sert i baksetet, medan gjenstanden, objektet, det skjønne ved tingen har innteke forarsetet. Også her er det ei objektiverande rørsle; tinga får eit språk tilpassa sitt vesen, så tingen sjølv kan kome til uttrykk. I denne tradisjonen blir gjerne tingdiktet rekna for symbolismens føresetnad, ein kunne seie at tingen og symbolet fell saman i symbolismen, slik det til dømes gjer i Vilhelm Krag's antologiske «Der skreg en fugl» (1891) frå vår eiga litteraturhistorie. Rilke starta forfattarskapen sin innanfor symbolismen, og han vart den store fornyaren av tingdiktet med rot i den diktradisjonen han byrja i. I eit brev til Lou Andreas-Salomé (1903) skriv han:

Nur die Dinge reden zu mir. Rodins Dinge, die Dinge an den gotischen Kathedralen, die antiken Dinge – alle Dinge, die vollkommene Dinge sind. Sie wiesen mich auf die Vorbilder hin; auf die bewegte lebendige Welt, einfach und ohne Deutung gesehen als Anlaß zu Dingen. Ich fange an, Neues zu sehen: schon sind mir Blumen oft so unendlich viel, und aus Tieren kamen mir Anregungen seltsamer Art. Und auch Menschen erfahre ich schon manchmal so, Hände leben irgendwo, Munde reden, und ich schaue alles ruhiger und mit größerer Gerechtigkeit.

(Rilke etter Maertz 2021, 63)

Den unge poeten Rilke møtte meisterskulptøren Rodin i Paris fyrste gong i 1902, han hadde teke på seg å skrive ein monografi om Rodin og kunsten hans. Møtet var skilsetjande for Rilke, seinare vart han Rodin's sekretær, og han lærte som det seiest i sitatet, å *sjå på nytt*, han lærte å inn-*sjå*. Tinga – menneske, dyr, ting inngår i tingomgrepet – byrjar å tale til han, og blant desse får kunstobjektet, kunst-tingen, ein sær eigen plass. Kunstobjekta «wiesen (...) auf die Vorbilder hin; auf die bewegte lebendige Welt, einfach und ohne Deutung gesehen als Anlass zu Dingen»; kunstobjekta viser altså til motiv i den røynelege verda, motiva vert tingleggjorde i kunsten utan fortolking av motivet; motivet er igangsetjaren. Og slik er det av den enkle grunn at eget, subjektet, har lært seg kunsten å *sjå*, slik at *det sette* kjem i framgrunnen, subjektet i bakgrunnen; i denne interaksjonen mellom subjekt og objektverd kan ein forstå avsubjektiveringa i Rilke's diktning.

Kunstobjektet som heilt «fullkomen» ting inntek ei særstilling i Rilkes poetologi, men også menneske, blommar, dyr og anna inngår som nemnt i tingomgrepet. Følgjande «fleksible» sonett kan tene som døme på Rilkes poetologi i praksis:

Schwarze Katze

Ein Gespenst ist noch wie eine Stelle
dran dein Blick mit einem Klang stößt;
aber da, an diesem schwarzen Felle
wird dein stärkstes Schauen aufgelöst:
wie ein Tobender, wenn er in vollster
Raserei ins Schwarze stampft,
jählings am benehmenden Gepolster
einer Zelle aufgehört und verdampft.
Alle Blicke, die sie jemals trafen,
scheint sie also an sich zu verhehlen,
um darüber drohend und verdrossen
zuzuschauern und damit zu schlafen.
Doch auf einmal kehrt sie, wie geweckt,
ihr Gesicht und mitten in das deine:
und da triffst du deinen Blick im geelen
Amber ihrer runden Augensteine
unerwartet wieder: eingeschlossen
wie ein ausgestorbenes Insekt.

(Rilke 1987, 64)

Det persiperande blikket møter i fyrste kvartett katten, og blikket løyser seg opp i den svarte kattedelsen. Katten, seiast det vidare, har trekt til seg alle blikk som har vorte kasta på han, alle blikk har han internalisert og held løynde, og han kan med alle sine blikk reint som ein tilskodarmasse sjå trugande («drohend») og arg («verdrossen») på deg «og med det sove» («und damit zu schlafen»). Men i siste bolken vender katten andletet mot det persiperande eget, som ser – med eit sjokk – seg sjølv som innestengd, som eit utdøydd insekt («ein ausgestorbenes Insekt») i kattens gule augeeple! I eit anna kattedikt, det berømte «Der Panther», observerer også eget dyret, panteren, der han sirkclar

rundt i buret sitt. I sluttstrofa her blir det òg lagt vekt på dyre-auga, på pupillane der «forhenget» («Vorhang») av og til hevar seg lydlaust opp, og eit bilete går inn, går gjennom dei ansente kroppslemmane og opphøyrrer i hjartet («hört im Herzen auf zu sein»):

Nur manchmal schiebt der Vorhang der Pupille
sich lautlos auf —. Dann geht ein Bild hinein,
geht durch der Glieder angespannte Stille —
und hört im Herzen auf zu sein.

(Rilke 1987, 24)

Natur-tingen, panteren, tek bilete av den som persiperer dyret, inn i hjartet, men tek ikkje vare på det. Naturen er likegyldig overfor det persiperande dikt-eget; panteren berre ser på deg, «avfotograferer» deg. Denne okulare, kiastiske rørsle er også tydeleg i Rilkes mest kjende Kunst-Dinggedicht, «Archaischer Torso Apollos», der den observerande endar opp med å bli observert av torsoen. I «Tropes. Rilke» i *Allegories of Reading* har Paul de Man sett søkjelys nettopp på kiasmen, også den okulare som vi her har teke for oss, og han peiker på at det typiske for desse dikta er at subjekts- og objektsforholda vert reverserte. Den «inwardness» som vi normalt assosierer med subjektet, blir lokalisert hos objektet, seier de Man (de Man 1979, 45). Medan de Man er retorisk orientert, er Käte Hamburger oppteken av denne reverseringa av subjekts- og objektsforhold frå ein filosofisk synsstad. Ho peiker på at det fundamentale prosjektet for Rilke er å overskride «the strangeness, the separateness of man who says ‘I’ and the being outside of him»; Rilke vil «recognize and name what is *das Seiende*, [literally ‘the being’]» og gripe «the being and being-thus of the ‘I’» (sitert etter Cassedy 1990, 217). Både Hamburger og de Man har såleis merka at det karakteristiske ved desse tingdikta, særleg ved kunsttingdikta, er at subjekts- og objektsforhold blir reverserte.

III

I Hofmo-resepsjon er det ikkje uvanleg å operere med ei todeling av forfatterskapen: Dei fem bøkene frå debuten med *Jeg vil hjem til menneskene* i 1946 til *Testamente til en evighet* (1955) utgjer den fyrste delen, medan dei 15 samlingane som kom i åra 1971–1994 etter den lange hospitaliseringsperioden, utgjer den andre delen. Den fyrste delen er ekspressiv med eit sterkt eg-uttrykk, den andre delen er meir neddempa med ei meir objektiverande diktarhaldning. Den fyrste delen er ekspresjonistisk, og den andre er imagistisk, om ein vil forenkle grovt og formelsetje den diktariske utviklinga som Hofmo utan tvil gjekk gjennom. Denne todelinga skriv seg opphaveleg frå Jan Erik Volds essay «Gunvor Hofmo og det objektive korrelat» (1984), og er sidan stadfesta, gjenteken, nyansert og diskutert i fleire studiar.

Sjølv har eg peikt på at ekspresjonismen er gjennomgåande i forfatterskapen, at ein kan finne spor av ein imagistisk impuls også i dei fyrste bøkene, og at den imagistiske impulsen er sterkare til stades i forfatterskapens andre del. Etter sjukehusopphaldet blir forfatterskapen såleis fornya (Karlsen 2002, 7–34).

Som lyrikkhistorisk periode fall imagismen i tid saman med både symbolismen og den tyske ekspresjonismen, og imagismen har utan tvil vore ein særskild viktig impulsgivar for seinare dikting, ikkje minst for ting-diktinga. Poesi er ord «charged with meaning»; imagismen er den type poesi «where painting or sculpture seems as if it were just coming over into speech», og at eit bilete kan karakteriserast ved «that which presents an intellectual or an emotional complex in an instant of time». Alle desse velkjende fynd- og slagorda etter Ezra Pound – også det at poesien skal vere «pictorial», at han skulle utseiast i bilete og utgjere ein «unity of meaning» – er for lengst applisert og godtgjort i Hofmo-forskinga, spesielt med tanke på den andre fasen av forfatterskapen (Karlsen 2002 og 2003), og det same kan seiast om William Carlos Williams' «No ideas but in things». Eg har tidlegare peikt på at Williams' «The Red Wheelbarrow» er eit paradedøme på eit imagistisk tingdikt, og at Gunvor Hofmos «En hvit rose» frå *Det er sent* (1978, Hofmo 1996, 285) kunne vere det motsvarande i den norske bokheimen som eit slags læredikt i norsk imagisme og ting-dikting.

Månen var eit vanleg topos i den historiske imagismen, og med sitt månebilete knyter Hofmo diktet direkte an til den imagistiske rørsla:

En hvit rose

En hvit rose er månen
satt i himmelens ødslige
vase

Om dette diktet har eg skrive følgjande:

Kortdikt presentert som en betydningsenhet? Javisst! “Pictorial”? Javisst! Ladet med betydning? Javisst – kanskje tilmed i en slik grad at det er en slags lyrisk lesning av et annet kjent Hofmo-dikt, nemlig “Vasen med relieff av dansende barn” fra *Blinde nattegaleri* (1951, Hofmo 1996: 71–73) og andre berømte urnedikt. Og av det følger: Dets emosjonelle inntrykk og intellektuelle aspekter balanseres og formidles “in an instant of time”. Videre er diktet jeg-løst; bildet – månen, himmelen, vasen – er rent, direkte behandlet uten kommentarer og konkret-presist; diktet er ikke-antropomorfiserende (men helt i tråd med “læreboka”: metaforiserende) og tale-språksbasert (uten bruk av overleverte metra). I tillegg finnes to adjektiver som nok de mest puristiske imagister til tross for sin adjektivskepsis kunne ha akseptert. For det første, det deskriptive “hvit” (som åpner diktet for dets andre, implisitte farger: gult og blå), og for det andre, det mer komplekse “ødslige” som både utsier noe om rommets uendelighet og gjør diktet urovekkende, anti-idyllisk (og som kanskje peker hen mot en symbolistisk skrivemåte).

(Karlsen 2002, 16–17)⁷

Eg signaliserer såleis at Hofmos imagisme nok kan karakteriserast som «soft», ikkje «hard». Vidare gjennomgår eg ei rad døme på dikt frå denne andre fasen av forfattarskapen som kan plasserast innanfor

7 Diktet er òg kort kommentert i Hofmo-studien i *Ord og bilete. Ekfrasen i moderne norsk lyrikk*, sjå Karlsen 2003, 175–176. Det er verdt å notere seg at imagistane var skeptiske til antropomorfisering, men ikkje til metaforar (elles).

ein imagistisk forståingshorisont, mellom anna «Kinesere» (frå *November*, 1972) og sekvensen «6 dikt» (frå *Gjest på jorden*, 1971). Frå sistnemnde siterer eg «Frukttrær», som «ligger imagismen nær» utan å peike på korleis «tingen», frukttrea, blir antropomorforisert, det ikkje-menneskeleg blir menneskeleg (Karlsen 2002, 17):

Frukttrær

Frukttrærne kaster ball.
De åpne svarte armene
er alltid parate.
En usynlig ball er på omgang
mellom dem,
helt til kronbladene
sner den ned.
(Hofmo 1996, 153)

Som døme på at Hofmos imagistiske tingdiktning kan vere svært så «soft», peiker eg på at det ofte snik seg inn eit «klik», eit «som» eller det hypotetiske «som om» i fleire av Hofmos kortdikt (Karlsen 2002, 18). På den måten byggjer dikta ofte på eit dobbeltsyn; dei blir enkle allegoriar der til dømes eit av bileta blir bygde ut til ei eiga beretning. Som døme på dette nyttar eg «Sykehus», frå den nemnde sekvensen «6 dikt». Her ser ein korleis andreleddet i ein tradisjonell, similisk struktur er bygd ut:

De gamle bygninger
i rustrødt
som kuer i båser.
De tygger og gumler
tygger og tygger
dagen som høy
lyset som salt
mens de brøler lavt
om natten.
(Hofmo 1996, 154)

Som tingdiktar har Hofmo utan tvil teke imot sterke impulsar frå imagistisk dikting spesielt i den andre fasen av forfattarskapen. Tekstane kan vere heilt utan eg-trykk og utan sterk ekspresjonstrong, dei kan vere avpersonaliserte, deskriptive heller enn metaforiske og antropomorferande og også utan eit tekst-manifest eg. Som påvist i forskinga kan Hofmo også tendere mot såkalla «soft» imagisme, den imagismen som ligg akmeismen nærast, og bådessa impulsane gjer seg som nemnt sterkast gjeldande i den siste fasen av forfattarskapen. Men Hofmo er tingdiktar også i fyrste delen av forfattarskapen, og det er i den samanhengen Rilke-inspirasjonen kjem inn i biletet.

IV

Som tingdiktar er alle dei «Kunst-Dinggedichte» Hofmo skreiv, langt meir frekvente enn dei tekstane der ho skriv om meir kvardagslege ting eller tydeleg relaterer i ein imagistisk tradisjon. I seg sjølv kan ein sjå dette som ein konsekvens av den relasjonen ho hadde til Rilkes dikting. Fascinasjonen for Rilke og skulptur-mentoren hans Rodin går fram av dette dagboknotatet frå Paris i 1947:

Var i Musée Rodin idag. For en fin opplevelse. Et deilig sted, det var noe så tidløst over det, parken med de nakne trærne og statuene – «Tenkeren», «Borgerne» bl.a. – det var som om våren ventet dypt inne i stillheten. [...] Det var noe ved stillheten, som var gjennom-sildret av evighet, noe ved de gamle brune husene rundt omkring. Invalide-kuppelen, og så kirkeklokkeklangen av og til. Det minnet meg om Rilkes dikt – ånden i det. Ja, ånd, det var det som strømmet over en derinne i rummet – ånd, ånd ved det hardeste stoffet nesten som finnes.

(Vold 179–180).

Mange av Hofmos «Kunst-Dinggedichte», ekfrasane, er kartlagde og undersøkte i den studien vi tidlegare har referert til, «'I dans rundt Biletet, åndens arnested'. Ekfrase og poetologi i Hofmos dikting» (Karlsen 2003) der relasjonen Rilke–Hofmo er nemnd, men ikkje vekt-

lagd. I dei to dikta der Rodin-skulpturar er openberre førelegg, kan vi utan vidare ane inspirasjonen frå Rilke; dikta viser til det levande førelegget for skulpturen. Særleg tydeleg er dette i «Tanken» frå den fyrste delen av forfattarskapen (frå *Fra en annen virkelighet*, 1948) der kvinna «bak» torsoen «skimrer» fram og kan apostroferast. Som Hofmo seier i eit notat, er diktførelegget marmortorsoen «Tanken» (1886), eit kvinnehovud «som hever seg ut av stenblokken – fint formet og med et så åndeliggjort uttrykk at en tror det vil trekke seg inn i stenen igjen hvis en uroer det – akkurat som tanken gjør» (Vold 2000:180):

Over Rodins Tanken

Slik skimrer du fram
av kaos og stillhet i oss,
skjelvende, underlig blek av lys,
fryktsom som et dådyr som vil flykte
tilbake i mørket igjen ved den minste uro ...
Så nær er du dypet, hvit synker du igjennom oss,
tar naglene ut av korsfestede hender
og blindheten vekk fra de sluknede øyne,
Rører ved nakne gjerder og forvitrede murer,
mørke bilder står stille i dugget lys -
og alt gjennomstråles og brister
og blir ånd ved deg ...
(Hofmo 1996, 57)

Kunstverket er heilande, lindrar lidinga og får oss til å sjå: det tar «blindheten vekk fra de sluknede øyne»; alt blir ånd ved kvinneandletet som «skimrer» fram. Minst like interessant er det persiperande dikt-eget (som inngår i det kollektive «vi»). «Du», kvinneandletet/torsoen, «skimrer» fram «av kaos og stillhet i oss», dvs. at dikt-eget/«vi» blir tekne inn i og transformerte i kunstverket, samstundes som vi er medskapande; subjekt og objektforhold er i rørsle. I den andre Rodin-ekfrasen frå den andre fasen av Hofmos forfattarskap, frå *Nabot* (1987), kan det ikkje vere tvil om at det er førelegget for skulpturen det blir vist til. Rodins «Katedralen» (1908) er slett ikkje nokon (av-

bilda) katedral, men to kvite (høgre-)hender som strekkjer seg opp mot lyset, eit verk som alluderer til eit tidlegare arbeid av kunstnaren sjølv, «Guds hand» (modellert etter Rodins eiga hand). Dei to høgst levande hendene til «Katedralen», «lysets tvillinger» og «åndens tolkere», trer heilt i forgrunnen, dikt-eget er ikkje-manifest, men innforliva i ting-verda:

Over Rodins Katedral

1

De som har bitt seg til blods
på trærnes røtter
De som har drukket den
harde stammens saft
for å fatte trærnes
brusende kroner
der de bærer
verdens salige kraft
i møte med universets vinder
hvor Gud stormer evige
strofer i løvet

2

Disse hendene er lysets
tvillinger
men bygger i mørket
Disse hendene er åndens
tolkere
men bygger med angstens
stoff ...

for til slutt å la en evig
ro
speile himmelen i dem
(Hofmo 1996, 377)

Den Rilke-inspirerte tingdiktspoetologien er tydeleg i desse dikta: «anskuen» av kunstverket, lytting til verket, og når ein får verket i tale, kjem ein til førelegget, til kvinne-andletet og dei skapande hendene.⁸

Kan ein så snakke om ei (fullstendig) kiastisk rørsle der subjektet og subjektet si «indreheit» blir plasserte hos objektet, som i Rilke-dikta vi tidlegare har drøfta? Det storfelte «Vase med relieff av dansende barn» frå *Blinde nattergaler*, (1951, Hofmo 1996, 71–73) har heile 64 vers fordelte på fire sekvensar, og har som «Over Rodins Tanken» ordet «skimre» i opninga, i ein eksplisitt tiltale: «Grønt skimrende vase! Du gravsten (...). Diktet rører seg metonymisk frå vasen som heilskap til vasens relieff med dansande barn. Med blikket sitt vekker det persiperande eget barna til live i andre del:

Blikket mitt vekker dem opp!
Det som drakk skjønnhet
av vasens skimrende former:

de nakne barnekropper –
det treffer mørke vann,
det treffer regnvåte sletter
og under dem: barneansikter,
døde med lukkede øyne!

Blikket mitt vekker dem opp!
Smertelig ufullbyrdet, halv vått
og dunkelt, demrer en lengsel
i dem, går de den tørst i møte ...

Kanskje er det desse barna, no vekte til live i same rom som dikt-eget med ei demrande lengsle i seg som kjem «som luftning inn i rommet» i den tredje bolken og kan sjå seg sjølve avbilda på vasen; dei som var objekt for andre sine blikk, er no blitt subjekt og kan sjå seg sjølve. Eller kan

8 Ei detaljert lesing av desse to Rodin-dikta som neppe står i konflikt med det som blir sagt her, finst i Karlsen 2003, 129–133 og 205–206.

hende er barnet også vekt til live hos den sjåande sjølv og syner seg som ei «luftning» saman med dei andre, jf. skifte i verbtid i dei to siste versa:

Med blåst og havsdyp i de mørke øyne
og gjennomtrengt av noe ødslig vilt
kommer barn som luftning inn i rummet
i bitter tørst som aldri er blitt stilt

og ser på vassen: sånne kroppes dans
og sånne panner har de engang eiet.
Å ville under i de nakne knær
som skrubbet seg, som tøyde seg og neiet!

Korleis ein enn fortolkar rørslene i diktet,⁹ er det knapt tvil om at eget overgir seg til kunstverket; rørsle er sjølvoppgivande, og i siste del av same bolken kjem verket, tingen sjølv til orde. Barna talar, men med språk og stemme tilhøyrande det vaksne, observerande dikt-eget som om subjektiviteten «tømmes» i møte med kunstverket:

Gi oss vårt blod tilbake, du liv som vi elsker, elsker
sånn at i nattkaldt øde, vi hvisker ditt brennende navn.
Gi oss vår kropp tilbake! Se, våre tårer renner
over en vases skjønnhet som speiler vårt hjemløse savn.

Gi oss vårt lys tilbake! Og frels oss fra mordets hån:
Disse dansende lemmer, å liv, din dypeste kilde
skimrende gjennom et mørke som skulle fortæres av dem
valgtes isteden til gravsten og er blitt dødens bilde ...

9 Ei detaljert lesing i tett dialog med tidlegare lesingar av dette diktet finst i Karlsen 2003, 161–174. Eit Rilke-inspirert utkast til lesing som her er gitt, vil i all hovudsak ikkje kome i konflikt med hovudsynsmåtane i den analysen, men truleg underbygge dei grundigare.

V

Trass i at ting-diktinga har felles drag når det gjeld avsubjektivering, depersonalisering og «nedskriving» av det lyriske eget, kan dei ulike ting-diktingstradisjonane arte seg særst ulikt i diktarisk praksis. Dette «feltet» er lite utforska i norsk lyrikkhistorie. Sjølv om mange norske poetar tvillaust har vore påverka av og særst interesserte i så vel russiske akmeistar som tingdiktarar frå Tyskland og Frankrike (som Apollinaire, Rilke og Ponge), har ikkje dette resultert i betydeleg forskning innanfor området. Den imagistiske tradisjonen kjenner langt fleire til, utan at det heller har resultert i ei større litteraturhistorisk oversikt over den betydning retninga har hatt for norsk lyrikk.

Den imagistiske impulsen og depersonaliseringstendensane i Hofmos dikting er, som det går fram av denne artikkelens tredje bolc, grundig dokumenterte, men spørsmålet om kva for avsett Rilkes poetologi har i Hofmos dikting, har fått sine fyrste tentative svar i artikkelens fjerde bolc, som dermed blir den fyrste spede byrjinga på og opninga av eit nytt felt i Hofmo-forskinga. Ekspresjonisme og imagisme har lenge vore dei to nøkkelorda som er nytta for å karakterisere utviklinga i forfattarskapen frå den fyrste til den andre fasen, med sjukdomsperioden som omdreiingspunkt. Det spørst altså om ikkje også ein ny dimensjon burde leggjast til blant Hofmo-tilgangane, nemleg Rilkes tingdiktingstenking med rot i symbolismen.

Litteratur

- Brunner, José 2015. *Erzählte Dinge: Mensch-Objekt-Beziehungen in der deutschen Literatur*. Berlin: Wallstein Verlag.
- Cassedy, Steven 1990. *Flight from Eden. The Origins of Modern Literary Criticism and Theory*. Berkely: University of California Press.
- de Man, Paul 1979. *Allegories of Reading*. New Haven and London: Yale University Press.
- Eggen, Einar 1991. «Ordene og tingene». I Francis Ponge: *Den stumme verden. Gjendiktet og med etterord av Einar Eggen*. Oslo: Gyldendal, 127–139.

- Hofmo, Gunvor 1996. *Samlede dikt*. Oslo: Gyldendal.
- Karlsen, Ole 2002. «'Tenn lys: Og ta frå Natten sorgen'. En introduksjon til Gunvor Hofmos poesi». I Ole Karlsen (red.): «*En vei som skumrer mine bilder frem*». *Om Gunvor Hofmos forfatterskap*, Oslo: Unipub forlag, 7–34.
- Karlsen, Ole 2003. *Ord og bilete. Ekfrasen i moderne norsk lyrikk*. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Karlsen, Ole 2014. «'Bare lerkene kan lese morgenen / den blå bokstaven / i en altfor stor resept'. Norsk lyrikk 2000–2012 i formperspektiv». I Ole Karlsen (red.): *Nordisk samtidspoesi. Særlig Øyvind Rimbereids forfatterskap*. Vallset: Oplandske Bokforlag, 98–115.
- Karlsen, Ole 2017. «'Hästarna'. A 'horstory'». I Hans Kristian Rustad (red.): *Nordisk samtidspoesi. Tua Forsströms forfatterskap*. Vallset: Oplandske Bokforlag, 154–170.
- Kenner, Hugh 1975. *A Homemade World*. New York: Knopf.
- Maertz, Gregory 2021. *Children of Prometheus: Romanticism and Its Legacy*. New York: BoD.
- Mørch, Audun J. 2012. «Nye milestolper i norsk poesi. Jo Eggen som gjendikter fra russisk til norsk». I Ole Karlsen (red.): *Nordisk samtidspoesi. Særlig Jo Eggens forfatterskap*. Vallset: Oplandske Bokforlag.
- Ponge, Francis 1991. *Den stumme verden. Gjendikta og med etterord av Einar Eggen*. Oslo: Gyldendal.
- Pound, Ezra 1913. "A few don'ts by an Imagiste". I *Poetry*, 1, 1913, 200–206.
- Pound, Ezra [1934] 1991. *ABC of Reading*. London: faber and faber.
- Rilke, Rainer Maria 1987. *The Selected Poetry of Rainer Maria Rilke*. Tospråkleg utgåve, redigert og gjendikta av Stephen Mitchell. London: Picador.
- Shelley, P.B. 1904. *A Defence of Poetry*. Indianapolis: The Bobbs Merrill Company.
- Vold, Jan Erik 2000. *Mørkets sangerske. En bok om Gunvor Hofmo*. Oslo: Gyldendal.
- Williams, William Carlos 2000. *Collected Poems I*. Manchester: Carcanet Press Ltd.

På sporet av ein ulevd barndom:

Menneskeleg, umenneskeleg og symbolsk vald i Rainer Maria Rilkes tingdikt

Torgeir Skorgen

I eit atelierbilde frå 1882 står den sju år gamle René Maria Rilke med den venstre armen stødd til armlenet på ein sofa, medan han ser med alvorleg og lett drøymande blick inn i kameraet. Håret er langt, og på seg har han ein kvit kjole med kvite strømper til. Renés mor, Sophie, kom frå ein adeleg familie, og ekteskapet med den attraktive jernbanefunksjonæren Josef Rilke hadde vore eit steg ned på den sosiale rangstigen og ein personleg skuffelse. Og eitt år før vesle René vart fødd, hadde dei mist ei dotter, som berre vart nokre veker gamal. På barndomsbildet av sonen hadde ho skrive «Min vesle skatt med sine første strømpebukser» (Leppmann 1993, 15). Rilke vaks såleis opp i skuggen av eit ulukkeleg ekteskap, ei avliden, men desto meir nærverande søster, og ei sørgande og bitter mor, som ikkje ville akseptere at guten hennar var ein gut. Derfor fekk han fornamnet René, som lett kunne forvekslast med det kvinnelege Renée, og mellomnamnet Maria etter den heilage jomfrua, som mora gjerne gav inntrykk av at ho vigde seg til. Barndommen vart ikkje meir lukkeleg av at Sophie sende den berre halvvegs ønskte sonen først til ein katolsk klosteskule, og sidan til dei militære skulane St. Pölten og Mähren-Weisskirchen. I brev han skreiv som vaksen, skildra Rilke møtet med desse militære oppdragselsanstaltane som eit sjokk han var heilt ubudd på, etter ein barndom med kjolar og dokker, og som han sidan aldri kom over.

Biografar som Leppmann har stilt spørsmål ved om desse skulane verkeleg var så undertrykkande og inhumane som Rilke og seinare også vennen Stefan Zweig seinare skulle framstille dei som, eller om

dette var del av ei litterær sjølvstilisering frå Rilke si side (jf. Leppmann 1993, 27) Men kor mykje hugsar vi eigentleg av vår tidlege barndom? Somme tider er det konkrete gjenstandar, som ei gamal dokke med eitt auge, ein einarma gamal bamse, ein leikebil eller treskuta frå sløyden som vekker barndomsminna til live. Eller dei berømte madelaine-kakene som opnar for straumen av barndomsminna til Proust sin forteljar i *På sporet av den tapte tida*. I barndommen har tinga kanskje enno ikkje mist all sin magi: Tanken på den nye sykkelen, for ikkje å snakke om alle gåvene under treet på julekvelden, kan vere nok til å halde eit barn vake til neste morgon.

Dette essayet undersøker i kva grad barndommen hos Rilke vert framstilt ikkje berre som den poetiske, men også den eigentleg menneskelege tilstanden, som, på liknande vis som tinga og dyra, er knytt til ein tilstand forut for sivilisasjonens symbolske orden. Paradoksalt nok framstår også diktet og det poetiske språket som ei mogleg redning for barndommen og det menneskelege. Men korleis kan diktet framstille barndommen, og dermed det menneskelege, dersom det spesifikt menneskelege eigentleg ikkje kan seiast eller fikserast? I denne undersøkinga av barndomsmotivet hos Rilke er det også teke omsyn til korleis ulike former for kulturell disiplinering og umenneskeleggjerding vert konstituerte og reproduserte gjennom det som Pierre Bordieu seinare skulle omtale som symbolsk vald, og korleis dette utgjør ein underliggjande tematikk i dikta (jf. Bordieu & Passeron 1990). Det er såleis ein freistnad på å lese barndom og mediering av barndomsminne som eit sentralt omdreingspunkt i Rilkes tingdiktpoetikk og dermed bringe eit nytt perspektiv inn i forskningstradisjonen.

Denne tause og innforståtte samanhengen mellom barndom, ting og symbolsk vald vert poetologisk uttrykt i diktet «Kindheit» [«Barndom»] frå samlinga *Neue Gedichte* [Nye dikt] frå 1906, der tinga er fulle av minne om barndommens tapte fantasiverd, på leiting etter eit språk:

Es wäre gut viel nachzudenken, um
von so Verlorenem etwas auszusagen,
von jenen langen Kindheit-Nachmittagen,
die so nie wiederkamen – und warum?

Noch mahnt es uns –: vielleicht in einem Regnen,
aber wir wissen nicht mehr was das soll;
nie wieder war das Leben von Begegnen
und Wiedersehen so voll

wie damals, da uns nichts geschah als nur
was einem Ding geschieht und einem Tiere:
da lebten wir wie Menschliches, das Ihre
und wurden bis zum Rande voll Figur.
(Rilke 1993 [1906], 510)

[Det ville vere bra å tenkje lenger etter
før ein leitar etter ord for det som er så tapt
som dei lange barndomsettermiddagane
som aldri kom tilbake slik – og kvifor?

Enno vert vi påminte –: kan hende i eit regn
men ikkje veit vi lenger kva det tyder:
at livet aldri sidan skulle bli så fullt
av møte og gjensyn

som den gong ikkje noko anna hende oss enn det
som hender med ein ting og med eit dyr:
og levde deira liv som om det var vårt eige
til vi vart fylte heilt til randa av figur.]
[oms. T.S.].

I dette diktet framstår barndommen som ein open tilstand av undring
og fordomsfrie møte, men også som ei poetisk utfordring for det ly-
riske vi-et. Diktet byrjar derfor med ei oppmoding til å kjenne lenge
etter og velje orda med omhug før ein freistar å setje ord på minna om
barndommens gåtefulle verd:

Det ville vere bra å tenkje lenger etter
før ein leitar etter ord for det som er så tapt
som dei lange barndomsettermiddagane [...]

Dette er ein barndom som er omsett og inderleggjord til ei subjektiv verd som enno ikkje er tilslørt og fastlagd gjennom vitskapen eller sivilisasjonen sin symbolske orden, som ordnar og reproducerer dei vaksne si verd. Men både tinga og dyra, som er umedvitne om tida, lagnaden og den symbolske ordenen, har framleis tilgang til den evige augneblinken der alt er ope og fullt av spørsmål, nye møte og undring.

For Rilke er barndommen såleis den beint fram poetiske tilstanden, som kan gjenkallast med eit eige og oppriktig alvor over seg. Det lyriske vi-et gir diktet ein evokativ appell; det handlar på sett og vis også om den menneskelege tilstanden, sett gjennom diktet og hugsa ved hjelp av tinga. Og ved hjelp av bildekunsten, kunne ein leggje til, for den gåtefulle formuleringa «til vi vart fylte heilt til randa av figur» [«und wurden bis zum Rande voll Figur»] i slutten av den tredje strofa er eit sitat frå renessansemålararen Albrecht Dürer. Han skal ha uttrykt at ein god målar alltid er innvendig full av figur. Det vil seie at han alltid kan tilføre verda noko nytt og friskt og klårgjere det vesentlege gjennom verka sine.

Allereie tittelen på samlinga som dette diktet er henta frå, *Neue Gedichte*, signaliserer ei ny byrjing, ein ny poetikk og ein avskil frå det som hadde vore. I dei to samlingane med «nye dikt» presenterte Rilke ein ny type dikting, som ikkje framstilte seg som produkt av nokon romantisk inspirasjon, men av eit utrøyttelig objektiveringsarbeid, der auget skulle vere den viktigaste reiskapen, samstundes som det lyriske eg-et skulle halde seg i bakgrunnen. I alle fall tilsynelatande. I 1926, eitt år etter Rilkes død, kom den tyske germanisten Kurt Oppers til å prege eit nytt omgrep for denne diktypen: tingdiktet. Oppers teiknar opp ei tradisjonslinje for tingdikt i den tyske lyrikken som byrjar med barokkdiktaren Martin Opitz og held fram over Eduard Mörike og Conrad Ferdinand Meyer og kulminerer med Rilkes *Neue Gedichte*:

Medan det tilvertande diktet med si subjektive og ekte lyriske stemningshandling vert meir og meir framherskande i den tyske lyrikken sidan Goethe, dannar tingdiktet seg gradvis som den reine motsetnaden: innretta mot den upersonlege episk-objektive skildringa av noko verande.

(Oppers 1926, 747 f. [oms. T.S.]

Det er såleis verdt å merke seg at Rilke sjølv aldri nytta omgrepet «tingdikt» om dei «nye dikta», sjølv om han skreiv mykje om både «ting» og dikt. Og i dei såkalla «tingdikta» i *Neue Gedichte* vert både planter, dyr, arkitektur, kunstverk, ja, til og med menneske framstilte med ei eineståande form for sensibilitet og – tilsynelatande – objektivitet. Ein kan også undre seg over at Olav H. Hauge, som sjølv helst skreiv tingdikt om bruksting som ljàen og sleggja, aldri omsette Rilke til nynorsk, og det trass i at Rilke elles ville hatt ein naturleg plass i Hauges arbeid med å omsetje den store linja i tyskspråkleg lyrikk: frå Hölderlin over Trakl og Brecht til Celan.

Forskarar som Käte Hamburger har tolka Rilkes «tingdikt» som lyriske motstykke til den filosofiske fenomenologiens ideal om å gå «til saka sjølv» og har derfor lansert omgrepet «fenomenologisk modernisme» (jf. Hamburger 1966). Men både «tingdikt» og «fenomenologisk modernisme» er omgrep som treffer på sida av det som verkeleg er «sjølv saka» i Rilkes *Neue Gedichte*, som vi skal sjå. Både Hamburger og Oppers ser i første rekkje ut til å oppfatte *Neue Gedichte* som etterlikningar eller meir eller mindre fullstendige avspelingar av dei motiva som titlane i dikta nemner, anten det er snakk om panteren, blå hortensiaer eller rosa flamingoar. Altså som mimesis i staden for teikn (semiosis). Dette er ei oppfatning som ikkje står seg for ein nærare analyse av desse dikta. Men også Adornos tolking av tingdikta som ein freistnad på ei poetisk forsoning og overvinning av framandgjeringa og den kapitalistiske varetvangen treffer på sida av Rilkes poetikk i desse dikta (jf. Adorno 1989 [1974], 52).

«Tingdikta» i *Neue Gedichte* er kanhende Rilkes mest kjende, men dei hamna lenge i skuggen av dei seine og meir hermetiske diktsyklusane *Duineser Elegien* [Duino-elegiane] og *Sonette an Orpheus* [Sonetter til Orpheus] i forskinga. Desse seine dikta vart frå 1960-talet og utover oppskatta som hovudverka til Rilke, ved sida av romanen *Malte Laurid Brigges nedtegnelser* [*Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*]. Men i seinare år har fleire forskarar teke til orde for å omvurdere forfattarskapen og heller sjå dei to banda med *Neue Gedichte* som Rilkes hovudverk, medan elegiane og sonettane til og med har blitt omtalte som kitsch (jf. Stephens 2013, 365) .

Det før siterte barndomsdiktet frå *Neue Gedichte* står i kontrast til eit anna dikt med same tittel som vart til om lag samtidig (1905–06), men utgjeve i samlinga *Das Buch der Bilder* [Bildenes bok]. I dette diktet vert barndommen og skuletida framstilte som ein fangenskap der timane følgjer kvarandre i endelaus monotoni:

Kindheit

Da rinnt der Schule lange Angst und Zeit
mit Warten hin, mit lauter dumpfen Dingen.
O Einsamkeit, o schweres Zeitverbringen ...
Und dann hinaus; die Straßen sprühn und klingen
und auf den Plätzen die Fontänen springen
und in den Gärten wird die Welt so weit –.
Und durch das alles gehn im kleinen Kleid,
ganz anders als die andern gehn und gingen –:
O wunderliche Zeit, o Zeitverbringen
o Einsamkeit.

(Rilke 1987, 384)

At dette barnet også merkar seg ut ved å bere kjole, ser ut til å ha gått tapt i Edward Snow si omsetjing til engelsk:

School's long anxiety and time slips by
in waiting, in endless dreary things.
O solitude, o heavy spending on an on of time ...
And then outside: the streets flash and ring
and on the squares the fountains leap
and the world becomes boundless in the gardens.
And to walk through it all on one's small suit,
so unlike the way the others walked and sauntered –:
O wondrous time, o spending on and on of time,
o solitude.

(Snow 2014, 56)

I det siterte barndomsdiktet viser «tinga» til ein sløvande tilstand av venting, keisemd, einsemd og angst – altså til usynlege storleikar, som

er knytte til disiplinering. Medan barndommen i dette diktet er angstfylt, framstår han i det andre diktet (frå *Neue Gedichte*) som nøkkelen til ei verd av undring, magi og nye møte. Viktige premisser for desse kontrasterande bilda av barndommen vart lagde gjennom Rilkes begeistring for og venskap med den svenske forfattarinna og pedagogen Ellen Key frå 1902 og utover. Eit teselskap hos den tysk-jødiske forfattere Jacob Wassermann i München i 1896 skulle bli avgjerande for Rilkes vidare utvikling på fleire område: Wassermann rådde den unge poeten til å lese den danske forfattere Jens Peter Jacobsen og dei store russarane: Tolstoj, Dostojevskij og Turgenjev (jf. Leppmann 1993, 86ff). Men ikkje nok med det: Wassermann introduserte også Rilke for ei ung tysk-russisk intellektuell kvinne som var oppvaksen i St. Petersburg, og som levde i eit fornuftsekteskap med orientalist Friedrich Carl Andreas. Lou Andreas-Salomé var frå byrjinga av tilhengar av Freuds psykoanalyse og utvikla sjølv ein teori om den byggjande sjølvkjensla, som ho kalla positiv narsissisme. Etter at ho vart gift med Andreas, kravde ho retten til å kunne inngå forhold til andre menn. Og denne gongen fekk ho varme kjensler for den 14 år yngre poeten Rilke. Saman gjorde dei to reiser til Russland, der Rilke følte seg i slekt med den oppriktige og djupe religiøsitet på den russiske landsbygda.

På denne tida var Rilke ikkje berre oppteken av Russland, men også av Skandinavia og av skandinaviske forfattare som Henrik Ibsen, Sigbjørn Obstfelder, Søren Kierkegaard, Ellen Key og Jens Peter Jacobsen. Som kvinnesakskvinne og pedagog inspirert av Darwin, Nietzsche og andre kulturradikale straumdrag hadde Key i boka *Barnets århundrade* teke til orde for eit meir humant skulevesen og oppsedingsssystem som ikkje undertrykker det individuelle og kreative hos barnet:

Når de unge slipper ifra dette regime, har den åndelige matlyst og fordøyelsesevne hos noen blitt så ødelagt at de for alltid har mistet evnen til å motta virkelig næring; andre igjen berger seg fra alle disse uvirkeligheter inn på virkelighetens domene ved å kaste bøkene og vie seg til en oppgave i det praktiske liv, i begge tilfeller har studieårene nærmest vært fånnytt. Hos dem som går videre, har kunnskapen vanligvis festet seg på bekostning av det person-

lige; tilegnelsen, refleksjonsevnen, iakttakelsen, fantasien. Og har noen lykkes i å bevare alt dette, har det vanligvis skjedd på bekostning av kunnskapens soliditet.

(Key 2006, 258)

Desse ideane gjekk heim hos Rilke, som vitja Key to gonger saman med Lou Andreas-Salomé i 1904, og i eit brev til sistnemnde skriv han entusiastisk om «denne fullstendig ikkje-autoritære skulen, der det ikkje luktar av støv, blekk og angst, men av sol, lyst tre og barndom» (sit.: Fiedler 2013, 119), mest som eit ekko av det første av Rilkes dikt med tittelen «Barndom» («Da rinnt der Schule lange Zeit ...») Men Rilkes begeistring for Key kjølna etter 1906 då ho stilte seg kritisk til mangelen på «opplevingsbakgrunn» [Erlebnisgrund] i Rilkes *Neue Gedichte*. I 1908 hadde Key vitja Salome i Berlin, og der hadde samtalen også kome inn på Rilkes *Neue Gedichte*. Og i eit brev til Rilke den 5. oktober 1908 skriv Key:

Helst ville eg sende deg *skakande, djupe opplevingar!* Lou (som eg var gjest hos i fire dagar i august) og eg hadde den same opplevinga: at du no skriv dikta dine – der **ordkunsten** er så stor – for mykje *ved skrivebordet*, at dei ikkje kjem til deg på grunn av sterke *opplevingar*, ikkje alltid syng og læt *i deg*, spontant og sterkt! Også venene dine mellom kritikarane (t. d. Michel) seier det same! Vi ønskjer ein stor (og aller helst **ulukkeleg**) kjærleik og tusen andre vene ting! **Også tunge!**

(Rainer Maria Rilke & Ellen Key 1993, 212 [oms.: T.S.])

Den høflege og imøtekomande tonen i Rilkes tilsvar frå Paris, der han forsikrar om at han korkje er såra eller støytt av kritikken, kan ikkje heilt dekke over det motsette. Samstundes gir svaret eit godt innblikk i Rilkes eiga forståing av den nye tingdiktpoetikken:

Eg har godt samvit, og det som de seier imot meg kan eg fatte og forstå utan å verte såra eller overraska. Dei siste bøkene, *Neue Gedichte*, og særleg det andre bandet av *Neue Gedichte*, som kjem ut i år, utgjer ein *skule* for meg: Eg må setje meg inn i alle ting, alle

utan unntak, også dei som ikkje står meg nære i utgangspunktet. Eg må vite at eg kan fatte verda i ei eller anna forvandling. Og for det andre: Eg må lære meg evna til *alltid* å arbeide; dvs. å sjå utfordring, oppgåve, krav til kunstnarleg realisering i alt som møter meg –: desse to pliktene som styrer mi utvikling, grip på mange måtar inn i kvarandre, utfyller kvarandre og er eigentleg ei einaste plikt, som ikkje er pålagt meg gjennom refleksjon, men som eg hjarteleg og uvilkårleg er innstilt på, Gud veit korleis.

(Rainer Maria Rilke & Ellen Key 1993, 214 [oms.. T.S.]

I brevet fortel Rilke også at han er blitt forsonnt med den berømte franske bildehoggaren Auguste Rodin, og at dei to arbeider ved sida av kvarandre og har lunsjpausar ute saman i Paris. Rilkes første opphald i verdsmetropolen kom i stand ved at kona hans, Clara Westhoff, som var bildehoggar, formidla kontakt med Rodin. Rilke, som hadde studert kunsthistorie, fekk no i oppdrag å skrive ein biografi om den franske meisteren, ein biografi som framleis vert rekna som ein av dei mest sentrale referansane. Seinare vende Rilke tilbake til Paris for å arbeide som sekretær for Rodin, men den lunefulle meisteren enda opp med å skulde den sensible og forsiktige privatsekretæren for å ha svart for eigenrådig på korrespondansen hans – for deretter å seie han opp. I boka om Rodin gjev Rilke Rodins skulpturar sjel og usynleg indre liv og tolkar dei som uttrykk for angsten som ifølgje Rilke er typisk for samtida («Dinge aus Angst»). Ein liknande teknikk nyttar han også i skildringane av falleferdige leigegardar med opne veggjar og innsyn til gamle møblar som trykker seg inn til veggen av frykt for å bli sett, i romanen *Malte Laurid Brigges nedtegnelser*. Av Rodin fekk Rilke rådet om å arbeide jamt og flittig med tekstane, i staden for å setje sin lit til inspirasjonen, som han sjølv hadde bekjent seg til i den seinromantiske fasen, og som Ellen Key og Lou Andreas-Salomé kan hende sakna i dei nye dikta hans i det siterte brevet.

Rilkes interesse for Ellen Keys reformpedagogikk kan også vere med på å kaste lys over den samanhengen mellom barndom, ting, umenneskeleggjering og symbolsk vald i *Neue Gedichte* som her skal utforskast vidare. Men også den andre delen av Rodin-biografien, som Rilke skreiv i Paris i 1907, syner korleis tingmotiva for Rilke djupast

sett er erindringsmedium som skal setje dikteren og lesaren i kontakt med barndommens menneskelege tilstand av undring, forut for den symbolske valden og disiplineringa:

Ting. I det eg uttalar det (høyrer du?) oppstår det ei stille som om-gjev tinga. All rørsle stansar opp, vert kontur, og noko varig oppstår av fortid og framtid: rommet, den store roa i tinga som er trengde saman til inkje. Men nei: Slik kan du enno ikkje føle stilla som oppstår. Ordet ting stryk forbi deg, det betyr ingenting: for mykje og likegyldig. Og då er eg glad for at eg har påkalla barndommen; kan hende kan den hjelpe meg til å legge deg dette ordet på hjartet som eit kjærleg ord, som heng saman med mange minne. Prøv, så langt det er råd, å vende tilbake til ein av dei nære barndomstinga med dine vaksne og avvende kjensler. Prøv å minnast om det fanst noko som var deg nærare, meir fortruleg eller nødvendig enn slik ein ting. [...] Var det ikkje ein ting som du først delte det vesle hjartet ditt med som eit stykke brød som måtte rekke for to?

(Rilke 1987 [1907], 208, oms.: T.S.)

Samstundes er barndommen for Rilke knytt til angstfylte opplevingar, som han under påverknad frå Kierkegaards filosofi og Rodins bok om Frankrikes katedralar også potenserer til eit ålment kulturhistorisk forfallsteikn. Men Rodin rådde også den unge poeten til å løyse eit dagskort som var øyremerkt for bildekunstnarar, som tok med seg staffelia om morgonen for å studere dei ville dyra som gjekk omkring i bura sine i dyrehagen i Jardin des Plants. I staden for å lite på inspirasjonen skulle Rilke studere dyra like merksamt som bildekunstnarane studerte dei framfor bura. Desse studiane resulterte mellom anna i diktet «Der Panther», som kanskje er Rilkes mest kjende dikt, og samstundes det diktet som kanskje framfor noko syner moglegheitene i tingdiktet som «totalkunstverk»:

Der Panther
Im Jardin des Plantes, Paris

Sein Blick ist vom Vorübergehn der Stäbe
so müd geworden, daß er nichts mehr hält.
Ihm ist, als ob es tausend Stäbe gäbe
und hinter tausend Stäben keine Welt.

Der weiche Gang geschmeidig starker Schritte,
der sich im allerkleinsten Kreise dreht,
ist wie ein Tanz von Kraft um eine Mitte,
in der betäubt ein großer Wille steht.

Nur manchmal schiebt der Vorhang der Pupille
sich lautlos auf —. Dann geht ein Bild hinein,
geht durch der Glieder angespannte Stille —
und hört im Herzen auf zu sein.

(Rilke 1987, 505)

Her i Sigmund Skards meisterlege omsetjing:

Panteren

Hans blikk er bak den rake marsj av stenger
så trøytt at inkje lenger når det nær.
Dei tusen stenger alltid radast lenger,
og bak dei tusen stenger inga verd.

Dei mjuke steg der styrken smidig voggar,
og kring seg sjølv i minste sirkel sviv,
er lik ein dans av kraft som aldri stoggar
ikring ein veldig vilje utan liv.

Sitt forheng auga lydlaust dreg til side.
Eit syn får inngang i den døde ro
der lemer strammast i si stumme kvide –
og døyr i hjarta utan ljod.

(*Framande dikt* 1968, 370)

Diktet om panteren har vore gjenstand for tallause tolkingar, som eit bilde på alle ufrie livsvesen, også mennesket, som sjuknar og visnar i medvit om alle formene for grenser og disiplinering som er sette for det: i familien, i det borgarlege livet, den eigne kroppen eller det eigne språket, og som går til grunne av denne erkjenninga (jf. Leppmann 1993, 258). I den første strofa vert situasjonen skildra gjennom panterens blikk, altså frå eit perspektiv innanfrå. At stengene i buret vandrar forbi, kan verke framandgjerande til å bytje med, men frå perspektivet til det kvilelaust travande dyret ser det faktisk ut som om stengene vandrar, og ikkje blikket. I tillegg til denne kunstferdige versjonen gjev slagrima i det tredje og fjerde (*Bei tausend Stängen allzeit radast lenger; / und bei tausend Stängen in die Welt*) [*ihm ist als ob es tausend Stäbe gäbe / und hinter tausend Stäben keine Welt*] assosiasjonar til den knatrande lyden av born som dreg ein pinne gjennom sprinklane i eit bur. Det same gjer den monotone verserytmen med femfota jambar med kryssrim og veksling mellom kvinneleg og mannleg kadens, der det siste verset kling ut med skildringa av panterens verdstap: *und bei tausend Stängen in die Welt*. Samstundes appellerer diktet til barns naturlege empati med dyr. Og for vaksne lesarar kan litterære framstillingar av lidande dyr nesten verke sterkare enn framstillingar av lidande menneske, kan hende fordi dyra ikkje har noko språk for si lidning. Men i den andre strofa vert dei mjuke og spenstige stega til panteren skildra frå ein synsstad utanfor dyreblikket og samanlikna med «ein dans av kraft». Slik vekslar diktet frå eit innanfrå- til eit utanfrå-perspektiv og inkorporerer samstundes dei to kunstartane dans og musikk.

Det siste verset av andre strofa av «Der Panther» representerer samstundes ei viss menneskeleggjering av panteren gjennom skildringa av den døyvde viljen, som ifølgje Kant er ein menneskeleg eigenskap («evna til å oppfylle eit formål»), medan det for Schopenhauer og Nietzsche er knytt til livsviljen, og dermed til viljen til makt, eller livet sjølv: «ikring ein veldig vilje utan liv.» [*in der betäubt ein großer Wille steht.*] For Schopenhauer og den tidlege Nietzsche er verda og subjekt-objekt-skiljet (principii individuationis) ein illusjon, eller eit narrespel, som ein barnleg gud har iscenesett for si eiga lyst. Sjølv livsdrifta er uttrykk for ein blind vilje som leier mennesket til eit utøm-

meleg begjær etter ting, som eigentleg er eit stadig jag etter skuggar. Tileigninga av desse tinga fører sidan berre til tomleik, keisemd og nytt jag etter ting (jf. Schopenhauer 1988, 126f.) Løysinga for Schopenhauer og den tidlege Nietzsche består i å oppløyse verdsviljen og dens *principii individuationis* ved hjelp av ein ny illusjon, som er kunstens skin. Mellom kunstartane har musikken likevel ei privilegert stilling for Schopenhauer, fordi han etterliknar kjensler og idear, og ikkje gjenstandar, slik den figurative bildekunsten og til dels litteraturen gjer (jf. Schopenhauer 1988, 164ff.) Schopenhauer samanliknar livsviljen og det lidande mennesket sin blinde runddans mellom attrå, tileigning og tomleik med myten om Ixion, som vart lenka fast til det brennande og dreiande Ixion-hjulet.

Den nemnde samanhengen mellom barndom, ting og Ixion-motivet finn vi att i diktet «Das Karussell», som vart til i Paris i 1906 eller 1907 og som høyrer til mellom dei mest skatta og meisterlege «tingdikta» til Rilke. Diktet skildrar ein av desse dekorative karusellane med fargerike dyreskulpturar som ein framleis kan finne i franske parkar eller på marknader og tivoli. Karusellen i diktet snurrar rundt med stadig større fart, medan to born, ein liten gut og ei lita jente, klamrar seg fast til ein hjort og ei løve. Som i panterdiktet vekslar diktet mellom å sjå karusellen utanfrå og innanfrå, det vil seie frå perspektivet til guten og jenta. Gjennom barneauget får dyra sitt eige gåtefulle liv i fantasiens rike, som vert særleg uttrykt gjennom den tilbakevendande kvite elefanten:

Das Karussell
Jardin du Luxembourg

Mit einem Dach und seinem Schatten dreht
sich eine kleine Weile der Bestand
von bunten Pferden, alle aus dem Land,
das lange zögert, eh es untergeht.
Zwar manche sind an Wagen angespannt,
doch alle haben Mut in ihren Mienen;
ein böser roter Löwe geht mit ihnen

und dann und wann ein weißer Elefant.
Sogar ein Hirsch ist da, ganz wie im Wald,
nur dass er einen Sattel trägt und drüber
ein kleines blaues Mädchen aufgeschnallt.

Und auf dem Löwen reitet weiß ein Junge
und hält sich mit der kleinen heißen Hand
dieweil der Löwe Zähne zeigt und Zunge.

Und dann und wann ein weißer Elefant.
(Rilke 1987, 530)

Her i Len Krisaks engelske omsetjing:

Jardin de Luxembourg

Around it goes, beneath a tent that shades,
circling there a little while — a band
of painted horses, all from that bright land
that lingers for so long before it fades.
Yes, some pull carriages, but then again,
they each of them show courage in their faces;
a fierce red lion holds one of these places,
while one white elephant comes now and then.
And just as in the woods, a stag is there,
only he wears a saddle, where, perched high,
a small blue girl is buckled in with care.
And riding on the lion, all in white,
a young boy holds tight with his small, hot hand,
since lion tongue and fangs seem poised to bite.
And one white elephant shows now and then,
while on these horses, there come riding by
bright girls soon far too old for things so light.
Mid-spring, they look away; they try to sight
some something — somewhere, here — with wandering eye,
as one white elephant comes now and then.
And on it runs, as if to reach some end,

but only turns and turns, sans raisonné.
A red, a grey, a green, in passing, blend.
A silhouette's not quite formed yet, but may.
And sometimes, over here a smile will wend
its way — elated, dazzling, pleased to spend
itself on all this blind and breathless play.
(Krisak 2015, 61)

Men etter kvart som karusellen snurrar stadig fortare, vert konturane oppløyste og fargane framstilte som absolutte fargar, frigjorde frå sine avgrensa former, eller frå subjekt-objekt-skiljet (principii individuationis), om ein vil lese det med Schopenhauer:

Und auf den Pferden kommen sie vorüber,
auch Mädchen, helle, diesem Pferdesprunge
fast schon entwachsen; mitten in dem Schwunge
schauen sie auf, irgendwohin, herüber –

Und dann und wann ein weißer Elefant.

Und das geht hin und eilt sich, dass es endet,
und kreist und dreht sich nur und hat kein Ziel.
Ein Rot, ein Grün, ein Grau vorbeigesendet,
ein kleines kaum begonnenes Profil –
(Rilke 1987, 530 f.)

Rilke-forskaren Silvia Henke avviser at fargemotivet i diktet skal ha vore inspirert av Rilkes møte med Cezannes bildekunst. I staden ser ho fargeflekkane som ein optisk konsekvens av den akselererande rørsla (jf. Henke 2012, 60f.) Mitt forslag til løysing er å skilje mellom eit motivplan, der fargeflekkane rett nok kjem av akselerasjonen, og eit metapoetisk plan, som handlar om tingdiktet sine produksjonsvilkår i ein intermedial dialog og ei tevling med dei andre kunststartane, deriblant måleriet. Henke på si side avviser tanken om at diktet transcenderer sitt eige tingmotiv. Men dette er ein svakt fundert påstand, sidan spørsmålet om transcendens her eigentleg berre er eit spørsmål om

kva som er spørjehorisonten og val av kontekstualisering for forståinga (jf. Gadamer 1960). I alle fall kan heile den snurrande karusellen jamførast med Ixion-hjulet og den blinde livsviljen:

Und manchesmal ein Lächeln, hergewendet,
ein seliges, das blendet und verschwendet
an dieses atemlose blinde Spiel . . .

Med eller utan Schopenhauer kan karusellmotivet sjåast som eit bilde på barndommens rike, som er dømt til å gå under, slik det vert antyda gjennom den vesle jenta sin «knappt påbegynte profil». Likeins er det eit bilde på menneskelivet, som har ein tendens til å snurre fortare etter som åra går. I diktet vert dette framheva formelt ved at strofene vert kortare og kortare inn mot midten av diktet, før den lange sistestrofa gir inntrykk av at karusellen kanskje er i ferd med å stogge. Rilke skal sjølv ha understreka dette poenget ved å resitere karuselldiktet i vekslande tempo under ei opplesing i Wien, noko tidsskriftredaktøren Herbert Steiner også kommenterte: «Vi hørde, vi såg karusellen dreie i stadig større, mest svimlende fart, før han gjekk saktare, mista svung og til slutt stod stille.» (Leppmann 1993, 282f., oms. T.S.).

Slagrima og dei vandrande stengene i det tredje verset av panterdiktet gjev ikkje berre assosiasjonar til tidssuksesjonen og dermed til litteraturen som tidas kunstform. Den einsformige og monotone tidsopplevinga til det fanga dyret kan også sjåast som ein parallell til barnet si angstfylte oppleving av å vere fanga i eit antipedagogisk disiplineringssystem som køyver fantasien og det individuelle:

Da rinnt der Schule lange Angst und Zeit
mit Warten hin, mit lauter dumpfen Dingen.

Det mange tolkarar av «Der Panther» ikkje har vore klar over, er at ein i parkar som Jardin Plants og Jardin d'Acclimatation ikkje berre stilte ut eksotiske dyr på denne tida, men også menneske frå koloniane og andre fjerne himmelstrøk. Familiar med urfolk frå Nord- og Sør-Amerika, Nord- og Sør-Afrika, India, Australia, ja, til og med norske samar, vart rekrutterte til dei såkalla menneskeparkane («Human

Zoos») og instruerte til å opptre i tråd med europearane sine førestillingar om «ville» og primitive menneske. I mange tilfelle var det snakk om regisserte teaterframсыningar med kampar mellom ulike «stammar» eller mellom cowboyar og amerikanske urfolk («indianarar»). Jardin d'Acclimatation vart skipa i 1854 av eit privat selskap og lagt til Bologne-skogen i den vestlege utkanten av Paris. Her skulle ikkje berre planter og dyr frå koloniane verte tilpassa det franske klimaet, men også menneske (jf. Unglaub 2005, 96 f.). På denne måten vart menneske dehumaniserte, medan apekattar vart dresserte til å gå i klede, drikke vin og oppføre seg som menneske, slik Franz Kafka har framstilt det i forteljinga «Innberetning til et akademi» (jf. Skorgen 2020, 211ff.). Sjølv om dei utstilte folka hadde gått frivillig med på å la seg rekruttere og mottok løn for å spele rollene sine som «ville menneskeslag», var dei neppe i stand til å forstå den ideologiske overbygninga for menneskeparkane og den symbolske valden som reproduserte desse. Som utstillingsobjekt vart dei fråtekne alt som kunne minne om privatliv, medan dei vart beglodde av titusenviis av framande frå morgon til kveld. At Rilke både kjende til og stilte seg kritisk til denne praksisen, kjem elles til uttrykk i diktet «Die Aschanti» frå *Das Buch der Bilder*. Ashantiane er eit vestafrikansk folk som også utgjorde hovudattraksjonen i Jardin d'acclimatation sommaren 1903. Allereie den første strofa av diktet inneheld ei rekkje negasjonar av menneskeparkane sin påstand om å framstille «eksotiske» menneske i deira «naturlege» miljø av kulisser:

Keine Vision von fremden Ländern,
kein Gefühl von braunen Frauen, die
tanzen aus den fallenden Gewändern.

(Rilke 1987, s. 394)

[Ingen visjon om framande land,
inga kjensle av brune kvinner, som
dansar seg ut av fallande klede.]

[Oms.: T.S.]

Rilke rakk akkurat å få med seg slutten på utstillinga, men stilte seg kritisk til heile det propagandistiske rollespelet, som, på liknande vis som hos panteren, heller vitna om eit tap av det eigentlege livet – eller eit verdstap, som ashantiane, i motsetnad til dei fanga dyra, sjølv var medvitne om. I den siste strofa vert dei umenneskeleggjorde og ueigentlege menneska samanlikna med dei uvitande, men autentiske dyra (jf. Unglaub 2005, 106):

Und mir war so bange zuzusehen.
O wie sind die Tiere so viel treuer,
die in Gittern auf und niedergehn,
ohne Eintracht mit dem Treiben neuer
fremder Dinge, die sie nicht verstehn; [...]

[Og eg var så redd for berre å sjå på.
Å, kor mykje meir trugne er dyra
som går fram og attende bak gitter
utan semje med den skeive gangen
til framande nye ting dei ikkje forstår; [...]]

[Oms.: T.S.]

Som hos Kafka finn vi hos Rilke ein glidande overgang mellom å skildre zombie-aktige, disiplinerte dyr på den eine sida, og dehumaniserte og tingleggjorde menneske på den andre sida. Det som er felles, er den langsame symbolske og psykiske valden, som utgjer den inhumane sida av sivilisasjons- og oppdragelsesprosessen, og som også trugar barndommens poetiske verd. Samstundes som dyra i parkane vart humaniserte på inhumant vis, vart menneska tingleggjorde som eksponentar for å stadfeste europearane sitt sjølvbilde som overlegne i høve til dei menneska som dei sjølv hadde frakta og stilt ut i menneskehagane i kraft av europeisk vitskap og teknologi (jf. Zickgraf 2012, s. 43). Menneskeparkane kunne såleis tene som pedagogiske illustrasjonar av darwinistiske idear og raseteoriar og dermed reproducere den koloniale ordenen for tilskodarane. Slik utgjer både panteren, karusellen og ashantiane ulike steg på eit kontinuum der det mennes-

kelege stadig glir over i det umenneskelege via ulike former for estetisk mediering eller symbolsk vald.

Litteratur

- Adorno, Theodor W. 1992. «Rede über Lyrik und Gesellschaft». I *Noten zur Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989 [1974], 48–68.
- Bordieu, Pierre & Jean-Claude Passeron. 1990. *Reproduction in Education, Society and Culture*. London: SAGE Publications.
- Fiedler, Theodor 2013. «Kulturräume und Literaturen: Skandinavien». I *Rilke-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*. Stuttgart. J. B. Metzler.
- Framande dikt frå fire tusen år. 1968, Hartvig Kiran, Sigmund Skard, Halldis Moren Vesaas [red.]. Oslo: Det Norske Samlaget
- Gadamer, Hans-Georg 1990 [1960]. *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Tübingen: J.C.B. Mohr.
- Hamburger, Käthe 1966. *Philosophie der Dichter. Novalis, Schiller, Rilke*. Stuttgart: Kohlhammer Verlag.
- Henke, Silvia 2012. «Kindheitsschwindel». I: *Gedichte von Rainer Maria Rilke. Interpretationen*. Wolfgang Groddek [red.]. Stuttgart: Reclam, 59–70.
- Kafka, Franz 1965. «Innberetning for akademiet». I *I straffekolonien og andre fortellinger*. Oslo: J.W. Cappelens forlag.
- Key, Ellen 1900. *Barnets århundrade*. Stockholm: Bonniers Boktryckeri.
- Key, Ellen 2006. «Fra Barnets århundre». I *Den tidløse pedagogikken*. Tomas Kroksmark [red.]. Bergen: Fagbokforlaget.
- Leppmann, Wolfgang 1993. *Rilke. Sein Leben, seine Welt, sein Werk*. München: Scherz Verlag.
- Lessing, Gotthold Ephraim 1994. *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*. Stuttgart: Reclam
- Oppert, Kurt 1926. «Das Dinggedicht. Eine Kunstform bei Mörike, Meyer und Rilke.» *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. Dvjs – 4. Stuttgart: Metzler Verlag.

- Rilke, Rainer Maria & Ellen Key *Briefwechsel*. 1993. Theodor H. Fiedler [red.]. Frankfurt am Main: Insel Verlag.
- Rilke, Rainer Maria 1982. *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. Frankfurt am Main: Insel Verlag.
- Rilke, Rainer Maria 1987. *Gedichte. Erster Teil. Sämtliche Werke*. Frankfurt am Main: Insel Verlag.
- Rilke, Rainer Maria 1965. *Malte Laurids Brigges opptegnelser*. Oms.: Trond Winje. Oslo: Aschehoug.
- Rilke, Rainer Maria 2015. *New Poems*. Oms.: Len Krisak. Boydell & Brewer.
- Rilke, Rainer Maria 2014. *The Poetry of Rilke. Bilingual Edition*. Oms.: Edward Snow. Farrar, Straus and Giroux.
- Rodin, August 1917. *Die Kathedralen Frankreichs*. Leipzig: Kurt Wolff Verlag.
- Schopenhauer, Arthur 1988: *Verden som vilje og forestilling*. Oms.: Helge Salemonsén. Oslo: Solum forlag.
- Skorgen, Torgeir 2020. «Kafka's Human Zoo: Colonialism, Resentment and Violence in Kafka's 'A Report to an Academy' and 'In the Penal Colony'». I *The Aesthetics of Violence*. Gisle Selnes & Hans Jacob Ohldieck [red.] Oslo: Scandinavian Academic Press.
- Stephens, Anthony 2013. «Duineser Elegien». *Rilke Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart & Weimar: J.B. Metzler, s. 365–84.
- Unglaub, Erich 2005. *Panther und Aschanti. Rilke-Gedichte in kulturwissenschaftlicher Sicht*. Frankfurt am Main/Berlin/Bern/Bruxelles/New York/Oxford/Wien: Peter Lang.
- Zickgraf, Peer 2012. *Völkerschau und Totentanz. Deutsches (Körper)Weltentheater zwischen 1905 und heute*. Marburg. Jonas Verlag.
- Zweig, Stefan 2016. *Verden av i går*. Oms.: Inger og Anders Hagerup. Oslo: Aschehoug.

«— jeg vil i al Beskedenhed og simpelthen kalde Walt Whitman en Vild»

Knut Hamsun og poesikritikken ved sivilisasjonens grenser

Eirik Vassenden

Då Knut Hamsun i 1889 gav ut *Fra det moderne Amerikas Aandsliv*, gjorde han opp ein slags førebels rekneskap over amerikansk kulturliv – også litteraturen. At han såg på det store landet i vest som ein underutvikla nasjon, er velkjent. At han også såg på amerikanarane som eit lågareståande kulturfolk på grunn av raseblandinga som avskaffinga av slaveriet førte til, er meir ubehageleg å tenkje på, men like kjent. Mindre har vore skrive om kva litteraturkritiske grep Hamsun tyr til når han avfeiar amerikansk litteratur, og særleg Walt Whitman, men også her finn vi klare nedsetjande karakteristikkar som peikar mot at han ser diktaren bak *Leaves of Grass* som ein primitiv, usivilisert og ulitterær figur, meir i slekt med urfolket enn med moderne menneske. Den som les amerikaessaya med blick for Hamsuns eiga utvikling som forfattar, og for korleis han formulerer sin eigen poetikk, ser kjapt at han også her driv med eit slags posisjoneringsspel: Alt som er dårleg, er livlaust og stivna og «gammaldags», mens alt som er godt, rommar ei «ny» eller «moderne» og framfor alt «levande» forståing av menneska og deira indre liv. Ingen stader blir denne kombinasjonen av poetologisk diskusjon og kritikk vanskelegare og meir paradoksal enn i Hamsun si avvisande lesing av Walt Whitman. Samstundes er det ingen tvil om at poesilesaren (og poeten!) Hamsun både ser og forstår kva Whitman gjer, og kva som er nyskapande i dikta. Dei mange omsetjingane hans i essayet om den amerikanske litteraturen er også

– trass i Hamsuns temmeleg skrale engelsk – samvitsfulle og innimellom gode.

På meir enn ein måte er det eit paradoks at den unge Hamsun *misl*ika Whitman, som han ytre sett har så mykje sams med: Dei representerer begge nye litterære former, nærleik til naturen, ei oppvurdering av grorkreftene i verda og ei parallell avvising av det stivna, hierarkiske, borgarlege livet – og slik sett eit nytt menneskesyn. Men Hamsun ikkje berre *misl*ika denne diktaren det kanskje kunne vere naturleg å samanlikne han med – han går langt i å fråkjenne han statusen både som diktar og som sivilisert skapnad. Kvifor? Det er dette denne artikkelen skal handle om, og korleis Hamsuns tidlege kritikerverks- emd sette i spel ein komplisert dynamikk av identifikasjon og avvising mellom den norske litterære oppkomlingen og den amerikanske nasjonaldiktaren.

Whitman og dei demokratiske grasstråa

Walt Whitman blir ofte rekna som den store amerikanske diktaren. Han kroppsleggjer den amerikanske romantikken, han peikar ut kursen for den amerikanske modernismen – og han viser vegen mot ei ny forståing av demokratisk medborgarskap: ein amerikansk draum der alt tilhøyrrer alle, og der alle dører er opne. I det første og største verket sitt, *Leaves of Grass*, som kom i stadig auka utgåver frå 1855 og fram til Whitman døydde i 1892, får vi presentert eit eg og eit blick på verda som først og fremst er inkluderande og ope. Ja, stemma som talar og syng i desse dikta, høyrer til ein fellesskap, og ho søker å vere fleirstemt, overindividuell, eit vi. Dei tankane som blir tenkte, er også felles – som det heiter nokre sider inn i den første utgåva:

These are the thoughts of all men in all ages and lands, they are
not original with me,
If they are not yours as much as mine they are nothing or next to
nothing,
If they do not enclose everything they are next to nothing,

If they are not the riddle and the untidying of the riddle they are nothing,
If they are not just as close as they are distant they are nothing.

This is the grass that grows wherever the land is and the water is,
This is the common air that bathes the globe.
(Whitman 1855, v. 353–359¹)

At *grasstråa* som er valde som emblem for denne poesien, representerer det som er felles og delt, på same tid som det også er det lågaste og vanlegaste, går klart fram. At det òg representerer det som veks uansett, så lenge det finst litt jord og litt vatn, og som kjempar seg fram og myldrar mest uansett kor skrinne tilhøva er, er også ein del av denne metaforikken. At det menneskelege og resten av naturen slik glir over i kvarandre og heng saman både metaforisk og analogisk, er ein sentral del av poetikken: Mennesket er *som* naturen, men mennesket er også *i* naturen, og er jamvel ein del av naturen. I eit større perspektiv er vi alle grasstrå, unike, men også uskiljelege frå kvarandre. Eget som talar, er berre eitt av desse mange stråa, ein i mengda.

Rett nok er det ein viss ambivalens i tilhøvet mellom eget og fellesskapen, for det er også eit dikt som feirar fridommen og individualiteten, dette. Slik sett passar det godt at dette gjerne blir lese i tråd med Whitmans eigen instruks: som eit portrett av Amerika, eit levande portrett som lar dei tusen stemmene tale, synge, skråle, og som rommar sjølv draumen om ein fellesskap av frigjord individualisme, ein fellesskap frigjord frå nasjonalisme til ei alternativ form for nasjonalisme, ein multinasjonalisme: «not merely a nation but a teeming nation of nations», som Whitman skriv i ei forklarande innleiing til førsteutgåva. Der heiter det også om amerikanarane at «[t]he Americans of all nations at any time upon the earth have probably the fullest poetical nature. The United States themselves are essentially the greatest poem» (5). No må ein rett nok vere blind og døv og utan noka særleg interesse for historie og internasjonal politikk for å meine noko som liknar på dette i dag, men i 1855 var Whitmans mål å skrive eit dikt som kunne

1 Referansar er til 1855-utgåva om ikkje anna er oppgitt.

komme i nærleiken av å registrere dette poetiske vesenet, eventuelt også å *skape det* – dvs. bidra til å forme eit land og ein kultur som han oppfatta som ny og levande. Og som antyda i valet av grasstrået som hovudmotiv, så er det på bakkenivå fokuset hans ligg. Han var med andre ord ikkje blind for korleis det politiske nivået hadde og har ein tendens til å kapsle inn det som lever, gjere det stivt og formalisert: «the genius of the United States is not best or most in its executives og legislatures, nor in its ambassadors or authors or colleges or churches or parlors, nor even in its newspapers or inventors ... but always most in the common people» (6).

Leaves of Grass er eit verk som prøver å romme dei mange stemmene som er Amerika. I eit dikt som «I hear America singing», som kom til i 1867, blir lydar og stemmar frå arbeidsfolk av mange slag, mellom andre snikkarar, smedar, skomakarar, båtbyggjarar og mødre, til eit kor av amerikansk folkesjel. Samstundes er det òg eit poeng at diktet rommar eit eg som lyttar og fungerer som eit brennpunkt for dei mange. Det første og største diktet i denne boka heiter også «Song of Myself», så det er ikkje eit sjenert diktar-eg vi har med å gjere. Men dette er eit eg som er både stort og lite: Det samlar i seg heilskapen («I am large ... I contain multitudes» (v. 1316)), og «Song of Myself» er også ein katalog, eit inventarium – over alt eget i diktet *også er*: ulike yrke, dyr, handlingar, stemningar, levande, døde, kjensler, alt nemnt saman utan hierarki og utan avvising. Samstundes er det eit eg som skriv seg ned mot bakken, blir eitt lite grasstrå blant mange.

Det er også eit utgivingsteknisk poeng at dei første utgåvene av *Leaves of Grass* kom utan forfattarnamn, utan sidenummerering eller titlar på dikt. Eit bilete av forfattaren i ein (i dag) lett gjenkjenneleg positur, demonstrativt avslappa og med handa på hofta, er all identifikasjonen vi får. Eget dekkjer seg til i det ytre, men viser seg fram i det indre, for i sjølve diktet kjem både namn, tilhøyrslø, verdssyn og også ein fri og open seksualitet til syne. Det er eit eg som er overskridande, regellaust og blottande fritt, noko mange fann støytande, og førsteutgåva fekk mellom anna difor forsvinnande liten distribusjon – og vart utsett for ein regulær boikott. Likevel er altså Whitman den kanskje viktigaste amerikanske poeten og den for mange mest sentrale forvaltaren av *den amerikanske stemma*. Harold Bloom reknar han som

«Senter i den amerikanske kanon» (Bloom 1994, 234), og påvirkningen hans på amerikansk litteratur og poesi er nærmest umogleg å overvurdere.

Den første utgivinga av Whitmans dikt i Europa stod Johannes V. Jensen for, med sitt utval av gjendiktingar frå 1919 (der nokre hadde vore på trykk i romanen *Hjulet* (1905) og deretter i Jensens debutsamling *Digte* (1906). På norsk kom *Sangen om meg selv* ved Per Arneberg, i 1947, og sidan *Gresstrå* i to band ved Kurt Narvesen i 2006–2007. Trass i at det tok tid før desse gjendiktingane kom ut, var Whitman ein viktig referanse både for kritikarar, historikarar og andre som interesserte seg for kulturlivet i Amerika. Først ute med ein presentasjon for eit skandinavisk publikum var Rudolf Schmidt i det København-baserte tidsskriftet *For Idé og Virkelighet* i 1872, der Whitman primært blei framstilt som ein slags politisk ideolog, eit inntrykk som blei styrkt to år seinare gjennom Schmidts omsetjing av manifest-pamflett-essayet «Democratic Vistas» (1871). Den mest omfattande presentasjonen av *diktaren* Whitman for eit skandinavisk publikum finn vi i Kristofer Jansons *Amerikanske forhold. Fem foredrag* (1881), der Janson over tjue sider presenterer både Whitmans diktning og plassen hans i den amerikanske litteraturen. Konklusjonen fangar fint inn både den demokratiske draumen og det i diktninga hans som peika ut over samtida og framover:

Walt Whitman er ikke den fuldendte Digter eller den fullændte Tænker. Dertil mangler han Orden, Klarhed og Formens Tugt over Tanken. Men ligesom Amerika er i hans Drømme Spiren til Demokratiet's Ideal, saaledes er ogsaa han selv Spiren til det vordende Demokratie[t]s Digterskole. At fordybe sig i hans Digtning er som at komme ind i en Grube. Det vordendes Tanker, Billeder, Synsmaader, ligger der sprængte ind i Graastenen som uordnede, med storartede Masser. Han er den amerikanske Realismes Profet og Apostel.

(Janson 1881, 80)

Deretter gjekk det over ti år før Hans Tambs Lyche hadde ein lang, introduserande artikkel om Whitman i *Samtiden*, om lag samstundes

som han omsette heile «Song of the Universal» i sitt eige tidsskrift *Kringsjaa*, i 1893.²

Men før alt dette hadde Knut Hamsun vore blant dei første til å både omsette,³ presentere og ikkje minst *vurdere* poeten Whitman i det polemiske skriftet *Fra det moderne Amerikas Aandsliv* (1889). Alle som har lese denne boka, veit at Hamsun her ikkje er nådig med den amerikanske nasjonalpoeten – slik han heller ikkje er nådig med andre sider av det amerikanske samfunnet. Tittelen på boka må vi forstå mest ironisk. I denne artikkelen er det Hamsuns Whitman-gjennomgang eg skal sjå på, og det er også her vi nærmar oss spørsmålet om grenseopp- og nedgangane mellom det menneskelege og det ikkje-menneskelege. For mens Whitman sjølv søker seg mot ei slags forståing av mennesket som tilhøyrande allnaturen eller sjølv det levande, og slik sett freistar å viske ut grensene mellom menneske og ikkje-menneske, for å erstatte det med ei alternativ forståing av ei eksistensiell samkjensle av noko *levande*, vitalt og altomfattande, så går Hamsun til ei anna ytterlegheit. Ved å påkalle markørar for kultur, danning og orden går han så langt som til å utdefinere Whitman frå sjølv sivilisasjonen – og identifiserer han med noko kaotisk, formlost og villmannsaktig. Her vidarefører han Kristofer Jansons poeng om mangel på «Orden» og «Klarhed», men ser elles ut til å plassere seg i diametral motsetning til Janson når det gjeld å sjå andre verdier i denne diktinga – ja, om ein følgjer Harald S. Næss (1969), er det mogleg å sjå vurderinga av Whitman i Amerika-essayet som eit *motsvar* til Jansons omtale.

Heller enn å sjå noko teikn til framoverretta utviding av demokratiet ser Hamsun det motsette av sivilisasjon og framskritt i desse form- og innhaldslause tekstane. Det er dette som eigentleg talar i desse dikta, skriv han: «Det oprindelige, primitive, i hans Natur, den indianervilde Følelse af Væsenslegtskab med Elementerne omkring ham, ytrer sig overalt i hans Bog og slaar ofte ud i Lys Lue.» (Hamsun 1962, 38). Denne

2 For ei meir omfattande oversikt over den skandinaviske (og norske) Whitman-resepsjonen, sjå min artikkel «'Eg er eit slikt straaleskin'. Jeg-utvidelse, ekspressjonisme og whitmanisme i Kristofer Uppdals lyrikk», i *Edda* 3/2016, særleg s. 215–219.

3 I diktsamlinga *Efteraar* (1888) har Niels Møller ei lita samling med omsette Whitman-dikt under tittelen «Sange ved Havet».

spenninga mellom *innanfor* og *utanfor* det siviliserte som Hamsun drar opp, er også – i alle fall eit stykke på veg – ein distinksjon mellom det menneskelege og det før-menneskelege.

Ein kunne lese denne avvisinga som ein mogleg moralsk kritikk av Whitman frå Hamsuns side. Og det er ei slik lesing Anders Ehlers Dam gjer i si *Den vitalistiske strømming i dansk litteratur omkring år 1900*, der han sorterer den skandinaviske Whitman-resepsjonen i to linjer: «En positiv modernistisk-vitalistisk linje, der lader sig inspirere av Whitmans frie rytmer og deres hyldest til det dennesidige», og desutan «en antimoderne linje, der oppfatter den sprængte form og/eller de demokratiske idealer hos Whitman som symptomer på æstetisk og kulturel dekadance» (Dam 2010, 257–258). I denne taksonomien hamnar Hamsun i den sistnemnde kategorien, mens Johannes V. Jensen er den fremste nordiske representanten for den førre.⁴ Og det er rett at Hamsun avviser forma hos Whitman – men kan ein seie at han også ser henne som eit teikn på «æstetisk og kulturel dekadance»? Og er det rett å karakterisere Hamsuns haldning her som «antimoderne» berre basert på avvisinga av den frie forma? Kunne vi ikkje like gjerne seie at Hamsun ser Whitmans skildring av eit nytt Amerika og eit nytt menneskeideal som moderne *på feilaktige premissar*?

På same tid som han avviser både form og haldning hos Whitman, er det nemleg også heilt påfallande korleis dei eigenskapane Hamsun peikar på og kritiserer hos Whitman, ligg så tett på den estetikken han sjølv kom til å lansere som sitt eige litterære program berre eit lite år seinare: det tette bandet til naturen, den vitalistiske tilnærminga til både kunst og samfunn, den kritiske haldninga til tradisjonelt, borgarleg liv, ei radikal og open litterær form, utradisjonell bruk av førstepersonsstemma og ein frittflytande, personleg diksjon. Men i staden for

4 Og det er rett at Hamsun og Jensen var ueinige om mykje, også om korleis ein skulle vurdere den amerikanske veremåten – sjå til dømes Hamsuns opne brev til Jensen frå 1908, med tittelen «Bondekulturen», trykt i *Tilskueren*. Her latterleggjer han Jensens begeistring for amerikanaren sitt industrialiserte jordbruk. Om lag på same tid skriv han i eit brev til Gerda Welhaven – om ein ung diktar (Rolf Hiorth Schøyen) ho har formidla kontakt med – at han tidvis ser ut til å vere påverka av mellom andre «Johs. V. Jensen, hvilket vil sige Whitman» (Hamsun 1996, 64).

å anerkjenne likskapar eller samanfall i estetikk endar det med total avvising og latterleggjering.

Amerika-kritikken

Før vi gir oss inn på å diskutere dei moglege grunnane til at Hamsun er så avvisande, må vi rekapitulere kva kritikken går ut på. Tekstane i *Fra det moderne Amerikas Aandsliv* er føredrag om livet i Amerika, føredrag som Hamsun hadde halde i København vinteren 1888–89, om ei rekkje emne: «Literaturen», «Den bildende Kunst», «Scene-kunsten», «Aandslivets Virkninger» og ei oversikt over «Aandslivets Betingelser». Desse føredraga var baserte på dei to lange amerikaopp-halda hans i 1882–84 og 1886–88. Alt det amerikanske er forakteleg, får ein inntrykk av, men særleg ille er det det amerikanske folket sin «sværlemmede Selvgodhed» og heile den amerikanske støyen. «Aandslivets Betingelser» er ikkje gode, og mykje av skylda legg Hamsun på amerikanarane si brautande og sjølv gode nasjonalstoltheit, som også assimilerer alt ho kjem i kontakt med, og gjer det til ein del av seg sjølv:

Der er ét Land: Amerika; hvad der er over dette er ikke av det gode. Der er ingen slik Frihed, ingen slik Udvikling, intet sligt Fremskridt og ingen slige intelligænte Mennesker på Jorden som i det Land Amerika. En Udlænding føler sig ofte saaret af denne sværlemmede Selvgodhed. Det kan ikke undgaas, at han atter daglig Dags kommer i Tilfælder, som fører det med sig, at han atter og atter faar lide under denne Amerikanernes brede Overlegenhedsfølelse. Han blir tilsidesat, blir smilet ad, gjort Nar ad, beklaget og spottet. Af denne daglige Fornedrelse følger saa tilsidst, at han selv forsøger at blive Amerikaner saa godt, han formaar, forsøger at «amerikanisere» sig – noget, som saa de politiske Embedskandidater giver ham deres blanke Ros for paa Valgdagen. Han lærer hurtigt den formelle Amerikanisme, lærer at tale engelsk, lærer at bære Hatten på højre Øre, lærer at give Damerne Indsiden av Fortouget, og optræder i det hele med alt det ydre Apparat, som præger Yankeeen

i hans Land. Da er den amerikanske Nationalstolthed skét fyldest; der er en Amerikaner mér i Amerika. (9–10)

Vi kan foreløpig notere oss at hovudpoenget her er at alle som kjem til Amerika, *blir* amerikanarar, men at Hamsun har gjennomskoda denne automatiserte amerikaniseringsmekanismen og difor kanskje reknar seg som «immun». Før han vender seg mot litteraturen, gir Hamsun ein kjapp gjennomgang av journalistikken: – det er «[e]n underlig Journalistik, en larmende, skandalsyg, knytnevevild, revolverrygende Journalistik, underkøbte Ledere, betalte Jernbanereklamer, Avertissementspoesi, Bysladder» (24). Amerikansk presse er sensasjonisme, kjendissladder, ein endelaus parade av annonsar og ein myriade av «smaa Afhandlingar om alting, Øjeblikksprodukter» (28). Likevel er dette det *forsonande* trekket ved amerikansk presse: «De amerikanske Aviser er urolige og støjende som Livet selv; de er raa og sande» (29). I motsetnad til dette støyande, men likevel levande skriftståket er den amerikanske litteraturen «trøsteløs uvirkelig og talentfattig», den manglar «Livets eget drivende Liv, den er uden Livets røde Fylde, den mangler Sindsbevægelse» (31). Her finst ingenting av den «realistiske intensitet» Hamsun såg i journalistikken, og som gjer han «moderne».

Den amerikanske litteraturen er fråkoplta den støyande verda og manglar heilt det verkelege, levande livet til menneska. Amerikanske diktarar manglar heilt, meiner Hamsun, sansen for røynda: «Der banker ingen Udviklingsattraa i disse Poeter; de har lært sine Ting engang, og de kan sine Ting. Hvad kommer det dem ved, om der er Mænd ude i de store Kulturlande, som har fundet paa at skrive om Livet, om der er andre, som har begyndt at skildre de sjælelige Mimosebevægelser?» (32). Dei amerikanske poetane er «drømmere», skriv han, eller «patrioter». Dermed er dei anten idealistar eller ideologiske dogmatikarar og hamnar i ein diametral motsetnad til Hamsuns eigen poetikk, der nettopp den høgsensitive skildraren av det kaotiske, moderne liv har ein særleg status.

Den einaste amerikanske forfattaren som finn nåde for Hamsuns blikk, er Mark Twain, som vel å merke ikkje blir rekna som nokon stor diktar, han er faktisk ikkje diktar i det heile, «ikke det Spor», men han

har «humor» og er ein «forslagen Spasmaker». Når det gjeld dei verste eksempla på oppskrytte amerikanske forfattarar, ser han seg nøydd til å trekkje fram to av dei som har fått mest merksemd i Skandinavia, nemleg Whitman og Emerson. Her skal eg altså sjå nærmare på kritikken av den «udanna» Whitman, men det kan vere verdt å merke seg at Emerson blir avfeia fordi skriftene hans «hvilir helt igennem paa en erhvervet Dannelse, istedetfor paa særlig udrustede Naturanlæg» (58). Altså to ytterpunkt: ein utan og ein med for mykje danning.

«en naturlyd i et udyrket Urland»

I eit tidlegare essay i Aftenposten (1885) hadde Hamsun løfta fram Whitman som den einaste moderne amerikanske diktaren. Her såg han «en meget betydelig ånd som dog ingen newyorker anerkender, han er coarse» (Hamsun 1990 [1885], 26) – og grunnen til at newyorkarane ikkje skjønar han, er at han *ikkje* driv med slike verdsfjerne drøymeri og kjærleikssongar som resten av poetane. Men i 1889 hadde altså pipa fått ein annan lyd, og Whitman blir ikkje identifisert med den dynamiske, røyndomsnære pressa, men snarare med det generelle inntrykket av amerikanaren sin diktekunst som støyande, usivilisert, upolert og formlaus. Mens andre skandinavar har kalla dikta i *Leaves of Grass* «songar», avviser Hamsun denne merkelappen:

Det er da i Virkeligheden heller ikke Sange, ikke mér end Multiplikationstabellen er en Sang; det er affattet i skær Prosaform, uden nogensomhelst Metrik og uden Rim; det eneste som gør, at det minder om Vers er, at én Linje kan have et, to, tre Ord, den næste otte og tyve, fem og tredive, bogstavelig indtil tre og firti Ord. (37)

Verre enn den kaotiske forma er det synet på verda som finst i desse linjene: Ikkje berre ser Hamsun i Whitman ein poetisk uskolert eller usivilisert diktar, han ser ein *villmann*: «– jeg vil i al Beskedenhed og simpelthen kalde Walt Whitman en *Vild*. Han er en naturlyd i et udyrket Urland» (37). Dette ser han i nær samanheng med den hyppige bruken av urfolksnemningar på stadnamn og byar, noko som provo-

serer Hamsun: «Han føler sig i den Grad betagen av disse Stedsnavnes primitive Musik, at han stiver hele Rækker av dem ind selv på Steder, hvor de ingensomhelst Forbindelse har med Teksten [...]. Det er et pompøst Spil med vilde Ord» (37). Det er ingen tvil om at Hamsun her bruker ord som «primitiv», «vill», og «animalsk» nedsetjande, og måten han identifiserer dette med det amerikanske urfolket sine ord og stadnamn høyrer typisk til rasismen i tida.

No skal det òg nemnast at det finst ein lang amerikansk debatt knytt til måten Whitman sjølv skildrar og inkluderer urfolk og svarte i framstillingane sine av det kollektive Amerika, og ein har sett Whitmans verk som representativt for det same tidsmessige synet på folk og rasar, men eg lar akkurat dette sporet liggje no.⁵ Hamsun sin kritikk freistar nemleg å sjå Whitman som ein av «de ville» og identifiserer skrivinga hans med både urfolket og med naturen: «Det oprindelige, primitive, i hans Natur, den indianervilde Følelse af Væsensslægtskab med Elementerne omkring ham, ytrer sig overalt i hans Bog og slaar ofte ud i Lys Lue. Naar Vinden suser, eller naar et Dyr skriger, saa er det for ham som om han hørte Rækker af indianske Navne nævne.» (38) Som eit sidespor kunne ein her nemne at Hamsun sjølv skulle bli møtt med liknande innvendingar berre eitt år seinare – mange av meldarane av *Sult* peika på det uferdige ved romanen, og dekadansk kritikaren Christen Collin trekte jamvel linjer mellom *Sult* og «Barnums Udstilling av 'freaks of Nature'» (Collin 1890) – og identifiserer dermed også Hamsun med det amerikanske.⁶

Når det gjeld akkurat dette med «det oprindelige» og naturnærleiken, kunne ein kanskje førestille seg at Hamsun ville kjenne på ei form for identifikasjon – trass alt er det jo nettopp aninga av «Blodsforvandtskab med Alskabningen» han sjølv ser som avgjerande for den moderne sensibiliteten i essayet om «Sjælelivet». Men nei: Primiti-

5 Whitman sitt syn på rase og den sporadiske rasismen ein kan finne i verket hans, har vore utsett for kritikk i lang tid – George B. Hutchinson har peika på at det første gong blei påtala offentleg i eit føredrag i Whitman-selskapet i 1895 (Hutchinson 1989, 46–58). Sjå også antologien *Whitman Noir. Black America and the Good Gray Poet* (University of Iowa Press, 2014) for ei oppdatert oversikt.

6 Karikaturteikningar frå same periode viser òg at koplinga mellom Barnum og Hamsun var godt etablert i den norske pressa på 1890-talet (Sjå Furuset, Thon og Vassenden 2016, 144–147).

vismen hos Whitman er ikkje moderne eller «nervøs», den er «indianervild», og diskvalifiserer han såleis frå å vere ein del av ein moderne estetikk. Det er denne primitive verdskjensla (snarare enn ein antisivilisatorisk dekadanse) som gjer at han manglar disiplin og bryt ut av rammene for poesien, og som gjer dikta hans lange og formlause. Dette er jo i seg sjølv sant nok: Rørsla bort frå tradisjonell form er hos Whitman ein del av måten poesien kan herme etter naturen si frie utfalding. Likevel peikar ikkje desse brota hos amerikanaren framover mot ei moderne verdskjensle, meiner Hamsun, men snarare bakover mot noko opphavleg – i negativ forstand. Heller ikkje lener det seg mot «den stille Styrke» som finst i folkediktinga, til det er det *for mykje av alt* i desse dikta:

Man har villet gøre ham til den første amerikanske Folkedigter. Det kan kun forstaaes som Ironi. Han mangler al Folkedigternes Enkelhed, Enfold. Hans Primitivitet i Følelsen ligger *bagenfor* Folket. Og hans Sprog har ikke den stille Styrke, men den larmende Kraft; det stiger nu og da til høje, orkesteragtige Udbrud, frydefulde Sejershurra, som minder den slagne Læser om indianske Krigsdanse. Og overalt er det kun ved nærmere Eftersyn et Ordenes vilde Karneval. (39)

Siste halvdelen av dette kunne kanskje minne om ei tradisjonell avvising av moderne poesi, slik vi ser det til dømes i etterkrigstidas norske modernismedebatt. «Ordenes ville Karneval» gir inga meining for den uvillige kritikaren. Og det *er* sjølv sagt underleg å sjå Hamsun si brutale avvising av Whitman, som han altså berre nokre få år tidlegare hadde peika på som den eine moderne poeten i Amerika og ei stor ånd. No er rett nok heile opplegget i amerikaboka provokativt og polemisk i stilen, det er så. Men det er verdt å diskutere om ikkje Hamsun si vurdering av Whitman også rommar ei meir personleg investering, som kanskje kan forklare kvifor han i lesinga si av Whitman går så langt i å dytte den amerikanske diktaren heilt ut i randsona for det menneskelege og det siviliserte. Ein primitivitet som ligg «bagenfor Folket», kallar han det, igjen i negativ forstand. Vi veit jo at Hamsun nokså snart sjølv la opp det poetologiske og ideologiske løpet sitt med

primitivisme og sivilisasjonskritikk som plussord – og at det verste symbolet for oversivilisasjon skulle bli nettopp Amerika. Det er tenkjeleg at han ser for seg sivilisasjonskritikken og det regressive natur-synet som eit prosjekt det berre gav mening å framføre i ein europeisk kontekst – at det for han berre er her det finst ein opphavleg eller «sunn» jordbrukskultur å vende tilbake til.⁷ Amerika har på si side gått omtrent direkte frå ursamfunn til framandgjort industrisamfunn. Whitman blir tydeleg identifisert med begge desse posisjonane. På den eine sida det ville og ukontrollerte, på den andre ein amerikansk, ukritisk tendens til å kvantifisere alt – og til å tenkje at *meir er betre*. Når Hamsun kommenterer Whitmans oppramsande skildringar av Amerika, fokuset hans på gjenstandar, detaljar, namn og artefaktar i dikt som «I hear America singing», eller «Song of the Broad-Axe», så knyter han ikkje dette til ein moderne sensibilitet for tinga eller det fleirstemte, men snarare til førestillinga om amerikanaren som ein som blir «opvant [...] til kun at tumle med Værdier og Talrækker» (19–20).

Desse oppramsingane blir elles ofte sett på som ein tendens til å la objekta sjølv tale, til å forstå verda «horisontalt», «demokratisk» og mindre antroposentrisk – og ein fascinasjon for det i den ikkje-menneskelege verda som menneska ikkje har føresetnader for å skjøne.⁸ Denne interessa for det tinglege og verda som ikkje-menneskelege objekt har òg blitt kjærleg parodierte av mange (sjå t.d. Allen Ginsberg: «A Supermarket in California»), utan at ho alltid har vore like tydeleg forstått som anna enn ein fascinasjon for den materielle verda. Hamsun, derimot, ser berre ut til å bli frustrert, særleg av at han ikkje finn noka klar *mening* eller klarer å identifisere eit tydeleg program. I Whitmans straum av nemningar ser han berre «Ordmusik»:

7 I andre samanhengar har eg argumentert for at det ikkje berre er i det seine forfattarskapet – til dømes i ein meir eller mindre didaktisk roman som *Markens grøde* (1917) – ein finn Hamsuns sivilisasjonskritikk, men at kritikken er der allereie frå bytjinga av. Sjå artikkelen «*En Ildebrand i en Boglade. Modernisme og vitalisme i Hamsuns Sult og i Sult-resepsjonen*», i *Norsk litteraturvitenskapelig tidsskrift* 2/2010.

8 Jimmie Killingsworth har i ein studie peika på Whitmans forsøk på å forstå og artikulere jorda sin «thingishness» som noko radikalt anna enn menneska sin materialisme, og korleis desse forsøka slik føregrip vår tids økokritiske tenking. Sjå Killingsworth 2004, 19–20.

Hvad vil Walt Whitman? Vil han avskaffe Slavehandlen i Afrika eller forbyde brugen af Spadserstokke? Vil han bygge et nyt Skolehus i Wyoming eller indføre Jægers Uldtrøjer? Ingen véd det. I den Kunst at tale meget og absolut intet sige, har jeg aldrig truffet hans Mage. Hans Ord er varme, de blusser; der er Lidenskab, Kraft, Begeistring i hans Vers. Man hører denne desperate Ordmusik, og man føler hans Bryst bølge imod sig. Men man fatter ikke *hvorfor* han er begejstret. (41)

Her slår det ikkje kritikaren at det kan ligge meining i sjølve nemninga, anten filosofisk, semantisk eller fonetisk – jamvel om han sjølv lagar eit utmerkt omgrep, «desperat Ordmusik», for den lydlege kvaliteten i dei drivande oppramsingane. Eit par stader gir han eksempel og omset sjølv: «Skrig af Fugle og Dyr i Skogene lyder som navne til os, Okonee, Koosa, Ottawa, Monongahela, Sauk, Natchez, Chattahooche, Kaqueta, Oronoco, Wabash, Miami, Saginaw, Chippewa, Oshkosh, Walla-Walla ... givende Vand og Land Navne» (frå «Starting from Pautanok»). Han kommenterer at «[d]er behøves mindst dobbelt saa meget Inspiration til at læse slige Vers, som til at forfatte dem» (38), men oppfinnaren av ordet «Kubooa» er påfallande nok døv for den lydlege magien som ligg i desse framandklingande orda. Han ser heller ikkje at Whitman her er ute i eit større ærend, nemleg at det i desse namna ligg både urfolket si stemme og naturen sjølv – og at namngivinga slik blir ei ubestemt *kraft* snarare enn ein menneskeleg gest: I Whitmans original heiter det nemleg at desse orda «they melt, they depart / charging the water and the land with names.» (Whitman 1867, 20).

Ein annan av Hamsuns karakteristikkar gjer det likevel klart både at han er i stand til å sjå noko fascinerande i desse dikta, og at han tenkjer på dei som uforståelege eller umoglege som poesi – dei er «Digte, der er ganske storslagne i deres Ulæselighed» (38). Men dei er altså ikkje meir uleselege enn at Hamsun klarte å setje dei om, ni ganske lange stykke – og ganske fine gjendiktingar er det også, sjølv om dei inneheld både brigde og nokre ellipsar. No er det velkjent at Hamsun sjølv skreiv eit temmeleg dårleg engelsk, men leseevna må ha vore betre. Og han er altså den første som set om desse dikta til dansk – ut-

drag frå «America Singing», «Song of the Answerer», «By Blue Ontario», og «Sometimes with One I Love» og nokre til. Det sistnemnde er henta frå ei avdeling av tekstar som først blei trykt i 1860-utgåva av *Leaves of Grass*, og som fekk tittelen «Calamus» – og som med sine opne skildringar av kjærleik utanom dei ordinære, heterofile ramme skandaliserte Whitman yttarlegare. Diktet høyrer også med blant dei tekstane Hamsun rekna som «sjældne Undtagelser i hans Bog»: «Hans primitivt-tøjlesløse Følelsesliv er her udtrykt i et nogenlunde civiliseret Engelsk, der saaledes er forstaaeligt ogsaa for hans Landsmænd». Vi kan sitere dette diktet i begge versjonane:

Sometimes with one I love I fill myself with rage for fear I effuse
unreturn'd love;
But now I think there is no unreturn'd love – the pay is certain one
way or another;
(I loved a certain person ardently and my love was not return'd;
Yet out of that love I have written these songs.)
(Whitman 1867, 34)

Overfor En, jeg elsker, fyldes jeg stundom med Raseri af Frygt for
at spille ugengældt Kærlighed,
Men nu tror jeg ikke, at der er nogen ugengældt Kærlighed,
Belønningen kommer sikkert paa en eller anden Maade.
(Jeg elsked en vis Person brændende, og min Kærlighed blev ikke
gengældt,
Men ud af dét har jeg skrevet disse Sange.)
(83)

Dette er eit enkelt og ganske likeframt dikt å lese – men vi skal også hugse på at Calamus-avdelinga i 1881-utgåva blei utvida med ei rekkje nye dikt som gjorde retninga på det erotiske såpass tydeleg at boka etter dette blei karakterisert som eit «gay manifesto». Dette året kjem det også til ei berømt linje i «Song of Myself», der eget fortel om «voices of sexes and lusts, voices veil'd and I remove the veil». Men *dette* rører ikkje Hamsun ved, og det er også uklårt kor tydeleg dette stod for han i 1889. Han baserte seg på eit utval utgitt i London i 1886 –

det veit vi fordi omtala refererer til Ernest Rhys' etterord i denne utgåva, og på grunn av nokre tekstvariantar i Whitmans dikt.⁹

Hamsuns primære innvending mot diktet er det han kallar «Forfatterens Brud på Tidsforholdet i første og anden Strofe», og han går så langt som til å skryte av at vi her kan «træffe en Tanke udtalt i et forstaaelig Sprog – riktignok et Sprog, der som Lyrik betragtet er noget juridisk». No er det kanskje vanskeleg å sjå tidsskiftet mellom strofe ein og to som ein avgjerande kritikk – snarare er det vel her eit konvensjonelt skilje mellom «demonstrasjon» og etterskoten «refleksjon», der siste ledd er ein del av den fortløpande sjølvrefleksjonen i diktet. Uansett er det eit temmeleg lett dikt å skjønne og like og kanskje også å omsette, sjølv om Hamsun erstattar ei aktiv med ei passiv form i førstelinja og dermed fjernar noko av det underleg destruktive og sjølv suggererande i skildringa av begjæret: «Sometimes with one I love *I fill myself with rage*» (utheva her). No er det vel heller ikkje slik at Hamsuns eiga skriving er fri for «Ugengældt Kærlighed» (eller skildringar av begjær prega av manipulasjon), så her er avstanden mellom dei to ikkje så stor.

Identifikasjon og avstand i grenselandet for det siviliserte

Andsynes det kollektivistiske prosjektet til Whitman, tanken om å gi stemme til heile Amerika, står Hamsun nærmast uforståande. Når Whitman spør: «Amerika, isoleret og dog omfattende alle, hvad er det tilsidst andet end mig selv? / Disse Stater, hvad er det andet end mig selv?»,¹⁰ så ser ikkje Hamsun ein demokratisk gest, «bare Najvitet, en Vilds stejlene Najvitet» (46) – rett nok ein «Najvitet saa oprindelig og vildmandsnaturlig, at den aldrig gør Indtryk af Indbilskhed» (46). Dette at dikta manglar ei forfengeleg eller jålete haldning, kunne ein

9 Ifølge Barbara Gordon Morgridge, som stod bak utgivinga av *The Cultural Life of Modern America* i 1969, baserte Hamsun vurderinga si på *Leaves of Grass: The Poems of Walt Whitman (Selected)*, utgitt i London i 1886, med eit etterord av Ernest Rhys.

10 «America isolated, yet embodying all, what is it finally except myself? / These States—what are they except myself?» (Whitman 1867, 21c).

kanskje tenkje var eit formildande trekk. Men Hamsun koplar det igjen til den mangelen på sivilisatorisk medvit som han heile vegen freistar å knyte Whitman til – det er den villes «stejlende Najvitet» som blir identifisert som manglande sjølvmedvit og gjer han til ein slags skapning i sivilisasjonens grenseland. Den amerikanske poeten har språk, men klarer knapt å bruke det til anna enn å ramse opp stader og substantiv, og han har tanke, men klarer ikkje å formulere eit prosjekt og ein samlande logikk. Dette, saman med den manglande forståinga (eller viljen til å forstå), gir oss nokre hint om kvifor Hamsuns antipati mot Whitman er så stor: Dikta hans manglar meining, eit underliggjande verdisystem eller ein ideologi. Det politiske og poetiske prosjektet vi kan sjå i *Leaves of Grass*, er altfor abstrakt og vagt (for Hamsun, i alle høve): «Forfatteren gør store Anstrengelser forat ville noget, mene noget i sine Digte; men han kan ikke faa sagt det for bare Ord» (39). For Hamsun er ikkje denne mangelen på *vilje* berre vanskeleg å forstå, han ser også ut til å vere eit teikn på ein brest i karakteren.

På fleire måtar liknar dei to diktarane på kvarandre: Whitman si store merksemd for den sanslege naturen, saman med ein enorm språkleg plastisitet, kan seiast å ha likskapar med Hamsuns ditto. Begge er dei djupt fascinerte av vandraren – denne skapningen som går igjennom begge forfattarskapa som ein slags grunnfigur. Som ein notisforfattar i The Washington Post kommenterte ved utgivinga av omsetjinga av *Landstrykere* i 1980: «Knut Hamsun (1859–1952), like Walt Whitman, contradicted himself and embraced multitudes» (Washington Post, July 13, 1980).¹¹

Likskapane mellom desse to vitalistane frå to ulike generasjonar er mange og store. Ja, dei er så påfallande at brutaliteten, utdrivinga av Whitman frå det litterære og frå det siviliserte – identifikasjonen av han som ein vill, ein villmann, eit urmenneske, eit halvmenneske – får trekk av ein demonstrasjon. Monica Zagar foreslår i biografien sin at Hamsun «was masking his own attraction to Whitman's writing» i forsøket på å vere «critical and satirical» (Zagar 2000, 99). Men som eg har forsøkt å vise, ligg det meir enn «kritikk» eller «satire» i Ham-

11 Dette er elles den einaste direkte samanlikninga mellom dei to eg har funne, forutan ein slengmerknad i Even Arntzens artikkel om Hamsun som lyrikar, der det heiter at «Hamsun var meget opptatt av» Whitman (Arntzen 2005, 24).

suns barske omtale av Whitman. Han går i det heile langt i å utdefinere den amerikanske nasjonaldiktaren, ikkje berre frå poesien sitt område, men også frå sfæren for det menneskelege. Det gir meining å seie at dei to diktarane deler eit intenst tilhøve til naturen og livskraftene, men har grunnleggjande ulike syn på verda og det å vere i – og dikte om – henne. Hos Whitman er både det lyriske eget og subjektiviteten vidoopen, med ei programmatisk forplikting til å inkludere så mange og så mykje som mogleg – ho strekkjer seg ut over det sivilisatoriske, ja, forbi det menneskelege. Hos Hamsun, derimot, hardnar eget til ein polemisk og strategisk kjerne.

Tore Hamsun skriv i biografien om far sin at Hamsun ville ha lika Whitman – «om han hadde kjent ham personlig – sett og lært å vurdere det merkelige og fine *mennesket* Walt Whitman, med det store, vakre ansiktet, de milde blå øynene og det lange uklippede hår. Utseendet har nu engang betydd meget for Knut Hamsuns vurdering av et menneske» (T. Hamsun 1959, 98). Eg trur Hamsun utan vidare kjende att ei tematisk og stilistisk beslekta sjel, men ei med ein personlegdom som låg svært langt unna hans eigen – i alt frå politikk til seksualitet. Hamsuns sosiale oppdrift og konfronterande stil skil han markant frå Whitmans horisontalt orienterte poet-persona, den som flyt med strau-men. Det same gjeld dei to diktarane sine svært ulike varianter av individualisme: Der Whitman strekkjer seg utover og vil *dele*, gjere naturen til ein stad for alt og alle, der ser Hamsun naturen som ein stad for dei særleg perseptive og utvalde – det han i «Sjælelivet»-essayet kallar «Individer med fornøden Modtakelighed» (og som står i motsetning til «raa og enkle Høkerhjerner»).¹² Han føretrekkjer òg at naturen er aud og tom for andre menneske – då kan han bli ein del av hans etter kvart tydeleg didaktiske prosjekt. Og mens Hamsun slik blir ein slags *lærer*, er Whitman ein sjaman, «self-divided, sexually ambiguous, and difficult to distinguish from the divine. As shaman, Whitman is endlessly metamorphic, capable of being in several places at once», som Harold Bloom skriv (1994, 274). Hamsun er den karis-

12 Hamsun, Knut: *Fra det ubevidste Sjæleliv. Artikler om litteratur*. Oslo: Gyldendal 1994, 16.

matiske folketalaren: synleg, tydeleg, polemisk, poengtert og med eit ideologisk prosjekt.

Vi har sett at Hamsuns generelle kritikk av Amerika rammar Whitman, og ikkje minst smittar tanken om det amerikanske fokuset på *kvantitet* over på dikteren sin person og personlegdom. Han manglar evna, meiner Hamsun, til å fokusere, velje ut – og han har rom til *alt* i sin poesi – til eit punkt der vi ikkje lenger kan karakterisere det som poesi, men snarare må sjå det som stabling av ord og «ren Prosa». Det er også tydeleg for oss at Hamsun ser denne mangelen på poetisk kontroll og sjølvdisiplin som eit symptom på ein personleg mangel på det same hos Whitman. Vi kan berre spekulere i om og i så fall på kva måtar dette har noko å gjere med Whitmans opne og frie skildringar av mannleg begjær og kjærleik mellom menn.

Avstanden Hamsun skaper mellom seg sjølv og Whitman, kan sjåast som eit prinsipielt skilje mellom det skandinavisk-europeiske og det amerikanske, mellom ein kultur som kan reformerast, og ei verd som har utvikla seg i feil retning for fort, eller vi kan sjå som ein motsetnad mellom den (førebels ukjende) unge og den kanoniserte eldre dikteren. Men vi kan også sjå denne avstanden som eit ønske om å definere einskilde trekk i den eigne personlegdommen i *motsetnad* til Whitmans. Gjennom å kritisere og kontrastere skaper Hamsun ein kritikarpersona i amerika-essaya som framstår (eller hevdar å vere) disiplinert, sivilisert og under kontroll.

Det er ei form for strategisk utdefinering vi ser her, meiner eg: Fordi Hamsun innser kor stor overlappinga mellom dei to diktarane er, gjer han skilnadene så tydelege som mogleg – og går også til det brutale skrittet å forsøke å dytte Whitman heilt ut i grenselandet for det menneskelege. Det paradoksale er at dette er ein stad som slett ikkje er framand for Whitman eller poesien hans. Ja, det er ein stad den amerikanske dikten søker seg til – opp att og opp att, i eit forsøk på å forstå både det menneskelege og grensene for det. Hamsuns forståing av dette grenselandet, derimot, ser i 1889 ut til å vere prega av eit snevrare og meir individ-orientert syn på mennesket og sivilisasjonen.

Litteratur

- Arntzen, Even 2005. «Men Mennesket Lever så Længe. En lesning av Hamsuns 'Feberdigte'». I *Nordlit: Tidsskrift i litteratur og kultur*, 1/2005.
- Bloom, Harold 1994. *The Western Canon. The Books and Schools of the Ages*. New York: Harcourt & Brace.
- Collin, Christen 1890. «Det nye Eden». Omtale av Hamsuns *Sult*. I *Verdens Gang*, 17. oktober 1890.
- Dam, Anders Ehlers 2010. *Den vitalistiske strømning rundt år 1900*. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag.
- Folsom, Ed 1994. *Walt Whitman's Native Representations*. Cambridge: Cambridge UP.
- Hamsun, Knut 1962 [1889]. *Fra det moderne Amerikas Aandsliv. Med forord av Tore Hamsun*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Hamsun, Knut 1969. *The Cultural Life of Modern America. Ed. and translated by Barbara Gordon Morgridge*. Cambridge: Harvard University Press.
- Hamsun, Knut 1990 [1885]. «Fra Amerika. III», i *Over havet. Artikler. Reisebrev. Samlet, rediugert og kommentert av Lars Frode Larsen*. Oslo: Gyldendal. Opprinnelig i *Aftenposten*, 14. februar 1885.
- Hamsun, Knut 1994. *Fra det ubevidste Sjæleliv. Artikler om litteratur*. Oslo: Gyldendal.
- Hamsun, Knut 1996. *Knut Hamsuns brev 1906–1914. Utgitt av Harald S. Næss*. Oslo: Gyldendal.
- Hamsun, Tore 1959. *Knut Hamsun*. Oslo: Gyldendal.
- Hutchinson, George B. 1989. «Whitman and the Black Poet: Kelly Miller's Speech to the Walt Whitman Fellowship.» I *American Literature*, vol. 61, no. 1, 46–58.
- Killingsworth, Jimmie 2004. *Walt Whitman and the Earth. A Study in Eco-poetics*. Iowa City: The University of Iowa Press.
- Lyche, Hans Tambs 1893. «Walt Whitman». I *Samtiden* 1893. Oslo: Aschehoug, 339–351, 381–388, 467–477.
- Næss, Harald 1967. «Knut Hamsun and America». I *Scandinavian Studies*, vol. 39, no. 4, 305–328.
- Næss, Harald S. 1969. *Knut Hamsun og Amerika*. Oslo: Gyldendal.

- Schmidt, Rudolf 1872. «Walt Whitman, det amerikanske Demokratis Digter». I *For Idé og Virkelighed. Et Tidsskrift, udgivet af R. Nielsen, Bj. Bjørnson og Rud. Schmidt*. Kjøbenhavn: Otto B. Wroblewskys Forlag, 152–216.
- Whitman, Walt 1986 [1855]. *Leaves of Grass. The First (1855) Edition. Edited, with an Introduction, by Malcolm Cowley*. London: Penguin Books.
- Whitman, Walt 1867. *Leaves of Grass*. New York: Wm. E. Chapin & Co.
- Whitman, Walt 1965. *Leaves of Grass. Reader's Edition. Including the Annexes, The Prefaces, A Backward Glance o'er travel'd Roads, Old Age Echoes, The Excluded Poems and Fragments, and the uncollected Poems and Fragments*. Redigert av Harold W. Blodgett og Sculley Bradley. London: University of London Press.
- Zagar, Monika 2000. *Knut Hamsun. The Dark Side of Literary Brilliance*. Washington: University of Washington Press.

«Å være eller»

Menneskeleg og ikkje-menneskeleg i «Å være eller ikke være albatross» av Inger Elisabeth Hansen

*står Atlantis fremdeles på kartet i skallen til albatrossen
den kretser over Atlantis, der den har sin tid
slikt var det bare albatrossen som kunne*
(Hansen 2015, 54)

Margit Ims

Diktet «Å være eller ikke være albatross» står sist i diktsamlinga *Å resirkulere lengselen, avrenning foregår* (2015) av Inger Elisabeth Hansen. Diktet viser ein kritisk situasjon der naturen og det ikkje-menneskelege er forsøpla. Men albatrossmotivet i diktet rommar meir enn den akutte situasjonen for havfuglane. Albatrossen i dette diktet kjenner greske mytar og tar del i ein poetisk skriftkultur. Det er heile tida noko menneskeleg, noko spesifikt skriftleg og spesifikt poetisk i fugleskrotten i diktet. Med ei lesing som legg vekt på intertekstualitet, vil eg utforske korleis diktet problematiserer forholdet mellom det menneskelege og ikkje-menneskelege.

Hansen har fått nominasjonar og prisar for *Å resirkulere lengselen, avrenning foregår*, fleire har skrive om denne diktsamlinga tidlegare, og verket går igjen som døme i omtale av økopoesi.¹ Av det som er

1 Diktsamlinga er omtalt i Louise Mønsters presentasjon av antropocen poesi (2017), i den kritiske gjennomgangen Frode Helmich Pedersen gjer av lyrikk presentert på nettsidene til Forfatternes klimaaksjon (2017), hos Trude-Kristin Mjelde Aarvik i omtale av undergangsmotiv i norsk samtidspoesi (2019) og i framstilling av klimaendringar og miljøkrise i nyare norsk litteratur hos Rolv Nøtvik Jakobsen (2020). Sindre Ekrheim bidrar til ein essayserie hos Forfatternes

skrive tidlegare, er det i hovudsak Eirik Vassenden eg byggjer vidare på. Vassenden plasserer Hansen i ein læredikttradisjon, og han ser på læredikt som ein stad for læring prega av ein poetisk tenkjemåte ulik det logiske resonnementet og den diskuterande framstillinga (2020, 42 og 50). Avgjerande for dikta han framhevar, er at dei ikkje hevdar å vita alt, men sjølv forsøker å finne ut noko (2020, 59). Eg lar spørsmålsformuleringa til Vassenden om kva vi kan lære av diktet, utgjera ein hermeneutisk inngang i møte med dette albatrossdiktet. Hansen trekkjer sjølv veksling på ein visdomstradisjon i «Å være eller ikke være albatross» med å alludere til Forkynnaren i Bibelen. Der finn vi ein visdom som rommar noko uforståeleg og skjult, talaren i Forkynnaren fattar ikkje fullt ut det som hender under sola. Ei diktsamling som rommar fragment frå skriftkulturen, dikt med tittel «Fluktrute for guder» og gåter som «hvor liten må man bli for å være uforanderlig?» og «hvor skal sjela gå uten snute?», opnar også opp rom for det uforståelige.

Sjølv om fleire meldarar nemner albatrossdiktet og held det fram som sentralt i samlinga, er det skrive mindre utfyllande om dette siste diktet som eg tar for meg i denne artikkelen.

«Å være eller ikke være albatross»

Tittelen består av to ledd, «å være» og negasjonen «ikke være albatross» samanstilt med den sideordna konjunksjonen *eller*. Verbet *å vera* svarer til å finnast og eksistere, men har òg tyding knytt til essensen, kva det er å vera vesenet albatross. *Eller* blir brukt som eksklusiv disjunksjon for å sideordne ledd som gjensidig utelukkar kvarandre. Som eksklusiv disjunksjon her er det ugjenkallelege framheva; anten finst albatrossen, eller så finst han ikkje. Det er ei aktuell problemstilling. Det finst 22 forskjellige albatrossartar, og dei er klassifisert

klimaaksjon med omtale av *Å resirkulere lengselen, avrenning foregår* og rettar der spesielt merksemda mot det første diktet «Bruk og misbruk av klippeblåvingen» (2017). Dette diktet har fått mest plass i meldingar (Aarvik, 2016, Andersen, 2016, Wærp, 2016), og det er også skrive meir utfyllande om det hos Jenna Coughlin (2018) og Eirik Vassenden (2020).

som sårbare til kritisk truga på raudlista (IUCN, 2020). Blant årsakene er linefiske og oppsamling av søppel i havområda der albatrossen held til og hekkar. *Å resirkulere lenselen, avrenning foregår* tematiserer habitatsfortrenging og tap av artsmangfald med bruk av raudlista artar. Samlinga opnar med eit dikt om klippeblåvengen, og andre døme er kløvnefisken med forstyrta orienteringsevne, lopheliakorallen i rapport om korallreva utanfor Fredrikstad og lindepraktbilla i eit minnedikt. Desse spesifikke artane er nemnt med namn, men dei kan òg lesast som del av ein større heilskap, som metonymiske bilete på tap av artsmangfald.

Det ligg ein avgrunn mellom vera og ikkje vera i *eller*. Tankespranget over denne avgrunnen kan lande tungt, men også sprette lett – som noko som blir foreslått som ei moglegheit blant fleire. Men *eller* er også ei bru, brukt som inklusiv disjunksjon der begge ledd kan vera sanne samstundes. Den parataktiske framstillinga unndrar seg å bli lukka inne i det eintydige, slik at begge funksjonane spelar med i diktet.

Albatrossen er ikkje kva fugl som helst. Det er fuglen med det største vengespennet, noko som òg gir han ei spesiell symbolsk kraft i diktekunsten, der fuglen er eit kjent motiv. Døme frå albatrosskanonen er «The Rime of the Ancient Mariner» av Samuel Taylor Coleridge og «L'Albatros» frå poesiklassikaren *Les Fleurs du mal*² av Charles Baudelaire. Den kanadiske poeten Adam Dickinson gav ut diktsamlinga *The Polymers* i 2013 der det eine diktet «Hail» startar med «Hallo fra innsiden av albatrossen med en vindtett lighter og japansk polititape» (gjendikting hos Stueland, 2016, 193). Øyvind Rimbereid har også presentert albatrossen som søppeletar som sirklar «over det sjøblå søppelet» og «seiler ned i virvelen av søppel» i *Orgelsjøen* (2013). Så når Hansen skriv om eit «være eller ikke være» for albatrossen, set ho søkjelys på eit aktuelt problem, samtidig som ho resirkulerer eit kjent lyrisk motiv.

Det er eit spenn i den binære tittelen, men også i dei ulike tydingane albatross kan ha. Og tvilen og det eksistensielt prekære med valet «å

2 I lesinga av albatrossdiktet til Baudelaire har eg nytta den norske gjendiktinga til Haakon Dahlen i *Det vondes blommar* (2014).

vera eller ikkje vera», slik vi kjenner det frå Shakespeares *Hamlet*, og den metapoetiske dimensjonen frå Baudelaires dikt, der poeten er samanlikna med himmelfyrsten som seglar dovent over havet, kling med i tittelen og utvidar, slik at diktet overskrid den binære motsetnaden og er meir enn anten-eller. Slik Baudelaires albatross både er og ikkje er ein albatross, fangar Hansen både den akutte situasjonen for albatrossar og den metaforisk-allegoriske kvaliteten fuglar er tillagt i den lyriske tradisjonen. Albatrossen som svever over havet, er eit portrett av poeten hos Baudelaire. Og også her hos Hansen: For å segle vidare på vinden må poeten også ned til det konkrete for å hente oppdrift til å flyte vidare frå ein betraktarposisjon med tilstrekkeleg avstand til å ha overblikk. Ved at det menneskelege og ikkje-menneskelege ikkje lar seg skilje frå einannan i diktet, oppstår det også noko meir som går ut over samanstillinga av det å vera og det å ikkje vera albatross. Vekslinga mellom den konkrete albatrossen og det figurative i diktet skaper ein avstand til begge posisjonane og er ei vending bort frå det eintydige.

Dei ulike tydingane av albatross og den bevegende avstanden «eller» skaper i tittelen, gir ein inngang å lesa heile diktet ut frå. Albatrossen er ikkje snart det eine, snart det andre, men heile tida i det mellomverande rommet der den søppelavhengige og sjølvdestruerande styrta skrotten utan los er både menneskeleg og ikkje-menneskeleg. Den sideordna konstruksjonen driv fram eit språkleg erkjenningsarbeid som kan koplast til Adornos omtale av parataksen. I omtale av Friedrich Hölderlins lyrikk held Adorno fram parataksen som livselementet i diktinga, der sideordninga får fram spenning mellom fleire element (1990, 225), og at sanninga i diktet er totaliteten av momenta og det usagde mellom dei (1990, 215–216). Han ser på paratakse som ein protest mot det logiske hierarkiet til den underordnande syntaksen (1990, 221) og antiprinsipp til naturbeherskinga (1990, 224). Negasjonen i tittelen hos Hansen tvingar fram refleksjon over det som ikkje er og kan bli knytt til naturtap.

I *Att uttrycka det undanträngda* (2009) framhevar Camilla Flodin at Adorno har fått ny relevans, ettersom økokrisa avdekkjer behov for ei anna tilnærming til naturen. Eit sentralt poeng hos Horkheimer og Adorno i *Opplysningens dialektikk* (2011) er at vi har mista tilgang til

naturen gjennom å ha vunne herredøme over han. Habitatsfortrenging og tap av artsmangfald som litterære motiv kan sjåast i samanheng med denne teoretiske omdreininga kring naturtap som konkretisering av den vekktrengde naturen. Men når eg trekkjer veksling på Adorno i lesinga av «Å være eller ikke være albatross», er det ikkje berre fordi diktet viser fram vrangside av den menneskelege dominansen over naturen med motiv frå meltingskanalen til albatrossen. Med den paraktiske framstillinga viser diktet også fram alternativ og moglegheit for ein annan omgang med det ikkje-menneskelege basert på jamvekt.

Diktet er tredelt. Den første strofa startar med eit imperativ «drep ikkje» og alluderer til dei eldste boda vi kjenner, skrivne på steintavler. Oppmodinga «la den få dø på vinden» følgjer etter; det er rette måten for albatrossen å dø på.

Drep ikkje en albatross
la den få dø på vinden
den transoseaniske albatrossen jager ikke etter vind, den kan dø
på vinden

I motsetnad til å bli drepen er det å dø på vinden ein ikkje-valdeleg måte å ende livet på der albatrossen held fram i sitt rette element, og så å seia får fullendt noko essensielt ved eigenarten sin. At han slik får kvile i det han er og sveve dit han skal, er noko ikkje-valdeleg i seg sjølv.

Den neste strofa innleier med same verbet som den første strofa, men i presens med ein subjunksjon: Viss du, A, drep ein albatross, blir den, B, hengande ved deg. Du-et som berre var underforstått og inkludert gjennom bydeforma i første strofa, kjem til uttrykk. Samanhengen kan lesast som trugsmål og grunngeving. Her får vi gjensyn med straffa som skyl over sjømannen som drep albatrossen i «The Rime of the Ancient Mariner» av Coleridge. Som straff må han ha den daude fuglen hengande rundt halsen, og med fuglemordet følgjer ei forbanning som får katastrofale følgjer for mennesket og den vidare seglasen:

Dreper du en albatross blir den hengende ved deg
 den henger seg rundt halsen din og drar deg ned, ned
 det vet gamle sjøfolk, de vet det bringer ulykke med seg
 å drepe en albatross, ve den skuta som har en albatross som er drept
 om bord
 ve den skuta, albatrossen drar den ned, ned
 for albatrossen skal dø på vinden
 om vindene skifter retning, om alt er jag etter vind
 har albatrossen sin los, den kan dø på vinden, den kan lande der
 landes skulle
 i form av bare fjær, fjærene etter seg selv
 bare albatrossen kan det, den har losen på plass, den beste minne-
 losen
 det vet gamle sjøfolk, skulle vindene skifte retning, skulle havet
 bli fullt
 skulle elvene slutte å renne slik de før har rent
 står Atlantis fremdeles på kartet i skallen til albatrossen
 den kretser over Atlantis, der den har sin tid
 slikt var det bare albatrossen som kunne

Her er også normaltstanden presentert: Albatrossen har losen på plass og gjer det som berre albatrossar kan. Når han styrer slik han skal, jagar han ikkje vind, men lever, landar og døyr på vinden. *Å jage vind* er eit uttrykk for det forgjengelege livet og fåfengde strevet til menneska, slik det er formidla i Forkynnaren. På spansk betyr *alba* ‘soloppgang’, og kanskje leikar Hansen, som òg er spanskomsetjar, seg her med palindromet *sol* og *los*, samtidig som vi er i Forkynnaren der sola går opp og sola går ned over det menneskelege tilværet og den sykliske rundgangen som det er alludert til i diktet. Der står det om jorda som alltid er den same, vinden som snur og skiftar, og elvene som renn ut i havet utan at havet blir fullt. Ei syklisk avrenning foregår i Forkynnaren. Diktet losar lesaren hit med å hente denne grunnteksten frå ein visdomstradisjon fram frå minnet. Med ein slik tekst å peile etter ser ein stoda med havet fullt av plast i grell kontrast. Dei intertekstuelle referansane fungerer sånn som ein minnelos.

Også uttrykket «alt har si tid» kjem frå den bibelske Forkynnaren og er her kopla saman med det myteomspunne Atlantis. Sogeøya Atlantis går under og blir slukt av havet som straff frå Zevs etter at atlantidane blei meir grådige og forderva av makt og rikdom. Platon skildra Atlantis, og denne forteljinga som framstiller både utopi og hybrismotiv, har vore kjelde til inspirasjon og vidare spekulasjonar om Atlantis kan ha vore meir enn ein myte. Enkelte har utforma kart med idear om kor Atlantis har vore, og har plassert denne myten i grenselandet mellom fakta og fiksjon. Albatrossen som snurrar og snurrar på leit etter Atlantis, er på leit etter noko tapt og eit *terra incognita*, eit ukjent land som enno ikkje er.

I overgang til den tredje strofa skiftar diktet til ei meir retorisk form med spørsmål i eit meir kvardagsleg språk. Siste strofa startar med å spørja: «Når sluttet albatrossen å kunne slikt som bare albatrosser kan?» Det har skjedd ei endring, og forma speglar dette brotet med overgang til fjorten anaforiske spørsmål som tar opp korleis albatrossen har endra seg, oppsummert i eit kjernes spørsmål: «Når forsvant albatrossen i albatrossen?»

Når sluttet albatrossen
å kunne slikt som bare albatrosser kan?
Når begynte albatrossen å gå på kroken, å sprengje seg
i linene og bli et avfallsprodukt av lønnsomt linefiske? Spørsmålet er:
Når forsvant albatrossen i albatrossen? Når begynte albatrossen
å dø på feil måter? Når begynte den å ta feil?
Når begynte den å forveksle plast med mat, når tippet den over
Og ble en ripofag med en sykkelig trang til å fortære søppel?
Hvor mange meter plast kan man hale ut av tarmen på en albatross?
Har du sett inn i tarmen på en albatross?
Når ble den en søppelavhengig, selvdestruerende styrtet skrott uten los?
Når tippet albatrossen over og ble en ripofag som snurrer rundt der ute
over havene av plast som snurrer og snurrer rundt der ute
uten minnelos, der Atlantis, der Atlantis?

Med denne vendinga er ein tent med å gå til det retoriske analyseapparatet i fortolking av kva slags spørsmål dette er, og kva for funksjon

dei har. I retorikken skil ein mellom talesjangrar, og i dette diktet er alle dei tre dimensjonane knytt til fortid, framtid og notid til stades. Den forensiske retorikken vi møter i tredje strofa, er vendt mot fortida, denne talesjangeren er særleg knytt til domstolar, rettsleg praksis og diskusjonar om rettferd (Aristoteles, 2015, 71). Den juridiske gangen startar ifølgje stasislæra med stadfestinga av at noko har skjedd. Ut frå det søkjer ein å finne svar på korleis det skjedde, og kven som har gjort noko. Og vidare: Kva slags type handling var det? Var det gjort med overlegg, eller kanskje i sjølvforsvar? Tittelen i diktet med eit «være eller ikke være» får fram at det handlar om liv og død for albatrossen. Og skiftet av retorisk register i denne tredje delen koplar dette til ei utforsking av årsaker og ansvar. Albatrossen tar feil, døyr på feil måtar, han har blitt ein ripofag som fortærer søppel og sprenger seg i linene. Desse endringane står i fortid og viser til noko som har hendt, og ni gonger spørsmål om *når* prøver å tidfeste denne drastiske endringa. Spørsmåla som kan minne om ein forhørsituasjon, får ein til å hekte på spørsmål om skuld og forsøke å forstå om det som har skjedd, er eit uhell, eller om det er snakk om aktørar som har handla med overlegg. Det er påfallande i siste strofa av diktet at menneske er fråværande som aktørar, vi ser berre spor og søppel etter dei. Det ser ut til at albatrossen er medviten aktør som går på kroken og sprenger seg, som noko han har bestemt seg for å begynne med. Vi kjenner likevel samanhengane: Det menneskelege er nærværande nettopp i fråværet. Slik det også er der langt ute på havet der albatrossen hekkar langt frå menneske.

Med bruk av raudlista artar set diktsamlinga søkjelys på utrydding og tap av biodiversitet. Men i diktet om albatrossen er stormfuglen også bilete på mennesket og den poetiske skriftkulturen, og det elegiske ved å dvele ved det som er tapt, lar seg difor også overføre til tap av noko menneskeleg. Og ser ein albatrossen som menneske og berar av ein poetisk skriftkultur, får dei konkrete spørsmåla om søppel og lønnsamt linefiske ein underleggjerande effekt. Spørsmåla om når mennesket mista orienteringsevna og begynte å ta feil, kan lesast som tidfesting av ein samtidsdiagnose. Den sjølvdestruerande skrotten som handlar i strid med eige og naturens beste, kan bli knytt til omgrepet *akrasia*, som er brukt i eit anna dikt i samlinga, «Flora for etterkom-

mere. Akrasia.» (2015, 35). Omgrepet blir nytta om manglande sjølv-tøyming og det å ha svikt i evna til å utføre ei handling som ein veit er til det beste.

Utrydding og spørsmål om kva som går tapt

I *Imagining Extinction. The Cultural Meanings of Endangered Species* omtalar Ursula Heise korleis litteratur og andre kunstnariske framstillingar av truga artar vekker kjensler som vemod og lengt gjennom bruk av sjangerkonvensjonar frå elegien og tragedien (2016, 45). Mennesket som art er ikkje truga etter kvantitative parametrar raudlistene opererer med, så når det elegiske også rommar tap av noko menneskeleg, er det snakk om tap av noko kvalitativt og essensielt som gjer ein ute av stand til å orientere seg og handle etter naturens beste.³

Spørsmåla som vender seg mot fortida, utfordrar forståinga av kva utrydding er. Thom van Dooren har skrive om utrydding og føydd saman kulturelle og naturvitskaplege perspektiv i undersøking av kva som går tapt når artar forsvinn i boka *Flight Ways. Life and Loss at the Edge of Extinction*. Her har han eit eige kapittel om albatrossen, «Fledging Albatrosses: Flight Ways and Wasted Generations». *Waste* er fleirtydig. Det kan spele på søppelet albatrossane fyller seg opp med, og konsekvensen av at albatrossen ikkje blir vidareført til ein ny generasjon, kan uttrykke noko av det same som ligg i det fåfengde å jage etter vind. Når unge albatrossar dør, mistar ein meir enn berre det enkelte individet, påpeiker van Dooren, han viser til lange utviklingslinjer langt tilbake med vekt på kor samanfletta all natur er av evolusjon:

3 Det er relevant å ha med skiljet mellom essens og eksistens i utforskinga av kva diktet seier om tap og ivaretaking, men ei viss klargjering av bruken av omgrepet *essens* er naudsynt. Ein kan stå i fare for å trekkje med seg heile den filosofiske tradisjonen i bruk av eit slikt omgrep, og det kan i så fall verke misvisande mot diktets dynamikk og meir opne haldning som motsats til ein lukka og uforanderleg essensialisme. Når eg likevel vel å bruke ordparet eksistens og essens, er det for å fange opp dei ulike semantiske tydingane verbet *vera* rommar. Da svarar omgrepet essens til vesentlege trekk og veremåtar og kan stå i fleirtal og bli forstått meir dynamisk både i omtale av det menneskelege og det ikkje-menneskelege.

«[S]pecies appear both as vast evolutionary lineages and as a collection of fleeting and fragile individual birds, doing the mundane work of knotting together generations» (2014, 33).

Når eg føyer Van Dooren, som ser artars levemåte gjennom lange liner av evolusjon, saman med Hansen, finn eg at dei begge utfordrar kva vi forstår med artstap og utrydding. «Når forsvant albatrossen i albatrossen?», spør diktet og utfordrar ei forståing som reduserer utrydding til å gjelde eit siste eksemplar av arten. Van Dooren viser til den siste namngitte vandredue Marta, som var eit siste kjent eksemplar av arten i fangenskap, og som døydde i 1914. Det å vera vandredue i flokk som kunne skugge for sola, var ført til endes lenge før det (2014, 11). Hansen utfordrar på liknande vis med å bruke fortidsforma som viser at noko allereie er gått tapt. Biletet med albatrossen som sirklar retningslaust over Atlantis, ei tapt verd, peiker på det same. Ei endring har skjedd, og tapet og forstyrringa som er pågåande, kan ikkje bli redusert til ei enkelthending fram i tid, når siste albatrossen døyr bort.

Utrydding, skriv van Dooren, er eit flokete mønster av tap (2014, 12). Eit slikt syn på kva utrydding er, saman med medvit om at menneskelege handlingar er direkte årsak til at albatrossen er utrydnings-truga, står til korleis Hansen heller ikkje lagar heilt enkle tekstknutar for oss. Både Van Dooren og Hansen femnar om både essens og eksistens i deira måtar å ta for seg utrydding på. Særleg når vi les i diktet at menneska mistar seg sjølv, må det handle om noko essensielt. Mennesket er ikkje truga etter kvantitativ målestokk, så her siktar diktet til at noko ved mennesket sin eigenart og måte å vera i verda på, er truga og tapt.

Elegi for minnet

I innlegget «Politisk og politisk», som Hansen heldt i høve hundreårs-markeringa for Den norske Forfatterforening, heiter det:

Skrift er lagring og overlevering, en potensiell hukommelse. Skriften er solidarisk med tiden, den inneholder ikke bare potensialet til

et nå, men potensialet til en fortid, potensialet til en framtid. Det er skriftens samtidighet.

(2004, 98)

Lange liner viser seg i språket hos Hansen med uttrykk som er nedervt frå tekstar først nedskrivne for fleire tusen år sidan. Denne intertekstualiteten fungerer som overlappande tidsrammer som utfordrar forståing av kva samtid rommar. Det kompliserer, men nettopp slike utvida perspektiv kan vera viktige i ei tid med miljøspørsmål som er langt frå enkle.

Van Dooren grip overføringa som skjer i den evolusjonære kjeda mellom generasjonar av albatrossar, med eit omgrep «messy temporalities» (2014, 33). Å møte verda med merksemd på ulike og overlappande tidsrammer er ikkje alltid enkelt eller beint fram, skriv han, men å gjera det berikar forståinga vår av trøblete tider (2014, 34). Å halde av plass til andre artar forpliktar til ei forståing av kompleks historie og arv som knyter oss saman (2014, 40). Både med bruk av fortid og ved å repetere spørsmålet om når for å tidfeste eit slags vippepunkt⁴ for albatrossen, problematiserer Hansen kva utrydding er, innanfor ei forståing av tid. Det er ikkje berre den aksene dei raudlista artane forflyttar seg på, der utrydding er eit siste sukk for eit siste eksemplar, som blir utfordra. I andre dikt i samlinga med tittel *samtidsstrofer* er det påfallande at samtida er voven saman med liner som strekker seg langt bakover (Hansen 2015, 16–18 og 46–48). Dikta i *Å resirkulere lengselen, avrenning foregår* peiker utover og bakover og bind saman det synkrone og diakrone. Vi er midt i samtidas nyhendeBILETE og den aktuelle samfunnsdebatten, med flyktingars ferdsel over havet, forsuring av havområda, plastureining og artsdød, og vi er i eldre tekstar, på geografiske stader knytt til sivilisasjonens vogge: Ninive, Nilen, Syria, stader som er utgangspunkt for grunnforteljingar om oss og om

4 Vippepunkt er eit fagomgrep i økologi omtalt i litteraturen om klimaendringar (Hessen, 2020). Noko av det kritiske med vippepunktet er at ein ikkje alltid kan vita når ein når ei «hit, men ikkje lenger»-grense som fører til drastiske endringar for økosystem eller artsbestandar (Hessen, s. 175). Diktet viser til ein gradvis overgang når den spør om når albatrossen tippa over. Det å tippe kan skje gradvis, ein kan bli stadig meir skråstilt før ein til slutt veltar. Det kan vera vanskeleg å sjå når det blir for mykje, det ser ein best etterpå.

forholdet mellom menneske og natur. Noko blir synleg i undersøkinga av andre tidsrammer. Når albatrossen styrer som han skal, styrer han etter noko som har vore, med minnelos, eller som det heiter hos Forkynnaren: med alle tider lagt på hjartet.

Utover å omhandle biodiversitet utforskar *Å resirkulere lengselen, avrenning foregår* også eit mangfald av livsformer og uttrykk med bruk av eldre tekstar. Poesi i seg sjølv er ein eigen måte å bruke språket på, som om ikkje raudlista, iallfall kan seiast å vera utsett. Når denne diktsamlinga resirkulerer lengten og er ein poetisk minnelos, er det også ein elegi for minnet. I essayet «Terror er en avskrivning av alfabetet» siterer Hansen Bjørn Vassnes om tapet av trading: «Den tradisjonelle måten å overføre kunnskap på, om hva det vil si å være menneske, er ikke der lenger. Den informasjonen og kunnskapen du henter, trenger ikke å forandre deg. Dermed får du et utvendig forhold til kunnskap, til verden» (Hansen 2004, 174). Mytane, slik som saga om Atlantis, hadde ein slik etisk komponent i seg med framstilling av dygder og laster. Verdien til ei slik forteljing skal ikkje målast etter sant eller ikkje sant, men etter korleis dei får forme standardar og gi retning. Albatrossen som leitar etter det tapte Atlantis, er eit bilete på tap av felles forteljingar som får forandre oss.

Med at albatrossen som har mista minnelosen og døyr på feil måtar, er del av ein poetisk skriftkultur, får diktet fram komplekse samanhengar mellom tap av menneskelege og ikkje-menneskelege livsformer og vitnar om at diktekunsten som minnelos kan formidle lengt som opnar for å tenkje annleis om forholdet mellom det menneskelege og ikkje-menneskelege.

Å resirkulere lengt og sentrallyrikkens store kjensler kan vera ei oppmoding til å våge å sjå rett på det som skjer og er skrive om i rapportar, ikkje la det renne vekk på overflata, men kjenne ordentleg etter kva som har gått tapt. Men lengt er også meir enn ei kjensle, det er ei erkjenning av sagn og mangel og har retning. Lengt er ein velbrukt figur i litteraturen, med konkrete objekt, men også som meir uavklart lengt etter noko udefinert, som meir melankolsk innstilling til at noko ikkje er som det skal og kjennest ufullenda. Også når objektet ikkje er kjent, er lengten sjølv ei erkjenning som får ein til å reflektere over kva ein lengtar etter, om det så berre er noko udefinert anna.

Kulturhistorisk søppel og resirkulering som formgrep

Resirkuleringa står til motiv og tematikk knytt til miljø, men er også økopoesi i sjølve diktinga ved å gjenbruke tankar og kjensler kjent frå skriftkulturen. Jonathan Bate i *The Song of the Earth* viser til Gary Snyder som liknar poesi med teori om klimaksfase i økosystem der energi kjem frå resirkulering av død biomasse (2000, 245).

The idea is that poetry – perhaps because of its rhythmic and mnemonic intensity – is an especially efficient system for recycling the richest thoughts and feelings of a community. Everytime we read or discuss a poem, we are recycling its energy back into our cultural environment.

(Bate 2000, 247)

Eit slikt perspektiv gir ein måte å lesa *Å resirkulere lengselen, avrenning foregår* som økologiske dikt også i forma, gjennom intertekstualitet og koherens med gjenbruk internt av motiv i diktsamlinga som heilskap og med gjennomgåande bruk av gjentakingsfigurar, parallelismar. Resirkuleringa som formgrep i møte med raudlista som syner risiko for utdøying for «den ugjentakelige art», som det heiter i diktet «Allmenning for etterkommere» (Hansen, 2015, 34), gir eit overordna spenn og får fram kunstens paradoks i freistinga på å halde fast noko ugjenkalleleg.

I *Recomposing Eco-poetics* har Lynn Keller eit kapittel, «The Eco-poetics of Plastic» (2017). Plastikkmotivet er del av ein toksisk diskurs som ser alt biologisk liv i samanheng og viser kva for avtrykk, ureining og skadeverknader mennesket påfører naturen (jf. Fjørtoft 2011, 124–126; Stueland 2016, 180). Nedbrytinga til mikroplast som tar plass i levande organismar, viklar natur og kultur saman i eit innfløkt nett (Keller 2017, 61). Også i albatrossdiktet er mennesket heile tida til stades som trussel og med søppelet sitt, og det er noko plastisk i den omtalte vekslinga mellom ulike måtar å sjå albatrossen på.

Dei mange intertekstuelle peikarane bakover i diktsamlinga kan likne ei kulturhistorisk reise eller ei genealogisk utforsking av skrift-

kulturen.⁵ *Å resirkulere lengselen* tar oss med på tidsreise bakover i skriftkulturen, til Ugarit og kileskrifta i diktet «Terror er en avskrivning av alfabetet». Og i «Å være eller ikke være albatross» kan vi teikne opp ei kulturhistorisk reise med viktige stopp i segnstoff frå antikken og i visdomslitteraturen frå Det gamle testamentet, via Shakespeare, Coleridge, Baudelaire, til nyhendebiletet som fortel om konsekvensar av dagens plastproblem i havområda. Sporinga bakover viser også til arkivering av ulike skriftformer. Dessutan spelar illustrasjonane ei rolle i denne samanhengen.

Navigeringsmotivet i diktsamlinga er forsterka med illustrasjonar på omslaget og i boka og har ein viktig styringsfunksjon for korleis vi møter dikta, jamfør Gérard Genettes omgrep om paratekst (1997). Illustrasjonane, som Aina Griffin står for, harmonerer med motiv frå tekstane, det er ulike navigeringsinstrument, kileskrift og ei lita bille. Bileta skapar ei avveksling og forlenger lesinga, noko som gjer at ein blir var avkodingsaktiviteten, lesinga som lesing. Når blikket fell på eit bilete av kileskrift, får diktet på same oppslagssida òg eit nytt lag meining om det blir lese av som bilete av skrift skriven på eit bestemt språk på eit bestemt alfabet. Det minner oss på at skrift også er teknologi og verktøy.

Slik kan diktet på same oppslagsside som ein kurskorrektor fungere som ei peilekive som kan seie noko om posisjon og potensiell risiko for samanstøytar. Vi er om bord i språket på skriftstader, samtidig er også språket eit navigeringsinstrument å styre med. Og språket, slik det er overlevert, er poetens reiskap til å skape med.

I fleire dikt i *Å resirkulere lengselen*, *avrenning foregår* finn vi ein rituell klagesong der dei raudlista artane blir tiltalt gjennom apostrofisk påkalling og nærmast mana fram. Det skaper intenst nærvær av det som er marginalt og vekktrengt. Det er ei reise til eit sakralt uttrykk, frå eit uttrykk som er avsakralisert. Hansen skriv i «Kunstneren og rei-

5 Den kulturhistoriske reisa bakover, som Hansen foretar i diktet om albatrossen, men også i diktsamlinga som heilskap, liknar reisa i romanen *De tapte skritt* av Alejo Carpentier, som Hansen har skrivt om i «Kunstneren og reisen som utopi» i artikkelsamlinga *Oligarkienes svanesang* om latinamerikanske romanar (Worren 1988). Essayet er gjengitt i essaysamlinga *Blindsoner. Utvalgte artikler og essays*. (Hansen 2004).

sen som utopi» at vestlege intellektuelle er del av ein kultur som har fortrenget ein slags mytisk hukommelse, som ein berre kan nå tilbake til gjennom å reflektere over eiga rolle som betraktar og få ei dobbeltrolle der kunstnaren «er fanget mellom maning og kritikk, mellom besvergelse og besinnelse» (2004, 78). Denne omtalen er treffande for den metapoetiske sjølvrefleksjonen i Hansens eiga diktning. Nettopp rørsle mellom maning og kritikk, besvergelse og besinnelse er treffande på vekslingane i «Å være eller ikke være albatross».

Hansen stiller spørsmål om kunstens vilkår når han ikkje lenger kan vera det han var. Utopien og retninga er tapt. Atlantis er tapt, og albatrossen snurrar og snurrar utan minnelos. Kunsten har endra seg med samfunnet og må reflektere dette forholdet. Hos Hansen tar dette form som avstand frå det eintydige, og ein distansert sjølvrefleksjon om kunsten i dikta. Naturframstillinga i *Å resirkulere lengselen, avrenning foregår* høyrer heime i den toksiske diskursen, det er ikkje ei naiv framstilling av lengten og natursynet frå romantikken vi møter i diktsamlinga. Naturen er forsøpla og urein, og snarare er det eit ubehag ved å forskjønne naturen i kunsten og nære seg på det truga livet, som kjem fram hos Hansen. Refleksjonen over menneskeleg avtrykk og estetisering av naturen blir ein del av kunstens sjølvrefleksjon. I albatrossdiktet blir dei eldre tekstførelegga også del av nye refleksjonar sett i samanheng med naturkrise i dag.

Poetisk orientering

Tap av orienteringsevne er ein tematikk som går igjen i *Å resirkulere lengselen, avrenning foregår*. Når det menneskelege er skriva inn i albatrossen, slik han er framstilt med minnelos og Atlantis på kartet i skallen, er det også mennesket som har mista retning og er ein søppe-lavhengig, sjølvdestruerande skrott utan los. I dette ligg ein meir fundamental kritikk med samtidsdiagnostiske trekk.

Eg stilte innleiingsvis nokre spørsmål om korleis det menneskelege og ikkje-menneskelege er framstilt i «Å være eller ikke være albatross», korleis diktet problematiserer forholdet mellom menneskeleg og ikkje-menneskeleg, og kva diktet kan lære oss. Diktet i diktsam-

linga rundar av slik: «uten minnelos, der Atlantis, der Atlantis?» I diktet får vi sveve over havet som albatross og sjå frå ein annan synsvinkel, og vasspegelen albatrossen ser under seg i dette diktet, reflekterer både menneskeleg og ikkje-menneskeleg. Det fleirtydige i albatross-motivet og den dialektiske rørsla mellom det menneskelege og ikkje-menneskelege, og måten desse sidene er infiltrert i einannan på, bidrar til å svara på kva vi kan lære av diktet. Forma og det som diktet får fram utover det enkeltmomenta seier kvar for seg, opnar for ein annan omgang med omgivnadene. Med sideordninga blir det hierarkiske forholdet der mennesket står over naturen, bytt ut med jamstilling. Eit “eller” i sentral posisjon spelar ei viktig rolle for at diktet lar ein tre ut av forholdet mellom menneskeleg og ikkje-menneskeleg prega av konflikt og øydelegging og inn i eit mellomverande som opnar for å tenkje annleis om dette forholdet.

I undersøkinga av den parataktiske framstillinga av det menneskelege og det ikkje-menneskelege hos albatrossen i diktet finn eg at diktet bryt med det eintydige og framstiller ein ulogisk og inklusiv visdom som rommar både òg. Det menneskelege og det ikkje-menneskelege har bustad i same kropp, det ikkje-menneskelege er innvove i det menneskelege. Tittelen «Å være eller ikke være albatross» rommar ein motsetnad, og samtidig som det handlar om faren for utrydding for albatrossen som er raudlista, føregår det ei bryting mellom det figurative og det konkrete i diktet. Denne vekslinga mellom «være» og «ikke være» er til stades som ei dialektisk spenning gjennom heile diktet. Det er heile tida eit *eller* i sentrum her, og tvilen Hamlet-allusjonen ber med seg, får fram at tragedien også er ei indre scene med ein subjektiv dimensjon. Det er ei kraft i dette stoffskiftet som får fram noko meir nettopp gjennom forma og samspelet mellom dei ulike momenta. Den sentrale posisjonen “eller” har i «Å være eller ikke være albatross», opnar eit poetisk rom for eit mellomverande og eit meir enn det sagde.

Her møter vi fragment og gåtefulle spørsmål og ei form for kritikk som går vegen om det negative. Denne kritikken, slik Hansen utøver han, inviterer til å orientere seg og sjølv stake ut kursen vidare. Utsegna «avrenning foregår» frå tittelen kan minne om fareskiltet og vera styrande. Med fareskiltet kan ein lesa inn dirigering og vink om

at ein må køyre utanom og oppmoding om å vise omsyn. Ved å bli gjort merksam på farane og sjå inn i tarmen til ein albatross ser ein betre kor ein ikkje skal, rystinga er normativt bydande utan å formane om rette vegen. Det er spørsmålsteiknet som står heilt sist, og det er også ein lærdom frå diktet at det er greitt å bli hengande igjen på vinden i eit spørsmål.

Diktet «Å være eller ikke være albatross» held også fram ei meir grunnleggande kritisk innstilling, ut frå korleis vi forstår forholdet mellom menneskeleg og ikkje-menneskeleg, som ikkje går heilt opp med normative imperativ der menneske er aktør som skal verne og fikse naturen. Her spelar lengten ei rolle i samanheng med intertekstualiteten. Siste diktet i samlinga *Å resirkulere lengselen, avrenning foregår* kan lesast som eit svar på tittelen. Med utgangspunkt i intertekstualiteten har eg sett på korleis diktekunsten som minnelos kan formidle lengt som opnar for å tenkje annleis om forholdet mellom menneskeleg og ikkje-menneskeleg. Erkjenning gjennom tap og sagn kan også ha retning framover mot alternative tenkjemåtar, mot noko ukjent, noko anna.

Litteratur

- Aarvik, Trude-Kristin Mjelde. 2016. «Skyt ikke albatrossen! Når artsmangfoldet forsvinner, trues også menneskenes eksistens.» I *Vagant* (1), 106–108.
- Aarvik, Trude-Kristin Mjelde. 2019. «Undergangsmotiver i nordisk samtidspoesi». I *Undergang og utopi. Poesi i krisetider* (red. Aarvik, T-K., Skorgen, T., Vassenden, E.). Bergen: Alvheim & Eide Akademiske Forlag, 135–142.
- Adorno, Theodor Wiesengrund. 1990. «Parataxis. Om Hölderlins sena lyrik». I *Kris* (39/40). Stockholm: Foreninga Kris, 214–229.
- Adorno, Theodor Wiesengrund og Horkheimer, Max. 2011. *Opplysningsens dialektikk*. Oslo: Spartacus.
- Andersen, Hadle Oftedal. 2015. «Ei dirrande nerve». I *Klassekampen* 19.09.15 <https://arkiv.klassekampen.no/article/20150919/PLUSS/150919730>

- Aristoteles. 2015. *Retorikken*. (2. utg.) Oslo: Vidarforlaget.
- Bate, Jonathan. 2000. *The Song of the Earth*. London: Picador.
- Baudelaire, Charles. 2014. *Det vondes blommar*. Oslo: Bokvennen.
- Bibelen. 2011, Bibelselskapet: <https://bibel.no/nettbibelen?slang=bok-mal11>
- Coughlin, Jenna. 2018. «Of Wildflowers and Butterflies. Interrogating Species Names in Norwegian Poetry from the National Romantic to the Anthropocene» I *Nordic Narratives of Nature and the Environment* (red. Hennig, R., Jonasson, A.-K., Degerman, P.). London: Lexington Books, 99–116.
- Ekrheim, Sindre. 2017. «Ut or omverd». Essayserie hos Forfatternes klimaaksjon. <https://forfatternesklimaaksjon.no/2017/03/03/ut-or-omverd/>
- Flodin, Camilla. 2009. *Att uttrycka det undanträngda. Theodor W. Adorno om konst, natur och sanning*. Göteborg: Glänta Produktion.
- Fjørtoft, Henning. 2011. *Jordsanger: Økokritiske analyser av Inger Christensens lange dikt*. Doktorgradsavhandling, Noregs teknisk-naturvitskaplege universitet.
- Gennette, Gérard. 1997. *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Cambridge: The University of Cambridge.
- Grøtta, Marit. 2015. «Klagesang for truede arter». NRK 20.09.2015. https://www.nrk.no/kultur/anmeldelse-av-_a-resirkulere-lengselen_-avrenning-foregar_-av-inger-elisabeth-hansen-1.12561168
- Hansen, Inger Elisabeth. 2004. *Blindsoner. Utvalgte artikler og essays*. 2. opplag. Oslo: Aschehoug.
- Hansen, Inger Elisabeth. 2015. *Å resirkulere lengselen, avrenning foregår*. Oslo: Aschehoug.
- Heise, Ursula K. 2016. *Imagining Extinction. The Cultural Meanings of Endangered Species*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Hessen, Dag Olav. 2020. *Verden på vippepunktet. Hvor ille kan det bli?* Oslo: Res Publica.
- IUCN 2020. *Barometer of Life. The IUCN Red List of Threatened Species*. Version 2020-2. <https://iucnredlist.org>
- Jakobsen, Rolv Nøtvik. 2020. «Litteraturens natur. Framstillinger av klimaendringar og miljøkrise i nyare norsk litteratur.» I *Kirke og Kultur* (4). Oslo: Universitetsforlaget, 360–373.

- Keller, Lynn. 2017. *Recomposing Eco-poetics: North American Poetry of the Self-Conscious Anthropocene*. Charlottesville: University of Virginia Press.
- Mønster, Louise. 2017. «Antropocæn poesi. Et spor i ny skandinavisk digtning.» I *Økopoesi*. Nr. 9 i serien Modernisme i norsk lyrikk. (red. Larsen, P.S., Mønster, L., Rustad, H.K.). Bergen: Alvheim & Eide Akademisk Forlag, 159–191.
- Pedersen, Frode Hemlich. 2017. «Poesien under klimakrisens harde himmel». <https://forfatternesklimaaksjon.no/2017/04/22/frode-helmich-pedersen-poesien-under-klimakrisens-harde-himmel/>
- Rimbereid, Øyvind. 2013. *Orgelsjøen*. Oslo: Gyldendal.
- Sejersted, Jørgen. 2015. «Dikt som fornyer ordene». I *Bergens Tidende* 06.12.15.
- Stueland, Espen. 2016. *700-årsflommen. 13 innlegg om klimaendringer, poesi og politikk*. Oslo: Forlaget Oktober.
- Van Dooren, Thom. 2014. *Flight Ways. Life and Loss at the Edge of Extinction*. New York: Columbia University Press.
- Vassenden, Eirik. 2020. «La meg få bruke deg som farkost. Moderne læredikt og sakpoesi.» I *Å verte vår verda att. Åtte tekstar om lyrikk* (red. S.A. Hevrøy, O. Karlsen, I. Nielsen). Oslo: Novus forlag, 39–62.
- Wærp, Henning Howlid. 2015. «Inger Elisabeth Hansen: Grublende klimadikt – vittige og vakre.» *Aftenposten* 27.09.15. <https://www.aftenposten.no/kultur/i/LWnQ/inger-elisabeth-hansen-grublende-klimadikt-vittige-og-vakre>

«Har du tre eller to?»

Ei økokritisk lesing av Alf Prøysens «Lille måltrost» og tilhøyrande illustrasjonar

Elin Stengrundet

Korleis skal ein framstille dyr viss ein både vil ta vare på det særskilde ved dyret, skape forståing for det og vende blikket mot mennesket sjølv? Dette har vore diskutert ei rekke gongar innanfor økokritikken, og i den samanheng har ein lenge vore kritisk til fenomenet *antropomorfisering* (jf. Garrard 2012, 154–155; Reed 2018, 24–26). Som Beatrice Reed skriv – og stiller spørsmål ved – finn ein ei oppfatning av at denne praksisen gjer «vold på naturens annethet» (Reed 2018, 23). Ei utfordring er at for å forstå og få innsikt i det som er annleis, må ein gjerne skape likskap mellom dyr og menneske, og da er det antropomorfisme ein grip til. Den kjende økokritikaren Greg Garrard stiller seg kritisk til ei kategorisk avvising av praksisen og peikar på at ein ved å fordømme antropomorfismen «risks making it impossible to describe animal behaviour at all» (Garrard 2012, 155). Løysinga til Garrard er å skilje mellom forskjellige «kinds of anthropomorphism», og han lanserer omgrepa «critical» (*kritisk*) og «crude» (*ureflektert*) antropomorfisme, der den førstnemnde til forskjell frå den andre, med Reeds ord, ikkje gjer «vold på naturens annethet». ¹ I ureflektert antropomorfisme ligg kort sagt at dyr blir framstilte som «fundamentally like [...] humans», at ein tolkar inn menneskeleg medvit inn i dei (Gar-

1 I ordbøker blir «crude» omsett til mellom anna plump, grov, primitiv, rå, uferdig, enkel, brutal og uraffinert. Ingen av desse omgrepa er heilt dekkande for Garrards «crude». Difor brukar eg *ureflektert*, som eg meiner er beskrivande for tilfella av «crude» antropomorfisme i denne artikkelen.

rard 2012, 154–155). Ein kritisk antropomorfisme betyr til samanlikning «employing the language and concepts of human behaviour ‘carefully, consciously, empathetically, and biocentrically’», skriv Garrard med tilvising til etologien (Garrard 2012, 157).²

I denne artikkelen vil eg knyte Garrards omgrep til visa «Lille måltrost» av Alf Prøysen, som går slik:

/: Lille måltrost, lille måltrost, hvorfor er du så glad? :/
«Jo, fordi jeg har rede som ingen vet a’
langt inni skogen den grønne.»

/: Lille måltrost, lille måltrost, hvorfor strever du så? :/
«Jo, fordi jeg må finne litt mat til de små
langt inni skogen den grønne.»

/: Lille måltrost, lille måltrost, har du tre eller to? :/
«Jeg har tre som er flinke og en som er go’
langt inni skogen den grønne.»

/: Lille måltrost, lille måltrost, vil du hilse fra meg? :/
«Ja, i kveld skal vi synge en vise om deg
langt inni skogen den grønne.»
(Prøysen 1949, oppslag 10)

Det er fleire grunnar til at eg vel å løfte fram akkurat denne. For det første er «Lille måltrost» ei av dei mest kjende visene til Prøysen, og ein kan rekne med at ho blir sungen jamleg. Det er iallfall slik at ein finn visa i både nyare songantologiar og i nyare læreverk for barnetrinnet. For det andre blir «Lille måltrost» rekna som ein kvalitativt god tekst, og visa har høg status i Prøysen-forskinga. Til dømes skriv Alf Cranner at dette er «en av de fineste Prøysen-vise[ne]» (Cranner 2004, 138), medan Thomas Seiler omtalar henne som «den fantastisk fine visa» (Seiler 2015, 89). Ole Karlsen er ikkje ueinig i karakteristikkane. Han meiner at «Lille måltrost» er det kanskje «vakreste og

2 Garrard viser her til Marc Bekoffs *The emotional lives of animals* (2007, 1948).

mest livskloke av alle norske fugledikt» (Karlsen 2015, 60). Det er med andre ord ei vise som er verd meir merksemd, sjølv om ho slett ikkje er ukommentert i forkinga. For det tredje, og viktigast i denne samanhengen, finn ein i teksten ei interessant framstilling av dyr og relasjonen mellom menneske og dyr, noko som blir antyda i Karlsens kommentar over. Det siste er heller ikkje ei hemmelegheit. Som eg skal vise om litt, har fleire peika på akkurat denne kvaliteten i teksten, som nettopp kan knytast til Garrards *kritiske antropomorfisme*. Eg vel difor (hovudsakleg) ein annan innfallsvinkel: Eg vil utforske korleis denne nemnde kvaliteten blir tatt vare på i dei mange illustrasjonane som er blitt laga til visa.

Som nemnt er «Lille måltrost» ein av dei mest kjende og oftast trykte Prøysen-tekstane, og talet på illustrasjonar eg har funne via søk i søkebasen til Nasjonalbiblioteket, støttar påstanden: Det finst (minst) 38 ulike illustrasjonar til «Lille måltrost». Det er likevel ingen som har utforska illustrasjonane tidlegare, verken illustrasjonen i førsteutgåva eller seinare variantar. Men illustrasjonar er ikkje berre pynt. For det første er dei det lesaren, særleg barnelesaren, ser først, og dei set på den måten rammene for tekstopplevinga. For det andre kan dei ikkje berre stadfeste eller ta vare på tolkingsrommet, men òg anten utvide eller innskrenke det. Illustrasjonane til akkurat denne visa gjer samla sett alt dette, og det er ikkje minst det Garrards omgrep bidreg til å løfte fram. Viss tolkingsrommet blir tatt vare på, er det nemleg snakk om ein illustrasjon som anten ikkje inneheld antropomorfisme, eller som kan knytast til omgrepet kritisk antropomorfisme, på same måte som sjølve teksten kan det. I dei tilfella der tolkingsrommet blir innskrenka, er det hovudsakleg snakk om at ein finn *ureflektert antropomorfisme* i sjølve illustrasjonen. I særleg eitt tilfelle blir dessutan tolkingsrommet utvida, og da vil eg trekke inn eit parallelt omgrep frå Garrard, nemleg *kritisk zoomorfisme*. Dette kjem eg nærmare inn på der.

Før eg går i gang med illustrasjonane, vil eg likevel gje sjølve songteksten merksemd. Sjølv om det som antyda er fleire som har kommentert dyreframstillinga og forholdet mellom det menneskelege og det ikkje-menneskelege i «Lille måltrost», er ikkje visa uttømd på dette punktet.

Dyreframstillinga i forfattarskapet og i «Lille måltrost»

Fleire har utforska Prøysen sine framstillingar av dyr, og det dei skriv, tyder på at ein kan sette kritisk antropomorfisme som ein overordna merkelapp på forfattarskapet. Henning Hagerup kjem kort inn på temaet og skriv at hos Prøysen får dyra «menneskelige trekk [...], men innenfor rammene av deres egen artsbestemte dyriskhet» (Hagerup 2002, 36). Svein Slettan har kome med liknande betraktningar. Han meiner at vi finn mykje antropomorfisme hos Prøysen, og på den eine sida meiner han at tekstane difor på sett og vis fortel at verda til menneska blir den hegemoniske modellen for alt liv. Dette peikar i større grad mot Garrards omgrep ureflektert antropomorfisme. Slettan avsluttar likevel ikkje tankerekka her. Han skriv òg at Prøysen er like interessert i å vise fram dei distinktive særtrekka til dyra, og dessutan gjev dyra hans sjølv ein viss motstand mot menneskeleggjering. På den måten, konkluderer Slettan, synleggjer dyreframstillingane til Prøysen at natur og dyr aldri kan bli fullt ut kultiverte eller kontrollerte av menneske (Slettan 2014). I ein seinare artikkel skriv Slettan også dette om dyreframstillingane i forfattarskapet: «Vi ser inn i eller berører noe som kan fortone seg kjent, og som vi kan forestille oss at vi lever med i, samtidig som inntrykket av noe annerledes og hemmelighetsfullt bevares» (Slettan 2016, 170). Eit siste døme på ei positiv vurdering finn ein hos Ole Karlsen, som legg særskilt vekt på den lyriske delen av forfattarskapet:

Med hensyn til Prøysens dyre- og fugledikt for barn så kan man spekulere i om ikke Prøysen er langt mindre antroposentrisk enn andre forfattere enten de nå skriver for barn eller voksne. Selv om de tradisjonelle framstillingsformene, særlig antropomorfismen finnes i utstrakt grad også i slike dikt av Prøysen, er det en respekt for annethet og fremmedhet som igjen virker humaniserende på mennesket.

(Karlsen 2015, 62)

Eg er ikkje ueinig i spekulasjonen til Karlsen, men nettopp her kan Garrards meir differensierte antropomorfismeomgrep vere nyttig for

å peike på nyansane hos Prøysen. Fuglen i «Lille måltrost» blir til dømes gjeven stemme, noko som er høgst antropomorfiserande, men det er likevel ikkje på ein måte som gjer at respekten for «annethet og fremmedhet» blir øydelagd. Det er med andre ord ei *kritisk* antropomorfisering ein finn i forfattarskapet, ifølgje Karlsen.

Ein finn også liknande kommentarar knytte direkte til «Lille måltrost». Nettopp denne visa trekker Karlsen fram for å illustrere poenget sitt om Prøysens dyreframstillingar. Han legg vekt på tredje strofe i songen og skriv om dette at dikt-eget får eit «enkelt-forunderlig svar fra måltrostmoren» på spørsmålet sitt, og han meiner at det ligg ein klokskap i dette svaret (Karlsen 2015, 60). Vidare trekker han fram den siste strofa og måltrostens utsegn om at han eller ho ein dag skal «syngje en vise om deg», og han spør seg om denne visa vil knyte den same klokskapen til mennesket. Samla sett meiner Karlsen at dette forunderlege og denne klokskapen ved måltrosten kan hende «rokker ved en antroposentrisk forholdningsmåte og det antropomorfe nett som gjerne kastes over omverdenen i naturdikt i den romantiske tradisjonen» (Karlsen 2015, 60 n. 8). Karlsens spørsmål om kva måltrosten vil syngje om mennesket, er noko av det som viser fram den særlege kvaliteten ved visa. Garrard viser nemleg til John Berger, som meiner det er sjeldan det blir lagt opp til at «when we look at animals, they may return our gaze» (Garrard 2012, 152).³ At måltrosten skal syngje sin eigen sjølvstendige song, gjer nettopp at han ikkje enkelt er «a mirror, reflecting back our gaze with no autonomy» (Garrard 2012, 153), men heller at han løftar fram moglegheita for å vere eit korrektiv til vårt eige blikk.

Ei liknande lesing av visa finn ein i Stein Erik Lundes *Dra krakken bortåt glaset: Ei bok om Alf Prøysen* (2014), som er ein biografi for barn og unge. Som Karlsen legg han vekt på det underlege og frammande. Han skriv at «Lille måltrost» er «en merkelig vise. Hemmelig, litt skummel» (Lunde 2014, 63), og som Karlsen legg han vekt på den tredje og den fjerde strofa. Når måltrosten svarar at han eller ho har tre som er flinke og ein som er god, løftar Lunde fram spørsmålet om kva som ligg i «god» her; kva er det som gjer at dette eine barnet er

3 Garrard viser her til Bergers essay «Why look at animals?» (1980).

annleis enn dei andre? I tillegg spekulerer Lunde i om det i det heile tatt er eit av barna til måltrosten det er snakk om. Det er uklart kvifor Lunde spør om dette, og kva han meiner svaret på spørsmålet kan vere. Kan hende tenker han seg at den eine ungen er ein gaukunge? Slik eg ser det, er det likevel lite tekstleg grunnlag for spørsmålet. Derimot meiner eg Lunde peikar på noko meir interessant når det gjeld siste strofe. Som Karlsen spør også han: «Hva i all verden handler [sangen om deg] om?» (Lunde 2014, 64).

Andre ser ikkje ut til å synast at det er undring og framandskap som pregar visa, men tvert imot at det *er* mogleg å finne svar på dei meir underlege sidene ved teksten. Tidlegare nemnde Hagerup meiner til dømes at det enkelt-forunderlege svaret om flinke og gode barn i tredje strofe kan forklarast. Svaret minner, skriv han, om «en varsomt uttrykt æsopsk moral av typen ‘Hver synes best om sine barn’» (Hagerup 2002, 36). Tolkar ein det slik, meiner ein at måltrostens eine gode barn kanskje ikkje er heilt som det skal, men at måltrosten sjølv set stor pris på ungen. Dette er ei tolking som ein òg finn i fleire illustrasjonar, men som eg kjem tilbake til, føreset denne tolkinga at måltrosten tenker likt som menneske. På den andre sida er det andre illustrasjonar som gjer det klart at ein kan sjå annleis på det, og følgeleg at måltrostar har andre verdivurderingar enn menneske. Det er med andre ord fare for at ein i tolkinga og illustrasjonen gjer om ein eigentleg kritisk antropomorfisme til ein ureflektert antropomorfisme.

Også Slettan legg vekt på «Lille måltrost» i dei økokritiske lesingane sine av Prøysen-universet. I dette tilfellet løftar han fram at det er noko som held seg skjult for oss, nemleg reiret langt inni skogen den grøne, og at visa på den måten grunnleggande sett legg opp til at det er ein avstand mellom menneske og dyr, rett nok etter eit kort fellesskap i og med dialogen som finn stad. Når det gjeld undringa og framandskapen fleire les inn i siste strofe, er han meir sikker i tolkinga si. Det er ei «gripende omsnuing av perspektiv», skriv han. Likevel veit han kva fuglen skal syngje om til slutt: «Fuglen skal syngje om menneskene og *deres* strev og bekymringer. Nesten som en hellig handling, en lovnad om at fuglene vil tenke på menneskene og ønske dem alt godt» (Slettan 2016, 171). Etter mitt syn legg Slettan inn ei innsikt i fuglelivet som songen sjølv ikkje legg opp til.

I mi eiga lesing av visa står eg i gjeld til dei tidlegare fortolkingane, men eg er meir på linje med Karlsen og Lunde enn med Hagerup og Slettan. Motivet i visa er ein dialog mellom eit menneske og ein fugl som møtest i skogen eller i skogkanten. Dialogen kan vere reell (innanfor det fiksjonelle universet), eller det kan vere at mennesket om- tolkar måltrostens song til menneskeleg språk. I første og andre strofe er måltrosten sine svar til mennesket utan vidare forståelege innanfor menneskelege forståingsrammer. Måltrosten er glad fordi han eller ho har eit reir som ingen veit om, altså eit trygt, bortgøymt reir, og det fuglen strevar med, er å finne mat til dei små ungane sine. Som fuglar vil òg menneske gjerne verne om ungane sine og sørge for at dei veks opp.

Når det gjeld den ofte omtalte tredje strofa, meiner eg at svaret i utgangspunktet let seg kople til menneskelege forståingsrammer: Forskjellen på flink og god kan ein òg bruke om menneskebarn. Det er da det oppvakte og flinke barnet sett opp mot barnet som kanskje skortar noko på intellekt, men som til gjengjeld er snill, god og empatisk. Den sikre framandgjerande effekten kjem først inn i den siste strofa: Først der blir det klart at det finst fleire perspektiv på verda, og at fuglen ikkje nødvendigvis deler det menneskelege perspektivet. Som tidlegare fortolkarar meiner med andre ord eg òg at visa her legg opp til ei undring over kva måltrosten kjem til å synge om mennesket. Her får ein, som Slettan skriv, ei «gripande omsnuing av perspektiv», og denne omsnuinga legg vidare opp til at ein går tilbake og studerer dei tidlegare utsegnene til måltrosten nøyare.

Merksemda vender seg straks mot den tredje strofa, og ein kan undre seg over om den menneskelege fortolkinga av forskjellen på flink og god eigentleg harmonerer med den betydninga måltrosten måtte legge i dette. Dette er allereie blitt peika på i forkinga, men i akkurat denne strofa er det likevel eit moment som ikkje er blitt trekt fram tidlegare. At det er to forskjellige perspektiv og forståingsrammer som møtest i visa, blir òg understreka av at mennesket spør, som ei sjølvfølgje, om måltrosten har to eller tre ungar. Måltrosten svarar at han eller ho har fire. Måltrosten sitt svar stemmer med dei faktiske forholda, for måltrosten legg vanlegvis fire eller fem egg (Schandy 2022). På den andre sida er det eit faktum at det gjennomsnittlege talet

på barn i ein familie på 1950-talet var mellom to og tre (Statistisk sentralbyrå 1957). Mennesket i songen ser med andre ord ut til å meine at livsforholda til mennesket òg gjeld for andre artar, men han eller ho blir her mildt gjord merksam på ulikskapar mellom artane. I den samanhengen vil eg òg nemne at kvar gong ein fortolkar (utanfor teksten) skriv «ho» om måltrosten i visa, gjer han eller ho seg skuldig i same feil som mennesket i visa gjer. Når det gjeld måltrosten, er det nemleg slik at både mora og faren bidreg til å skaffe mat til ungane (Schandy 2022). Det er heller ingenting i sjølve teksten som seier at det nødvendigvis er ei måltrost*mor* det er snakk om. Fortolkaren legg dermed ein (konservativ) kjønnsideologi som høyrer menneskeverda til, over på måltrosten, men det er ingen grunn til å tenke at dyreverda er lik menneskeverda på dette punktet, iallfall ikkje når det gjeld akkurat denne fuglearten.

Alt i alt er eg einig med mellom andre Karlsen, som altså skriv at visa om måltrosten opnar for «undring over det fremmede, det som er annerledes enn det kjente» (Karlsen 2015, 62), og på den måten utfordrar visa – på fleire vis – eit antroposentrisk verdsbilete. Det er likevel ikkje slik at visa er fri for antropomorfisme, for når fuglen får ei menneskeleg stemme, blir fuglen antropomorfisert. I denne samanhengen er det likevel snakk om ein kritisk antropomorfisme som ikkje øydelegg for det framandarta ved fuglen. Dette gjeld anten det er mennesket *i* teksten som omtolkar fuglesongen, eller om ein forstår visa slik at måltrosten i dette litterære universet faktisk *kan* snakke med menneskespråk. Viss ein tenker at mennesket i teksten gjev fuglen menneskespråket, er det mennesket sjølv som ut frå si tolking set spørsmål ved seg sjølv og menneskelivet. Viss ein meiner det andre, er det kan hende ein refleksjon som går mennesket i teksten hus forbi, og som det blir opp til den merksame lesaren å forstå. Uansett set dialogen både menneskelivet og dyrelivet i relieff.⁴

4 Måltrosten er elles ein fugl som allereie i tradisjonen er sterkt antropomorfisert. I Store norske leksikon står det om songen til måltrosten at han ofte er «blitt tillagt fantasifulle tolkningar som ‘kyss meg, kyss meg’ og ‘får du fisk, får du fisk’» (Schandy 2022). Prøysens kritiske antropomorfisering av fuglen blir med andre ord eit nyanserende bidrag til tradisjonen.

Det vidare spørsmålet blir korleis illustrasjonane tolkar visa. Blir denne kvaliteten halden ved like, eller finn ein i illustrasjonane ei redusering av kvaliteten ved at illustrasjonen sjølv representerer ei ureflektert antropomorfisering? Svaret er både og. Først vil eg sjå på den originale illustrasjonen til «Lille måltrost», som plasserer seg inn i ei stor gruppe illustrasjonar ved at måltrosten slett ikkje er antropomorfisert i det heile.

Illustrasjonar av "Lille måltrost": originalen



Fig. 1: *Lillebrors viser* (1949). Illustratør: Øystein Jørgensen. Attgjeven med løyve.

Den første trykte versjonen av «Lille måltrost» kom i 1949 i Prøysens songhefte *Lillebrors viser*, der visa er illustrert av Øystein Jørgensen. Det er fleire moment ein kan legge merke til her. Det første er at dialogen i diktet går føre seg mellom ungar og fugl, og at det er stor avstand mellom desse. Ungane i biletet, som er Kari og Mari frå mellom anna «Blåbærturen», står på terskelen til naturen, som fuglen er langt inne i. Det er så å seie to sfærar eller verder som møtest her. Den store avstanden gjer at ein tenker det ikkje er ein reell samtale mellom menneske og dyr, men snarare at ungene fortolkar fuglekvitteret. På den måten blir lesaren leia fram til eit fortolkande og undrande blick på naturen, og dessutan blir lesaren oppmoda om å forsøke å få auge på det vesle og skjulte i naturen. Dette blir forsterka av at perspektivet til lesaren er plassert på høgde med perspektivet til ungene.

I samband med perspektiv er det vidare verdt å legge merke til det hierarkiske i illustrasjonen: Fuglen er høgt opp, medan ungene er langt nede. Dette blir ei omkalfatring av eit maktforhold der mennesket er herre over naturen og kan bruke han fritt til si eiga nytte. Kari og Mari vil aldri fysisk nå eller på nokon måte klare å herske over naturens skapningar, men dei kan likevel få glede av dei og nå innsikter gjennom dei, dersom dei er merksame, undrande og fortolkande. I overført betydning blir lesaren kanskje òg oppmoda om å møte sjølv songen på same vis.

Vidare er det eit trekk her som ein òg finn i mange seinare illustrasjonar, nemleg at det skjulte fuglereiret er teikna. Illustrasjonen avslørrer slik noko som songen legg vekt på at er og bør vere skjult, og slik stenger illustrasjonen nok litt for refleksjonar over om mennesket har rett på tilgang til naturens inste og mest sårbare liv. På den andre sida er fuglereiret i dette tilfellet utanfor synskrinseren til ungene. Sjølv om illustrasjonen eksponerer for lesaren det måltrosten er lykkeleg for at er skjult, er likevel hovudintrykket at distansen mellom naturens inste og skjulte og mennesket blir halden ved like.

Eit siste poeng gjeld nettopp reiret i illustrasjonen. Ein kan ikkje sjå forskjell på ungene, og på den måten legg illustrasjonen opp til ei undring over kva som eigentleg ligg i måltrosten si beskriving i den tredje strofa av ungene som flinke og gode.

Alt i alt meiner eg denne første illustrasjonen hovudsakleg tar godt vare på potensialet i songen, ikkje minst ved at han på ulikt vis løftar fram den undringa og tenkinga som songen sjølv krev for at potensialet skal bli nådd. Sjølv om ingen av dei seinare illustrasjonane er særleg like denne, er det fleire av momenta som går att.

Seinare illustrasjonar av «Lille måltrost»: oversikt

Som nemnt innleiingsvis har eg gjennom eit søk i søkebasen til Nasjonalbiblioteket funne fram til 38 ulike illustrasjonar av «Lille måltrost» (inkludert originalen). I mars 2022 inneheld søkebasen rett over 600 000 bøker. Av desse er om lag 527 000 utgjevne etter 1949 (året da visa blei trykt for første gong). Det vil seie at sjølv om det sikkert

finst fleire illustrasjonar, er det ingen grunn til å tru at utvalet ikkje er representativt for tendensane i illustrasjonane. I det vidare vil eg kort gjere greie for kva som kjenneteiknar utvalet på eit generelt nivå, før eg ser nærmare på korleis ein kan sortere illustrasjonane etter omgrepa til Garrard.

Nesten alle illustrasjonane finn ein i bøker der barn er hovudmottakarar. I berre eitt døme kan ein rekne den vaksne som hovudmottakar, ved at boka inneheld viser for både vaksne og barn (*Den store viseboka*, 1992). Nettopp fordi tekstane rettar seg mot barn, er det sentralt å sjå på i kva grad illustrasjonane tar vare på potensialet i teksten, sidan det krev stor tolkingskompetanse av barn å sjå kritisk på illustrasjonen, iallfall utan hjelp frå til dømes ein lærar. Det er i den samanheng og interessant å undersøkje om ein finn ei tidsmessig endring i illustrasjonane, for det kan seie noko om barneoppfatninga til kvar tid. Kva trur ein barn kan klare å forstå? Det er, som eg vil vise, påfallande at ein finn døme på ureflektert antropomorfering berre i nyare illustrasjonar, og ein kan spørje seg om dette kjem av ei nedvurdering av barnet.

At barnet er rekna som hovudmottakar for mange av variantane, blir òg tydeleg når ein ser på kva for bok songen er trykt i. Dei 38 døma kan fordelast i fem forskjellige kategoriar. Ein finn flest i lærebøker for barn. Heile fjorten kan plasserast i denne kategorien (ni i norsk, tre i musikk og to i lærebøker i norsk som andrespråk). Ikkje langt bak kjem allmenne songantologiar for barn med tretten døme. Fem døme finn ein i antologiar for barn som inneheld ulike skjønnlitterære sjangrar. Det same talet finn ein i Prøysen-antologiar, og det er ein av desse som er retta mot vaksne lesarar. Det siste dømet finn ein i ei aktivitetsbok for barn. Sidan dei fleste døma finst i lærebøker, kan ein rekne med at barn gjerne møter ein illustrert versjon av «Lille måltrost», og i lys av utviklinga eg peika på over, er det sentralt å velje versjon med omhug.⁵

Å legge vekt på kva illustrasjonane har å seie for tekstopplevinga og -forståinga, er dessutan relevant fordi tendensen viser at songen

5 Det kan i den samanhengen nemnast at ei av desse lærebøkene er av nyare dato (Gyldendals *Salto 1a*, førsteutgåve 2013, ny utgåve 2019).

stadig får nye illustrasjonar knytte til seg. Av dei 38 døma er originalen frå 1949. Seinare kjem det nye. Dei første tiåra er det rett nok ikkje så mange: to på 1950-talet, tre på 1960-talet og to på 1970-talet. På 1980-talet skjer det eit lite hopp til seks døme, men det er 1990-talet som vinn konkurransen. Heile tolv illustrasjonar høyrer til i dette tiåret. Sjølv om det etterpå går litt ned, er det ikkje grunn til å tru at måltrost-en til Prøysen ikkje vil leve vidare i god stand: Frå 2000-talet er det fem illustrasjonar og frå 2010-talet sju. Det er godt mogleg at det finst fleire nyare døme som enno ikkje er digitaliserte.⁶

Illustrasjonane kan vidare delast inn i følgjande kategoriar: ikkje-antropomorfisme, kritisk antropomorfisme, ureflektert antropomorfisme, kritisk zoomorfisme og ein kategori for dei som fell utanfor, det vil i dette tilfellet seie at dei ikkje avbildar fuglar eller andre motiv som kan bli antropomorfiserte, eller at illustrasjonen ikkje har samanheng med songen. Ei sortering viser at heile 23 illustrasjonar inneheld fuglar som ikkje er antropomorfiserte, medan ni representerer kritisk antropomorfisme og tre ureflektert. I tillegg er det eitt døme på zoomorfisme. I den siste gruppa er det to illustrasjonar: eit abstrakt bilete (*Du store verden: En lesebok om dyr*, 2016) og ein med ei enkel teikning av soppar (*Alf Prøysens viser*, 1994). Eg vil vidare nytte meg av desse kategoriane og diskutere i kva grad illustrasjonane tar vare på potensialet i songen.⁷ I diskusjonen legg eg hovudsakleg vekt på motivet i seg sjølv og ikkje på til dømes stilen eller fargene som er brukte.⁸ Eg har sortert illustrasjonane i ulike grupper innanfor kategoriane. Som ein vil sjå, kan nok fleire vere i fleire grupper, men eg har valt å legge vekt på det eg meiner er det mest sentrale i illustrasjonen, og har på grunnlag av det nemnt kvar enkelt illustrasjon i berre ei gruppe.

6 Her må eg òg legge til at det kan vere at illustrasjonane er eldre enn boka eg har funne dei i, altså at det er snakk om ei viss grad av ombruk. Dette gjeld iallfall i eitt av mine døme (jf. n. 14). Dette gjeld så vidt eg har funne ut, ikkje illustrasjonane som er sorterte under ureflektert antropomorfisme, og dette er det einaste tilfellet der årstalet har betydning for diskusjonen.

7 Ei oversikt over alle døma, sortert i dei nemnde kategoriane, finn ein som vedlegg til denne artikkelen.

8 Eg vil kjapt nemne at sorteringa og tolkinga ikkje er uttrykk for ei kvalitetsvurdering av det estetiske, sjølv om det er openbert at det varierer kor mykje kvar enkelt illustratør har lagt i arbeidet.

I analysen vil eg trekke fram døme som ikkje nødvendigvis er representative for kategorien, men heller verdt å legge særskilt merke til.

Utan antropomorfisme

To tredjedelar av alle illustrasjonane kan plasserast i gruppa ikkje-antropomorfiserte fuglar. To av desse (*Pamfilius*, 1998 og *Se så søt!* 2005) er fotografi av ein måltrost, medan ni er nokså enkle og lite varierte teikningar av måltrostar, der fuglen utgjer så godt som heile illustrasjonen. Illustrasjonar som dette er kanskje ikkje dei ein stoppar opp ved, men dei tilfører likevel noko til visa. Ved å vere røyndomsnære opnar dei for ei undring over kven som eigentleg snakkar i visa. Kan ein verkeleg måltrost snakke som menneske, eller er det heller mennesket si tolking av måltrostens song som er verbalt uttrykt i visa? Ved å opne for dette spørsmålet legg illustrasjonen opp til ei undring over likskapar og ulikskapar mellom menneske og dyr, og det kan hende at ein da går teksten nærmare etter i saumane når det gjeld akkurat dette.

Fire av dei ni enkelt teikna måltrostane skil seg litt ut. To av dei har valt eit uvanleg perspektiv for fugleblikket. I den eine (*Gyldendals lesebøker for den 9-årige skolen*, 1962) er fuglen liten, og han eller ho sit på ein kvist med ryggen til lesaren og ser fritt og vidt ut i verda. Det kan lesast som ei oppfordring om å følgje fuglens blick og perspektiv, og det kan i tillegg bli oppfatta som ei påminning om at den nærleiken som oppstår mellom fugl og menneske i songen, berre varar ein augeblink. Det er hovudsakleg distanse mellom dei to artane. Også i det andre dømet (*Barnas glade musikkbok*, 1993) sit fuglen på ein kvist med framsida av kroppen vend mot lesaren. Hovudet og blikket skil seg ut ved at fuglen ser rett opp, og det fuglen ser på, er songteksten. Illustrasjonen er lite detaljert, og det er ikkje råd å seie noko om kva fuglen eventuelt skulle meine om songen, men ein kan tolke det som at fuglen minner om at vi møter han eller ho gjennom songen. Eit tredje oppslag (*Barnas beste: Gapatrosten*, 1982) skil seg ut for det første ved at fuglen som er avbilda, slett ikkje liknar ein måltrost, men har ei gulbrun farge. For det andre skil han seg ut ved at lesaren har

eit fugleperspektiv på sjølve fuglen. Dette antydgar eit maktperspektiv, der mennesket står over fuglen. I så måte løftar illustrasjonen fram visa si oppfordring om å ikkje forstyrre eller på noko vis øydelegge den sårbare naturen. Den siste som er verd å legge merke til i denne gruppa, er illustrasjonen som ein finn i boka som er retta mot vaksne (*Den store viseboka*, 1992). Medan dei andre av dei enkle måltrostane sit i ro, anten i eit tre eller på bakken, er måltrosten i denne illustrasjonen i farten. Fuglen flyg hastig av garde med mat i munnen. Dette kan vere augeblinken da fuglen forlet samtalen og vender heim til ungane. Illustrasjonen løftar på den måten fram at noko skal skje etter dialogen, og songteksten avslører at det mellom anna er songen om mennesket. På den måten kan ein seie at visa legg opp til undring over korleis denne songen kjem til å vere, men akkurat dette trekket er, som eg kjem tilbake til, tydelegare i nokon av dei antropomorfiserte illustrasjonane.⁹

I kategorien ikkje-antropomorfiserte fuglar er det òg andre mønster som avteiknar seg. Den neste undergruppa inneheld fem illustrasjonar som har til felles at det berre er dyr og natur som utgjer motivet, men i tillegg finn ein òg reiret i motivet. I to av desse (*Mi første visebok*, 1977 og *Salto 1: elevbok*, 2013) kjem måltrosten tilbake til reiret, i to (*Jeg skriver løkkeskrift*, 1992/2009 og *Bake kake søte*, 1999) er fuglen og reiret to ulike teikningar, slik at det er ein distanse mellom dei, og i den siste (*Bestemors bok*, 2005) er det ingen fugl, berre eit reir. Å ha reiret med i motivet blir eit brot mot songen sin lærdom om at reiret er skjult, og at nettopp det er bra. På den andre sida er det òg eit grep som løftar fram noko av kvaliteten i songen, for i fire av desse illustrasjonane finn ein fire fugleungar i reiret, og desse er interessante i lys av tolkinga av den tredje strofa i visa, der fuglen skil mellom ungane som anten flinke eller gode. I alle døma er det nemleg slik at det ikkje er mogleg å sjå forskjell på ungane. Det er ikkje éin som skil seg ut, noko som nettopp legg opp til ei undring over kva som skil dei, og om menneske og fugl tenker likt om dette. Ein illustrasjon (*Jeg skriver løkkeskrift*, 1992/2009) skil seg ut på dette punktet: I reiret finn ein

9 Dei andre døma på teikningar av ein enkel måltrost er *Musikk: 3* (1987), *Dyr* (1987), *Småbarns sangbok* (1990), *Lesebok: 3* (1996) og *Tritonus 3* (2002).

ikkje fugleungar, men tre egg. Kva dette skal tene til, er ikkje godt å seie.¹⁰

Alle illustrasjonane som eg har nemnt hittil, er relativt enkle. I seg sjølv er ikkje det nødvendigvis negativt. Som eg har vilja vise ovanfor, er det fleire som likevel løftar fram interessante og viktige sider ved «Lille måltrost». Dei to neste og siste gruppene i denne kategorien er meir utførlege og gjev på den måten meir mat til den tolkande lesaren. I den første gruppa har eg samla fire ikkje-antropomorforiserte illustrasjonar som gjer eit poeng ut av å skjule fuglen i naturen. Den eine av desse (*Barnas store sangbok*, 1962) er rett nok enkel. Illustrasjonen er nærmast eit emblem over teksten, der ein berre ser fuglehovudet innkransa av blad. To av dei har begge til felles at det er bilete av både fugl og reir, og at det er skjult, men strategiane er ulike. I den eine (*Fra Hompetitten til Bakvendtland*, 1966/1993) ser ein fuglen på lang avstand, og sjølve fuglen er liten mellom blada og greinene i treet han eller ho sit i. Viss ein ser ekstra nøye, får ein auge på eit reir ved sida av fuglen, men ein ser ikkje om det er ungar der eller ikkje. I det andre (*Leseboka 2*, 1980) er lesaren tettare på fuglen. I verkelegheita ville ein ha vore kanskje ein halvmeter unna. Måltrosten har ein makk i nebbet, og fire små ungar, som er stygge som nyfødde fugleungar jo er, gapar høgt for å få makken. Som i fleire av døma over er det ingen forskjell på dei fire ungane. Det mest interessante er likevel at fuglen og ungane nærmast går i eitt med lauvskogen dei bur i. Sjølv om motivet er tett på, må ein difor konsentrere seg for å sjå om ikkje fuglen, så iallfall detaljane.

Det siste dømet (*Barnas viser 3*, 1978) er særleg forseggjort, og det er òg det som tydelegast oppfordrar til utforsking. Naturen står først fram som eit uoversiktleg, ugjennomtrengeleg kaos, og det vil vere vanskeleg for menneske å ta seg fram der. Når ein ser nærmare på illustrasjonen, klarer ein likevel stadig å sjå noko nytt. Det er ein

10 I teksten i eitt av desse døma er det elles ein trykkfeil som gjer at skiljet mellom mennesket og fuglen blir oppheva. I den tredje strofa svarar nemleg fuglen: «Jeg har to som er flinke og en som er god». I denne songen har mennesket med andre ord rett når han eller ho spør om fuglen har tre eller to (sjå *Bake kake søte: rim og regler for de minste*, 1999). Den same trykkfeilen finn ein òg i *Ta ordet 1* (2000), der illustrasjonen inneheld tre fugleungar.

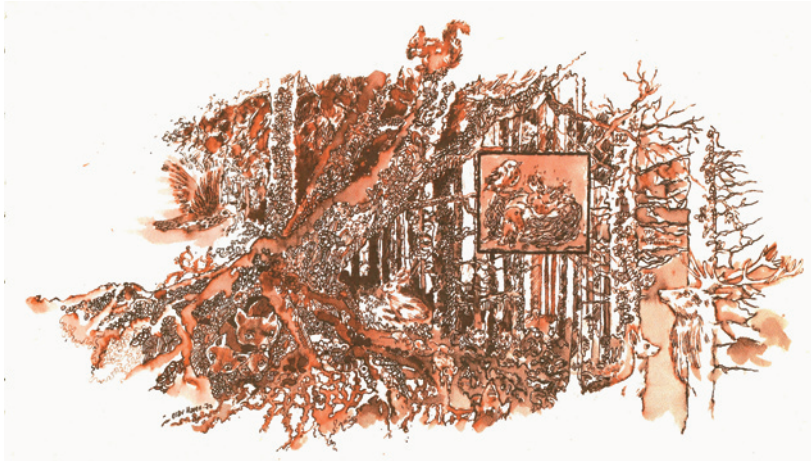


Fig. 2: *Barnas viser 3* (1978). Illustratør: Olav Hagen. Attgjeven med løyve frå illustratøren.

revefamilie under treet, ein hjortefamilie ved treet, ein hare som hoppar, og eit ekorn i toppen av treet. Sjølv måltrosten kjem seglande inn frå høgre, bortvend frå lesaren, og heller ikkje den ser ein med ein gong. Det ein ser med ein gong, er rett nok det som er skjult i songen, nemleg reiret, men det kjem av at reiret er blitt utheva i illustrasjonen. Det som eigentleg blir fortalt, er at det er nærmast umogleg å få auge på det.¹¹ Samla sett meiner eg desse illustrasjonane oppfordrar lesaren til å vere merksam ute i naturen og bruke det utforskande blikket, og i eit metaperspektiv oppfordrar dei lesaren til å lese teksten nøye og til å dvele ved teksten slik at ein kanskje kan få auge på dei små og underlege hemmelegheitene som er der, men utan at illustrasjonen sjølv røper noko om kva for hemmelegheiter som finst, og kva som er svara på dei.

Den siste gruppa i denne kategorien inneheld illustrasjonar der ikkje berre fuglen, men også menneske er med. Det gjeld berre to døme, men interessant nok er det dei to eldste illustrasjonane i bunken. Den eine er med andre ord originalen (*Lillebrors viser*, 1949), som eg

11 Som eg kjem tilbake til i note 13, er det på andre sida i oppslaget eit bilete av ein antropomorfisert fugl.

allereie har omtala, og den andre kjem frå *Nordahl Rolfsens lesebok* (1952). Illustrasjonen i *Nordahl Rolfsens lesebok* er den som minner mest om originalen. Som i originalen finn vi her to ungar som ser opp på ein måltrost. Ein ser òg ansiktsuttrykka deira, og guten ser på fuglen med ei særleg undring, medan jenta har eit meir nytande uttrykk. Distansen mellom fuglen og ungene verkar ikkje beinveges like stor som hos Prøysen, for det er zooma langt tettare inn på måltrosten. Distanse er det like fullt, men det blir markert på anna vis: Illustrasjonen er delt i to, der fuglen er på den eine boksida og ungene på den andre. I tillegg er maktforholdet vidareført ved at biletet med fuglen er plassert øvst på si side, medan biletet av ungene er plassert nedst på si. Med andre ord blir dyr og natur sette over mennesket, og mennesket stiller seg undrande til det opphøgde dyret. Akkurat den same illustrasjonen finn ein i ei seinare utgåve av boka (1995), men her er begge bileta sette øvst på kvar si side. Det ser rett nok reinare ut estetisk sett, men det får òg konsekvensar for tolkinga. Noko sentralt blir endra når menneska er på nivå med fuglen. Avstanden er framleis der fordi dei er på forskjellige sider, men inntrykket av det opphøgde og utilgjengelege ved dyret forsvinn. Dessutan blir distansen broten ned ved at dette gjer at fuglen og ungene ser ut til å ha direkte augekontakt, og for lesaren blir det dermed nærliggande å tenke at fuglen snakkar direkte til ungene. Den skjulte oppfordringa om å vere var dei underlege sidene ved naturen – og diktet – blir med dette om ikkje heilt, så iallfall noko utviska.

Kritisk antropomorfisme

Som tidlegare nemnt inneheld illustrasjonane tolv antropomorfiserte fuglar, og av desse sorterer eg ni under merkelappen kritisk. Bakgrunnen for sorteringa er ikkje ei generell oppfatning av kva som kan kallast kritisk eller ureflektert antropomorfisme, men heller i kva grad illustrasjonane tar vare på den kritiske dimensjonen i sjølve songteksten. Også i denne kategorien let illustrasjonane seg sortere innunder ulike grupper.

I den første gruppa finn ein to illustrasjonar der både fugl og menneske er til stades. Årsaka til at dei er plasserte i denne kategorien, er at det går føre seg eit tydeleg samspel mellom menneske og dyr, ulikt andre illustrasjonar som òg inneheld begge motiva. Kort sagt snakkar fuglen direkte til mennesket eller menneska, og på den måten blir fuglen straks meir menneskeleg enn til dømes den distanserte fuglen i originalen. Den første (*Sommer med Prøysen*, 2010) er enkel, og sjølv om illustrasjonen ikkje innskrenkar moglegheitene i songen, løftar han heller ikkje fram noko særleg interessant. Fuglen sit i eit tre, ei jente står under treet, og dei to kikar på kvarandre og ser ut til å vere i prat.



Sjølv om det på den måten blir etablert ein nærleik mellom to artar, ber illustrasjonen òg i seg avstanden mellom menneske og dyr. Det dyrebare reiret, som òg er avbilda, er nemleg utilgjengeleg for jenta. Det er utanfor hennar rekkevidde og synsvidde, noko som her er markert ved at det er plassert på den andre boksida og bak treet fuglen sit i. Jenta vil aldri kunne sjå over dit.

Fig. 3: *Samlingsstund* (1996). Illustratør: Annlaug Auestad. Attgjeven med løyve frå illustratøren.

Den andre i gruppa (*Samlingsstund*, 1996) er meir interessant. Fuglen sit på ein kvist og viser seg som ein sær ivrig måltrost som nærmast hoppar på kvisten for å kommunisere med to menneske som står rett under. Dei to menneska er til samanlikning rolege og har nysgjerrige blikk. At dei har lukka munn, kan tyde på at det trass i at fuglen vender seg direkte til menneska, likevel ikkje er ein samtale med menneskelege ord, men heller reell fuglesong og menneska si indre tolking av songen. Reiret er òg til stades i illustrasjonen. Det finn ein i ramma

rundt menneska og fuglen, og det er skjult i eit mørkt felt oppe bak ryggen til menneska. Ein må studere biletet for å få auge på det, og slik plasserer illustrasjonen seg i gruppa som legg opp til utforsking og undring av både illustrasjon og tekst. Det mest interessante er likevel det andre som er i ramma: Ho er lett uryddig, og inkludert i henne er teksten frå første strofe. I starten av strofa, der det er mennesket si stemme som kjem til uttrykk, er teksten ganske ryddig, men undervegs i fuglens svar forlet skrifta den menneskelege lineære logikken og blir uryddig. Orda går fram og tilbake, og dei er delvis opp ned. Sjølv om fuglen blir antropomorfisert mellom anna ved at han eller ho får menneskespråk ikkje berre i songen, men også i illustrasjonen, gjer denne måten å skrive på at ordensmåtane til mennesket blir utfordra av andre måtar å tenke på, noko som er ein klar parallell til innhaldet i visa.

I fem av døma er måltrosten antropomorfisert gjennom kroppsspråket og/eller ansiktsuttrykket i illustrasjonen, til dømes ved at fuglen er teikna smilande. Tre av desse siktar til det som skjer etter visa, da fuglen skal syngje ein song om mennesket til ungene sine. På den måten bidreg dei allereie i utgangspunktet til ei undring over kva songen vil handle om, men illustrasjonane sender ulike signal om kva det kan vere. I den første (*Vår musikk*, 1982) står måltrosten med vengene utslått framføre reiret med ungene, som det forresten berre er tre av. Bak ryggen til fuglen er det utsnitt av eit tre der det sit fem andre fuglar av annan art som dels lyttar til måltrosten, dels kommuniserer med kvarandre. Samla sett finn ein i oppslaget eit mangfaldig og kommunikativt fuglesamfunn som ein vanlegvis ikkje finn i den faktiske naturen. Illustrasjonen bidreg likevel til undring over fuglens song, nettopp fordi den oppjaga fuglekroppen er atkjennande for menneske, og viss ein brukar denne illustrasjonen for å finne svar på den siste gåta i songen, fortel kanskje måltrosten at mennesket er anten spanande eller skremmande.

Dei to andre (*Ta ordet 1*, 2000 og *Barnas vårbok*, 2013) gjev eit heilt anna inntrykk. I begge desse står det ein smilande måltrost ved reiret. I den første er smilet lystig eller lattermildt, og ein kan undre seg over om fuglen meiner mennesket er latterleg eller tåpeleg. Kanskje ler måltrosten av spørsmåla frå mennesket, som kan seiast å avsløre lite innsikt i dyrelivet. I den andre stemmer heile fuglefamilien

med i songen, og dei er kanskje meir vennlegstilte til mennesket. Iallfall er ansikta deira meir nøytralt smilande.¹²

Dei to siste illustrasjonane i denne gruppa skil seg frå dei nemnde fordi det fuglane uttrykker, er redsel. Den eine redde fuglen (*Opp med humøret!*, 1984) står aleine og ser duknakka på lesaren. Den andre (*Vårboka*, 1997) finn ein ved reiret med ungane, og lesaren har eit fugleperspektiv på den vesle familien. Måltrosten ser redd opp på lesaren, som blir ein trugsel mot det sårbare dyrelivet. Her blir lesaren stilt i posisjonen til den personen som ikkje følgjer oppfordringa om varsemnd og respekt for dyra. Det kan i og for seg verke merkeleg at den glade visa skal bli illustrert av redde fuglar, men det kan hende at melodien har hatt innverknad. Som Slettan peikar på, er melodien eigentleg i dur, men «den føles som moll», noko som gjer songen «bittersøt og vemodig» (Slettan 2016, 171). Det mollstemte blir skapt gjennom to mollakkordar og «de lange frasene i melodien, og det dvelende, flytende ved 3/4-takten» (Slettan 2016, 171). Illustrasjonane er heller ikkje uinteressante, sjølv om dei er overraskande. Den redde fuglen kan lesast som eit teikn på at mennesket feiltolkar fuglesongen: Fuglen er ikkje glad. På den måten løftar dei fram det som ligg under i heile songen, nemleg at menneske og dyr eigentleg ikkje forstår kvarandre.

Dei to siste døma i kategorien har til felles at dei skriv seg til den tredje strofa i songen ved at det er ein skilnad mellom ungane i reiret. I den første (*Mitt skattkammer 2*, 1956) er illustrasjonen ei ramme rundt teksten. Øvst til høgre er det eit reir der tre fugleungar kviler under eit teppe, og på det viset er menneskeverda innlemma i dyre-riket. Den fjerde ungen er nedst i høgre hjørne og skrik etter hjelp. Måltrosten finn ein i tre versjonar. Først øvst der han eller ho roper etter ungen, så litt lenger ned der han eller ho har oppdaga ungen, og til slutt i farten ned mot ungen, der fuglen har eit forskrekka uttrykk. Illustrasjonen legg opp til at det er ein skilnad mellom dei tre og den eine, slik som det er i teksten, men spørsmålet er kva som ligg i skilnaden. Kva samanheng er det mellom å vere ute av reiret og å vere god? Interessant nok viser den neste illustrasjonen (*Leseboka vår*,

12 Illustrasjonen i *Barnas vårbok* (1993) grensar mot ureflektert antropomorfisme ved at fuglane er teikna som søte med overdimensjonerte hovud. Dette skal eg seinare omtale som «disnification», ein praksis Garrard er kritisk til.

1999) det same. Her er det to vaksne og smilande foreldre og fire ungar. Tre ungar sit trygt i reiret, medan ein unge står på kanten av reiret og skrik. Som den føregåande legg også denne illustrasjonen opp til ei undring over samanhengen mellom å vere utanfor reiret og det å vere god. Er *god* knytt til ei form for utferdstrong, eller er den gode utstøytt frå flokken? Uansett svar er det klart at illustrasjonane set søkelys på ulike forståingsrammer og tenkemåtar. Den lette antropomorferinga som ein finn i begge døma (teppe og ansiktsuttrykk), bidreg til dette: Dei legg først opp til likskap mellom menneske og dyr, men straks denne er etablert, blir ein konfrontert med ulikskapen. Dette er ei rørsle som er lik den ein finn i songen.

Ureflektert antropomorfisme

I utvalet mitt finn eg berre tre illustrasjonar som eg meiner representerer den ureflekterte antropomorfismen som ein innanfor økokritikken er kritisk til. Sjølv om talet er lite, er det likevel tankevekkande at alle er frå 2000-talet. Illustrasjonane har med andre ord tatt ei anna vending enn økokritikken ønsker.

Den eldste av dei (*Barna synger*, 2005) svarar på den same strofa som dei to føregåande illustrasjonane, men her blir det lagt opp til eit tydeleg svar på kva som skil snill og god, og svaret tar utgangspunkt i menneskelege forståingsrammer. Motivet er eit reir med fire ungar og ein vaksen måltrost, som står på kanten av reiret. Tre av ungane, det vil seie dei flinke, har opne auge og blir framstilte som skuleflinke: Éin stirar oppvakt på den vaksne, éin seier noko til den vaksne, og éin ventar på å snakke med handa flinkt i veret. Å vere flink får i denne samanhengen sterke konnotasjonar til å vere skuleflink. Den siste, altså den gode, bryr seg ikkje om slikt ærgjerrig strev, men er god og legg seg inn mot brystet til den vaksne måltrosten med lukka auge. I tillegg kjem at fuglane i illustrasjonen er karikerte – dei har lang hals og liknar meir på kalkunar enn måltrostar – og teikneserieaktige ved at dei har store hovud og ikkje minst auge så store at dei går utanom hovudet. Dette er i seg sjølv eit grep Garrard er kritisk til. Det går innunder trenden han kallar «disnification». Det visuelle teiknet på at vi har med

praksisen å gjere, er at dyr blir illustrerte på ein måte som vi «instinctively associate with infant humans and animals: large eyes, a big head relative to the body, short limbs and a generally rounded configuration» (Garrard 2012, 155). Ifølgje Garrard er dette den mest populære forma for ureflektert antropomorfisme, men det er òg ein nedverdiggande praksis. Slik eg forstår Garrard, inneber nemleg ikkje disnifisering berre ureflektert antropomorfisme i den forstand at skilnaden mellom dyr og menneske blir utviska, men òg at dyr blir framstilte som barnslege og umodne. Med andre ord legg illustrasjonen opp til at det er likskap mellom menneske og dyr, men at dyr likevel er hakket meir umodne enn menneske.

I det andre dømet (*Den første boka mi*, 2013) står heller ikkje det realistiske sentralt i sjølve utforminga, som er grafisk. Motivet er fire fugleungar av ubestemmeleg art som sit rundt eit bord i skogen. Bordet er dekt med asjettar og skeier, og ungane kikkar oppover; dei er klare for mat. Denne illustrasjonen innskrenkar ikkje tolkingsrommet ved å gje direkte svar på ei av gåtene i teksten, slik den føregåande gjer, men begge legg berre opp til likskap mellom ulike artar, og dermed blir det ikkje opna for undring. Det er òg mogleg å sjå kritisk på bordet og skeiene, som impliserer at fugleriket kunne gjort god nytte av menneskelege hjelpemiddel. På den måten blir fuglane underordna mennesket.

Den siste (*Den store barnesangboka*, 2017) er den nyaste illustrasjonen i utvalet. Motivet viser ein tydeleg antropomorfisert fuglefamilie. Den vaksne, som her tydeleg er ein hofugl, har skaut, og saman med tre fugleungar er ho oppstilt smilande på ei grein. Dei ser kort sagt ut som ein familie som skal ta eit foto til familiealbumet. Det ville neppe fuglen i visa gjort, ikkje berre fordi det er unaturleg for fuglar å stille seg opp på denne måten, men òg fordi måltrosten i visa er glad for at reiret med ungane er skjult i skogen. Samstundes gjev visa svar på gåta i tredje strofe. Det er rett nok berre tre ungar i dette familiebiletet, men det er truleg ein flink som manglar. Til høgre for mora sit nemleg to smilande ungar som ter seg akkurat slik ein skal når det blir tatt eit bilete, medan til venstre, under moras trygge venge, sit ein meir sjenert som ikkje smiler. På den måten blir tolkingsrommet lukka, og det er endå eit element som gjer det same. Det er nemleg verdt å legge

merke til at dette er den einaste illustrasjonen der måltrosten er kjønna, og som nemnt er dette ei tolking som teksten ikkje gjev dekning for, men som snarare er eit uttrykk for at vi tolkar visa med utgangspunkt i kva som er vanleg i menneskeverda. Der finst det framleis ei oppfatning om at det er kvinner som er den sentrale omsorgspersonen i ein familie, og slik er det som nemnt ikkje i måltrostverda. Elles kan ein her òg trekke inn omgrepet «disnification», sidan fuglane er runde i kroppen og har store hovud. Dette blir uttrykk for a «disnified ‘cutesy’ in relation to nature» (Garrard 2012, 156).¹³

Kritisk zoomorfisme



Fig. 4: *Barnas skattkammer* (2012). Illustratør: Kjell E. Midthun. Attgjeven med løyve frå illustratøren.

Det siste dømet frå utvalet som eg vil trekke fram, er ein illustrasjon som ein i første omgang kan oppfatte som ei klart ureflektert antropomorfisering. Illustrasjonen (*Barnas skattkammer*, 2012¹⁴) viser ein lys-

13 Eg vil òg legge til at ein illustrasjon som kunne blitt nemnd i denne kategorien, er illustrasjonen frå *Barnas viser 3* (1978), som eg tidlegare har omtala som ein illustrasjon som ikkje inneheld antropomorfisering, og som legg vekt på det skjulte i naturen. På den andre sida i songboka er det likevel avbilda ein smilande og på den måten antropomorfisert fugl, og i tillegg er fuglen omringa av småkryp med mellom anna sinte ansikt, hatt, stakk og snakkebobler.

14 Illustrasjonen blei først trykt i Prøysen-samlinga *Viser for barn* frå 1999. Denne finn ein ikkje i Nasjonalbiblioteket.

tig fugl som står på ein kvist og syng med ein gitar mellom vengene. I utgangspunktet kan ein tenke at ein her set menneskeverda i ein overordna posisjon ved å seie at måltrosten kunne ha nytte av eit menneskeleg attributt, og det at måltrosten, som blir rekna som Nordens nattergal, får ein gitar, gjer ikkje brotet mot arten mindre. Men illustrasjonen bør heller bli sett som eit uttrykk for zoomorfisme, som vil seie at menneske blir forstått «in animals turns», og i dette dømet er det i «sophisticated, critical forms» (Garrard 2012, 154).¹⁵ Den syngjande måltrosten kan nemleg tolkast som eit diktarportrett. På den eine sida kan måltrosten tolkast som eit portrett av Prøysen sjølv. Prøysen er ikkje sjeldan avbilda syngjande med ein gitar, og illustrasjonen er ikkje ulik til dømes «Alf Prøysen-monumentet» i Nittedal. Når Prøysen blir framstilt som ein måltrost, gjev det ikkje berre inntrykk av at han formidlar vakker song, men òg at han har ei særreiga evne til innleving i dyreriket. I eit større perspektiv gjer illustrasjonen at songen blir ein generell kunstnarallegori, der kunstnaren er den som har det framandgjerande blikket på vår vande livsverd, og vi som lesarar må tolke kunstnarens song. Slik opnar illustrasjonen tolkingsrommet til songen og synleggjer ein dimensjon som ikkje er tydeleg til stades i songteksten aleine.

Avrunding

«Distinguishing the crude from the critical forms of anthropomorphism and zoomorphism, in particular, is at once difficult and important», skriv Garrard (2012, 169). Eg har påstått at dette ikkje minst er sentralt når ein barnesong med økokritisk potensial blir illustrert, for illustrasjonen set premissane for tolkingsrommet. «Lille måltrost» er nettopp ein slik song, og det er ein song som framleis synest å ha ein sentral posisjon i kulturen og i skulen. Eit økokritisk blick på illustra-

15 Det motsette, ei ureflektert zoomorfisering, vil innebere å snakke ned menneske ved å samanlikne dei med dyr. Garrard skriv at dette har skjedd til dømes i rasistiske samanhengar, og han trekker fram samanlikningane mellom «Jews as rats or Africans as apes» (Garrard 2012, 160). Zoomorfisme har generelt sett ei «ugly history», poengterer han (Garrard 2012, 169). Slik er det altså ikkje i dette dømet.

sjonane viser at langt dei fleste held tolkingsrommet ope, og fleire bidreg òg til å sette søkelys på interessante sider ved teksten. Det er få illustrasjonar, faktisk berre tre av 38, som innskrenkar tolkingsrommet på ein uheldig måte. Årsaka til at det likevel er verdt å legge særskilt merke til desse tre, er at dei representerer nyare illustrasjonar av songen. Materialet avslører med andre ord at utviklinga tar ei anna retning enn det økokritikken, i denne artikkelen representert ved Garrard, ønsker, og kan hende avslører det også ei nedvurdering av kva barn kan vere i stand til å forstå. Ein grunn til å tru det siste er at dei uheldige illustrasjonane tydeleg rettar seg mot barn ved å representere «disnification», det vil seie at fuglane framstår som like menneske, berre meir umodne. Ei slik framstilling harmonerer i særns liten grad med mål-trosten i visa til Prøysen, som med rett nok mild, men likevel klar røyst gjev svar ein kan nå nye innsikter gjennom.

Litteraturliste

- Cranner, Alf 2004. «Drømmen og livet». I Tinholt, Elin: *Prøysen. Ti stemmer om vennskap og viser*. Oslo: Damm, 122 – 139.
- Garrard, Greg 2012. *Ecocriticism*. Taylor & Francis Group.
- Hagerup, Henning 2002. «Langt mer enn fire grep – Alf Prøysen og hans bruk av litterære genre». I Imerslund, Knut: *Graset er grønt for æille. Ei bok om Alf Prøysen*. Bergen: Fagbokforlaget, 21 – 39.
- Karlsen, Ole 2015. «Prøysens lyrikk. Utkast til en oversikt». I Karlsen, Ole: «*Vakkervisa ho skulle søngi*». *Om Alf Prøysens lyrikk*. Vallset: Oplandske bokforlag, 51 – 78.
- Lunde, Stein Erik 2014. *Dra krakken bortåt glaset. Ei bok om Alf Prøysen*. Oslo: Gyldendal.
- Reed, Beatrice M.G. 2018. «Besjelingens åpne begrensninger. Økokritiske refleksjoner over dikt om antropomorfe trær». I *Nordisk poesi. Tidsskrift for lyrikkforskning*, 3(1), 20 – 36. <https://doi.org/10.18261/issn.2464-4137-2018-01-03>
- Seiler, Thomas 2015. «Nostalgi og komikk som modernitetskritikk i Alf Prøysens viser». I Karlsen, Ole: «*Vakkervisa ho skulle søngi*». *Om Alf Prøysens lyrikk*. Vallset: Oplandske bokforlag, 79 – 102.

- Schandy, Tom 2022. «Måltrost». I *Store norske leksikon*. Lese 3. april og 22. juli 2022. <https://snl.no/m%C3%A5ltrost>
- Slettan, Svein 2014. «Down to Earth. Nature in the *Mrs Pepperpot Stories*». I Skaret, Anne og Maria Lassén-Seger: *Empowering transformations. Mrs Pepperpot Revisited*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 47 – 58.
- Slettan, Svein 2016. «'På landeveiens grøftekant i sølevann til knes'. Grenseområder i Alf Prøysens barneviser». I *Studia Universitatis Babeş-Bolyai Philologia*, 61(3), 163 – 175.
- Statistisk sentralbyrå 1957. *Folketellingen 1. desember 1950. Femte hefte. Barnetallet i norske ekteskap*. Oslo: Grøndahl & Sønns boktrykkeri. Lese 9. april 2022. https://www.ssb.no/a/histstat/nos/nos_xi_271.pdf

Vedlegg

Ikkje-antropomorfisme

Bok	Årstal	Forfatter/redaktør	Illustrator
<i>Lillebrors viser</i>	1949	Alf Prøysen	Øystein Jørgensen
<i>Nordahl Rolfsens lesebok</i>	1952	Hans Bergersen	Alf Rolfsen
<i>Barnas store sangbok</i>	1962	Anne-Cath. Vestly	Ørnulf Ranheimsæter og/eller Johnny Nilsen
<i>Gyldendals lesebøker for den 9-årige skolen</i>	1962	Oddny Auklend og Anton Esperød	Unn Stixrud
<i>Fra Hompetitten til Bakvendtland: 39 barneviser</i>	1966/1993	[Alf Prøysen]	Tore Bernitz Pedersen
<i>Mi første visebok</i>	1977	Kari Leren og Odd Leren	Turi Gramstad Oliver
<i>Barnas viser 3</i>	1978	Jan Nielsen	Olav Hagen
<i>Leseboka 2</i>	1980	Anne-Lise Gjerdrum	Kjell Raugland
<i>Barnas beste: Gapatrusten</i>	1982	Tordis Ørjasæter	Rune J. Andersson
<i>Musikk: 3</i>	1987	Finn Benestad	Unni Enger
<i>Dyr</i>	1987	Terje Johnsen	Rita Backer Hjorthaug
<i>Småbarns sangbok</i>	1990	Kolbjørn Andersen	Kolbjørn Andersen
<i>Den store viseboka</i>	1992	Leif A. Dramstad og Elin Prøysen	Egil Torin Næsheim
<i>Jeg skriver løkkeskrift</i>	1992/2009	Inger Thorstensen Tømte	Rigmor Haugsand
<i>Barnas glade musikkbok</i>	1993	Anita Waagene	Hanne Mang
<i>Dyrenes lille verden: Tekster for små barn hentet fra Nordahl Rolfsens lesebøker</i>	1995	Christian Nordahl Rolfsen og Sverre Mørkhagen	Alf Rolfsen
<i>Lesebok: 3</i>	1996	Kristian Andersen og Kjell I. Dversnes	Tobias Andersen
<i>Pamfilius, norsk for alle: Vårboka</i>	1998	Karin Myrum Sørsdal	Fotografi
<i>Bake kake søte: Rim og regler for de minste</i>	1999	Kari Wærum	Kari og Werner Grossmann
<i>Tritonus 3: Musikk for 3. klasse</i>	2002	Per Egil Knutsen	Tor Morisse
<i>Se så søt! Med kjente og kjære sanger og historier om dyr</i>	2005	[ukjent]	Fotografi
<i>Bestemors bok: Sanger, regler, eventyr og leker</i>	2005	Astrid Skår og Grete Mølbach	Reidar Gjørven
<i>Salto 1: Elevbok</i>	2013/2019	Siw Monica Fjeld et al.	Frida Backer Owe

Kritisk antropomorfisme

Bok	Årstal	Forfatter/redaktør	Illustrator
<i>Mitt skattkammer 2: Les for meg mor</i>	1956	Olaf Coucheron et al.	Kerstin Frykstrand
<i>Vår musikk: Musikkverk for grunnskolen</i>	1982	Anne-Kari Aas Eielsen og Helga Kvamme Mykletun	Harald Aadnevik
<i>Opp med humøret! Norsk-tyrkisk-norsk</i>	1984	Kamil Özerk	[ukjent]
<i>Samlingsstund</i>	1996	Torhild Moen	Annlaug Auestad
<i>Vårboka</i>	1997	Else Ditlefsen	Hanne Halvorsen
<i>Leseboka vår</i>	1999	An-Magritt Hauge	Harald Aadnevik og Egil Torin Næsheim
<i>Ta ordet 1</i>	2000	Vigdis Alver et al.	[ukjent]
<i>Sommer med Alf Prøysen</i>	2010	[Alf Prøysen]	Kari Grossmann
<i>Barnas vårbok</i>	2013	Viktoria Jensen og Kari Bredvold	Espen Svedman

Ureflektert antropomorfisme

Bok	Årstal	Forfatter/redaktør	Illustrator
<i>Barna synger: Sangbok</i>	2005	Trine Harnes	Emil Torjul
<i>Den første boka mi</i>	2013	Vibeke Kjærstad Engen	Kari Stai
<i>Den store barnesangboka</i>	2017	[ukjent]	Lisa Aisato

Kritisk zoomorfisme

Bok	Årstal	Forfatter/redaktør	Illustrator
<i>Barnas skattkammer: Sol ute, sol inne</i>	2012	Nina Haugdahl	Kjell E. Midthun

Utanom kategoriane

Bok	Årstal	Forfatter/redaktør	Illustrator
<i>Alf Prøysens viser</i>	1994	Per Selberg	Hanne Mang
<i>Du store verden: En lesebok om dyr</i>	2016	Bente Katja Bø og Marianne Tellmann	Odd Lindbråten

Forfatterne

Stein Arnold Hevrøy, master i filosofi, konservator på Olav H. Hauge-senteret i Nynorsk kultursentrum. Har publisert artiklar om poetane Olav H. Hauge og Kjartan Hatløy, og om tenkarar som Friedrich Nietzsche og Gilles Deleuze.

Margit Ims, master i filosofi, Ph.d.-stipendiat i litteratur og økologi ved Universitetet i Sørøst-Noreg. Ho er medlem av forskarskulen i miljøhumaniora (NoRS-EH).

Ole Karlsen, dr.art., professor i nordisk litteraturvitskap ved Høgskolen i Innlandet. Har redigert om lag 25 vitskapelege antologier, særlig om norsk samtidspoesi, samt skrive bøkene *Fansmakt og bergsvaldom. En studie i Olav H. Hauges romantiske metapoese* (2000), *Ekfrasen i moderne norsk lyrikk* (2003), *Streiftlys. Om norsk og nordisk lyrikk* (2006), *Papirets flate med teikn. Lesingar i den norske lyrikkens kanon* (2017) og *Flisa-seminaret – en skole- og litteraturhistorie* (2022).

Silje Solheim Karlsen, professor i nordisk litteraturvitskap ved UiT Norges arktiske universitet (Alta). Ho har skrive fleire artiklar om nyare lyrikk og samisk litteratur, mellom anna «Inn i Hanne Bramness' hus» i *Nordisk samtidspoesi. Hanne Bramness' forfatterskap* (2020), og «'Så den fremmede ikke blir mer fremmed.' Samisk lyrikk i norskfaget» i *Norsk litterær årbok 2021* saman med Ruth Seierstad Stokke.

Janike Kampevoll Larsen, professor i landskapsteori ved Arkitektur- og designhøgskolen i Oslo. Hun har en doktorgrad i litteraturvitskap. Hun forsker for tiden på arktiske landskapsmaterialiteter og disses geopolitiske og kulturelle virkekraft, blant annet i en bok om

Bjørnøyas tidslandskap. Nylige utgivelser er *Future North, The Changing Arctic Landscapes*, Janike Kampevold Larsen and Peter Hemmersam (red), (London: Routledge, 2018), «Framtidsruiner i det nye nord» i *Framtidsruiner*, E. Slettemeås & E. Moestue Bugge (red), TILT #4, (Sør-Fron: Harpefoss hotell, 2018).

Ingrid Nielsen, professor i nordisk litteratur ved Universitetet i Stavanger. Ho har skrive om poetisk skaping og grenseerfaring hos blant annet Paul Celan, Gunvor Hofmo og Olav H. Hauge. Har gitt ut diktsamlingane *Hemmelig, men aldri som en tyv* (2016) og *Den andre Jakobsstigen* (2020).

Fredrik Parelus er Ph.d.-stipendiat i nordisk litteratur og universitetslektor ved Universitetet i Bergen. Han har tidlegare publisert artiklar om diktinga til Olav H. Hauge og skriv på ei avhandling med arbeidstittelen *I tilregnelighetens randsone – galskap og selvfremskilling i poesien til Kristofer Uppdal, Gunvor Hofmo og Olav H. Hauge*.

Torgeir Skorgen er professor i tysk litteratur ved Universitetet i Bergen og har gitt ut fleire bøker og artiklar om tysk og norsk litteratur, idehistorie, hermeneutikk og grensepoetikk. I den seinare tida har han vore særleg oppteken av grenseflata mellom litteratur, filosofi og antropologi. Han har også omsett Hölderlin til nynorsk og vore redaktør for antologien *Utopi og undergang: Poesi i krisetider* (2019) og desutan gitt ut bøker og artiklar om rasetenkjing, nasjonalisme, toleranse, Bakhtin, Kafka, Wergeland og Holberg.

Elin Stengrundet, førsteamanuensis i norsk litteratur ved Høgskulen på Vestlandet. Dei siste artiklane ho har skrive, er «Vadmelsideologi. Vadmel fra 1700-tallet til i dag» (2021), «'Guds død / for en vare en Kvinde kan være.' Marked, moral og kjønn i Wergelands De sidste Kloge (1835)» og «Ingeborg Refling Hagens Wergeland» (begge 2022). Ho har òg redigert fleire vitskapelege antologiar, seinast *Ung må Wergeland ennå være. Sju artikler* (2022, saman med Erik Bjerck Hagen).

Eirik Vassenden, professor i nordisk litteratur ved Universitetet i Bergen. Vassenden har skrive ei rekke artiklar om eldre og nyare litteratur, særleg om lyrikk, og har mellom anna gitt ut monografiane *Skapelsens problem. Lesninger i Olav Nygards lyrikk* (2007) og *Norsk vitalisme. Livsdyrking, ideologi og litteratur 1890–1940* (2012). Saman med Jørgen Sejersted står han bak *Lyrikk. En håndbok* (2011). Han har òg redigert fleire antologiar, seinast *Undergang og utopi. Poesi i krisetider* (2019).