

Hevrøy, Karlsen, Nielsen & Parelius (red.)



HER MÅ DÅ ORDI KOMA

Nye lesingar i Olav H. Hauge



Her må då ordi koma

Nye lesingar i Olav H. Hauges diktning

Her må då ordi koma

Nye lesingar i Olav H. Hauges dikting

Hevrøy, Karlsen, Nielsen & Parelius (red.)



Novus forlag
Oslo 2024

© Hadle Oftedal Andersen, Stein Arnold Hevrøy, Henrik Indergaard, Ole Karlsen, Ingrid Nielsen, Ingrid Beate Hestvik Skjerdal, Torgeir Skorgen, Fredrik Parelius Idar Stegane og Erling Aadland 2024

Omslagsdesign: Fredrik Parelius

Omslagsfoto: Jørgen Fog

(e)ISBN: 978-82-8390-155-9

Dette verket omfattes av bestemmelsene i Lov om opphavsretten til åndsverk m.v. av 1961. Verket utgis Open Access under betingelsene i Creative Commons-lisensen CC-BY-SA 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>). Denne tillater tredjepart å kopiere, distribuere og spre verket i hvilket som helst medium eller format, og remixe, endre, og bygge videre på materialet til et hvilket som helst formål, inkludert kommersielle, under følgende betingelser: (1) Du må oppgi korrekt kreditering, oppgi en lenke til lisensen, og indikere om endringer er blitt gjort. Du kan gjøre dette på enhver rimelig måte, men uten at det kan forstås slik at lisensgiver bifaller deg eller din bruk av verket. (2) Dersom du remixer, bearbeider eller bygger på materialet, må du distribuere dine bidrag under samme lisens som originalen.



Forord

Haugesenteret i Ulvik opna i 2014 med ein ambisjon om å vere eit senter for lyrikk i mange former og på tvers av språkgrenser. Både den faste museumsutstillinga, kulturarrangementa og Poesifestivalen speglar dette målet. Samtidig har det vore viktig for museet å bidra til aktivitetar som aukar kunnskapen om lyrikk og stimulerer til ny forskning. Det er bakgrunnen for at Forskingsnettverket for poetisk tenking blei etablert i 2015.

Forskingsnettverket for poetisk tenking er eit samarbeid mellom Nynorsk kultursentrum, musea for skriftkultur som driv Haugesenteret, forskarar frå norske universitet og høgskular, forfattarar og andre med lyrikkfagleg bakgrunn eller virke. Vi har gitt ut fire vitskaplege antologiar: *Ungang og utopi. Poesi i krisetider* (2019), *Å verte vår verda att – Åtte tekstar om lyrikk* (2020), *Om det menneskelege og det ikkje-menneskelege – ti tekstar om lyrikk* (2022) og no *Her må då ordi koma. Nye lesingar i Olav H. Hauges dikting* (2024). Drivkrafta bak denne siste boka er ønsket om å lese Olav H. Hauge på ny. Det er 30 år sidan den førre antologien, *Tunn is*. Om Olav H. Hauges forfatterskap (1994), kom ut, og det er ti år sidan Haugesenteret opna. Det er altså på høg tid å sjå på Hauges dikting med nye auge og samtidig minne om at Ulvik-poeten verken var avgrensa til ei bestemt lyrisk form eller til eit bestemt språk.

Publikasjonen er støtta av
Høgskolen i Innlandet
Nynorsk kultursentrum, musea for skriftkultur
Universitetet i Bergen
Universitetet i Stavanger

Vi takkar Totaltekst AS for hjelp til språklege rettingar.

Redaksjonen, på vegner av Forskingsnettverket for poetisk tenking.

Innhald

Forord	5
Stein Arnold Hevrøy, Ole Karlsen, Ingrid Nielsen og Fredrik Parelius Innleiing	9
Idar Stegane Olav H. Hauge og norrøn tradisjon	13
Fredrik Parelius Når berget «opnar seg» På innsida av berget i Olav H. Hauges diktning	37
Stein Arnold Hevrøy «År ut og år inn har du site bøygd yver bøkene»: Olav H. Hauges boksamling som kjelde til innsikt i forfattarskapen hans	63
Henrik Indergaard Om Aukrusts påvirkning på Hauge. En kommentar til «Skåli», «Til ein gamal meister», «Fela», «Eg ser på ein gamal spegel» og «Gullhanen»	91
Ingrid Nielsen «her gjeng elvi i ring, i ring – » Om poetiske rom i nokre av Olav H. Hauges dikt	111

Ingrid Beate Hestvik Skjerdal «Plukka månar» ... «sløkkje stjernor» – Himmellekamar i dikt av Olav H. Hauge	123
Erling Aadland Hauge og sanninga	145
Hadle Oftedal Andersen Seljefløyta, Verlaine og parnassianismen	161
Ole Karlsen Brakylogi, lakonisme, gnomiske dikt. Ei linje i Olav H. Hauges diktning	187
Torgeir Skorgen «Teikn er me, utan meining»: Om krig og verdslitteratur hos Hölderlin og Hauge	217
Om bidragsytarane	241

Innleiing

Hovudtittelen på boka du no held i hendene – *Her må då ordi koma* – er henta frå Olav H. Hauges dikt «Ny duk»:

Ny duk

Ny gul duk på bordet.
Og nye kvite ark!
Her må då ordi koma,
her som er so fin duk
og so fint papir!
Isen la seg på fjorden,
og so kom fuglane og sette seg.

Ja, når isen har lagt seg på fjorden, kan fuglane setje seg. Men ein fugl er ikkje berre ein fugl, han er også eit av våre aller viktigaste og mest velbrukte poesiemblemer, og Hauge nyttar det sjølv i mange dikt. I «Ny duk» etablerer han ein analogi mellom fuglar og dikt; har du ein ny gul duk og nye kvite ark, har du det som trengst for at diktet – «ordi» – kan setjast på papiret. Det er nesten som om det fine papiret har kraft til å trekkje til seg poesi. Men kanskje er dette diktet meir lumskt enn det kan verke ved fyrste augekast. Kan vi vere visse på at diktinga følgjer analogien? Vil orda kome? Og er det her dei kjem, til dikteren ved bordet? Under isen løyner det seg eit farleg djup. Kva om arket ikkje held, og orda søkk ned i mørket?

Kvar diktet kjem frå, og korleis det blir til, var Hauge særskilt oppteken av. Tidleg i forfattarskapen seier han at «[s]ongane mine» vart ikkje «til millom bøker / attmed eit skrivebord / men vart til ute i arbeid / med skog og stein og jord». Dette tek han opp att i fleire intervju. Men er denne poetiske tanken om dikt som arbeid sannare enn glede over at orda snart skal landa, som vi finn i «Ny duk»? Truleg ikkje. I dagboka skriv Hauge mellom anna: «Eg var so tosken at eg trudde

dikt kom av liv, røynsle, oppleving. So las eg at dikt kom av dikt, det segjer dei store estetikarane. Det er vel rett, b e delar.» Den særeigne samanvevinga av eigne røynsler og opplevingar med stor lesnad gjer at dikta til Hauge har ei eiga evne til å fornye seg; dei har alltid noko nytt å by på, sjølv for r ynde Hauge-lesarar. Det er nok også ein av grunnane til at så mange forskarar har kasta seg over diktinga hans. Huges diktarlandskap er konkret, men det rommar også mykje av anna dikting, og slik gjev det rom til mange ulike innfallsvinklar og lesemt ar. Denne boka freistar å gje eit perspektiv på tilhøvet mellom dikteren Olav H. Hauge og lesaren Olav H. Hauge. Korleis responderer dikta hans på anna dikting, på motiv- og dikttradisjonar og på poetiske omgrep? Ved å undersøkje slike omstende kan vi få auge på stadig nye samband og særmerke i Hauge si dikting, og det held samtalen om dikta hans levande.

Om vi reknar Bjarte Birkelands «Olav H. Hauge – diktar med vengefang» (1962) som det første akademiske spadestikket, så har diktinga til Olav H. Hauge vore diskutert og forska på i over 60 år. Ein skulle kanskje tru at denne forfattarskapen no er meir eller mindre gjennomlesen og gjennomstudert. Likevel er forskinga på Olav H. Huges forfattarskap i stadig endring. Etter kvart som den anekdotiske Hauge og minnet om forfattere kjem meir på avstand, kjem nye sider ved forfattarskapen i framgrunnen. Nye fuglar set seg på isen. At Hauge var ein internasjonal diktar, har lenge vore ei kjensgjerning, og Ole Karlsens doktorgradsavhandling *Fansmakt og bergsval dom* fr  2000 synte kor godt Hauge sine dikt responderte på intertekstuelle lesingar. Same året skjedde det noko innanfor Huges litterære landskap som hadde potensial til å endre Hauge-forskinga: Dagbøkene hans vart utgjevne i fem band. Forskarane fekk no eit heilt anna utgangspunkt for å drøfte Hauge som lesar – og med det dei metapoetiske, intertekstuelle og eksistensielle sidene ved forfattarskapen. At dagbøkene no er vortne eit eige forskingsfelt, er berre rett og rimeleg. Samstundes meiner vi at det er på h g tid at det  g kjem eit større forskingsbidrag som legg vekt på samverknaden mellom dikting og lesing. Det at dikta til Hauge blir meir interessante, komplekse og internasjonale i lys av dagbøker og marginalia, er gledeleg, men ikkje sjølvsagt.

Stor dikting skiftar ham og vert ny med nye lesarar og i nye tider. Slik er dei nye kvite arka i Hauges dikt kan hende også lesaren og forskaren sine kvite ark. Noko nytt, i ord og tanke, kan byrje. Med denne antologien ønskjer vi å stimulere til nye inngangar og spørsmål i møte med ein av Noregs rikaste forfattarskapar. God lesing!

Olav H. Hauge og norrøn tradisjon

Idar Stegane

Olav H. Hauge viste stor interesse for norrøn tradisjon. Det kjem fram både i referansar og vurderingar i dagbøkene og som direkte innslag eller allusjonar i mange dikt. Interessa omfattar òg runeinnskrifter frå før norrøn tid, det vil seie før 600-talet. Den følgjande framstillinga vil samle seg om korleis dette kjem fram i lyrikken mest ved direkte referanse. Framstillinga vil for det meste ha kronologisk preg.

Innleiingsvis vil eg referere til Ingrid Niensens artikkel «'raunijaR'. Om lesing, røynsle og tyding av dikt» (Nielsen 2020). «raunijaR» er ei runeinnskrift som er rista på ein spjutodd av jarn frå rundt år 200 e.Kr. Odden er funnen i ei mannsgrav på garden Øvre Stabu på Toten og no tidfest av den danske runologen Lisbeth Imer til år 160–250/260.

Det er berre *eitt* ord, men Ingrid Nielsen les det som eit dikt. Bjarne Fidjestøl (1994) synest at dei tidlegaste runeinnskriftene ikkje har «noka stor litterær interesse», men omtalar iallfall «raunijaR» som «eit fint ord», «ei opning av det norske skriftlivet» (Fidjestøl 1994, 40). Ivar Havnevik finn også litterær verdi i dette ordet (Havnevik 2002, 19). Ei slik oppfatning byggjer Ole Karlsen vidare på (Karlsen 2011 og 2017). Og Nielsen (2020) drøftar dette vidare og ser ikkje bort frå at dette eine ordet, der det er plassert på spjutodden, kan vere sjølve tilblivinga av skriftfesta lyrikk på våre kantar:

Sett at det er slik diktet er: at det seglar gjennom lufta, det som mennesket har kasta med all si kraft, framover og vidare, og den som har kasta det følgjer det med auga, og for nokre sekund er heile livet til den som har kasta det eitt med dette som seglar. Og til slutt –? «raunijaR» er kanskje det eldste diktet vi har i Noreg.

(Nielsen 2020, 15)

Og ho ser på ein tydingsvariasjon knytt til denne handlinga: I språket no må det heite «røyneren» / «den som røyner», med nyansar som prøver og/eller blir prøvd, gjer ei erfaring, altså eit diktsubjekt som sender diktet av stad som ein bodberar eller eit våpen, eit menneskeleg symbol, altså.

Det slo meg då eg las dette resonnementet, at Olav H. Hauge kanskje gjer noko som liknar på dette, i møte med ei anna runeinnskrift, på den såkalla Opedalsteinen frå Opedal i Ullensvang. Der er fleire ord, truleg òg namnet på ristaren – Vagar –, men det er særleg eitt som får tyngd, namnet som står på gravsteinen til Vagars døde syster, lese som Birgingu.

Hauge interesserte seg for dei eldste runeinnskriftene og var særleg oppteken av Eggjasteinen frå Sogndal og Opedalsteinen frå Ullensvang. Om Eggjasteinen skreiv han i 1968 at dette kan vere «det fyrste dikt me kjenner i Noreg» (Hauge 2000, bd. III, 332).¹ Og Opedal-innskrifta blir altså oppskatta på same vis: «den fyrste diktar i [Hardanger]fjorden, og hittil den beste» (Hauge 2000, bd. III, 136). Han har nok lese om begge steinane i *Norges Indskrifter med de ældre Runer* (1891–1924), som Sophus Bugge tok til med og Magnus Olsen fullførte. I dagboka 4. november 1963 nemner han eit brev frå lærar, forfattar og samlar Jon Bleie i samband med at Hauge har sendt Bleie «det vesle diktet um Opedalsteinen som eg laga for lenge sidan (truleg 1938)» (Hauge 2000, bd. II, 465). Diktet har tittelen «Til Vagar» og vart prenta i *Norsk Tidend*, 20.06.1967:

År har gjenge og dagar,
og vatn runne i hav
sidan du reiste, Vagar,
stein på di systems grav.

Endå kjenner me varmen
og bøni i ordi du hogg,
hjarta vert stort i barmen,
og augo fulle av dogg.

1 Eggjasteinen er yngre enn både Øvre Stabu- og Opedal-innskrifta. Innskrifta blir av Aage Engesæter i *Kulturhistorisk leksikon* stipulert til 600-talet.

Hjarta er hjarta, og heilag
er kjærleik millom tvo.
Logen frå gravi til Birgingu,
lys med klårare glo!
(Hauge 1967)

Med diktet følgjer denne kommentaren frå forfattar og redaksjon: «– Dette er eit lite rit eg kom til å gjera um Opedalsteinen for mange år sidan. Det har ikkje vore prenta før», skriv Olav H. Hauge til Norsk Tidend». ² Bleie har peikt på at den tolkinga av innskifta som Hauge har hatt til motiv for diktet, er vorten korrigerert av lingvisten Carl Marstrander (Marstrander 1929). Det er ei gravskrift som Bugge tidfester til slutten av 400- eller ut på 500-talet. Tolkinga hans er slik i «ældre Runer»: «Birging [kvinnenamn], bo i Ro (hvil i Fred) Søster min, kjær for mig, Vag» (Bugge 1891, 309). Bugge har tenkt seg ei namneform, Vag, slik den ville ha vore om namnet hadde funnest i moderne tid. I urnordisk, som er språket i innskifta, står Wage, som må vere ei dativform, og nominativforma kan då vere Wagar. Bugge les òg «Birgingu» som eit kvinnenamn. Birging har i innskifta forma Birgingu, som òg er tittelen på ein ballett av Geirr Tveitt frå 1935. Hauge nemner òg begge namna og skriv «Birgingu» og «Vagar». Seinare har runologar kome til at det er to ord her, «Birg» og «Inguboro», og tolkinga kan då bli noko slikt som dette: «Birg, Inguboro, swestar minu liubo meR Wage». På nynorsk: «Hjelp meg, Inguboro, kjære syster mi! Vag».

Då Hauge las teksten frå runesteinen og skreiv diktet, «truleg 1938», har det gitt han ei kjensle av noko storfelt og sterkt. Diktsubjektet vender seg til Vagar i eit opphøgt språk: Du «reiste stein», og vi kjenner varme og bøn i «ordi du hogg». Om steinen vart «reist», er uvisst. Han har visst heller vorte lagd over grava med innskifta ned, for ho er retta til den døde. Det kan òg vere grunnen til at runene ikkje har forvittra; Vagar har ikkje hogge dei, men rissa dei med kniv eller annan kvass reiskap i det mjuke steinslaget *blåstein*, som finst der i

2 I magasinet på Haguesenteret i Ulvik finst det eit avisutklipp utan dato med same diktet.

bygda (Høst 1976, 63). For «me» i diktet bryt kjenslene på med svel-
lande hjarte og rennande tårer av å oppleve ein kjærleik hos sysken-
paret som er av religiøst slag, «heilag» – og kjennest som eit lys til
oss frå denne grava frå førkristen tid. Innskrifta er no tidfest av Lisbeth
Imer (2015) til ein gong mellom åra 160 og 375/400 og kan då vere
jamgammal med Stabu-innskrifta.³

I brevsiftet med Bleie hausten 1963 har Hauge skjøna at den tolk-
inga han hadde lese før han gjorde diktet, ikkje kan halde reint runo-
logisk, men «Eg sa i brevet til Bleie at kanskje var Bugge si tolking
like rett [... og] då ikkje nett runologisk, men i si meining, sitt uttrykk
for kjærleik og sorg yver systeri» (Hauge 2000, bd. II, 465). Denne
opplevinga som Hauge markerer og styrkjer i diktet, er fint formidla,
men kanskje ikkje påfallande eller spesiell.

Det særmerkte når Hauge hyllar Vagar som «den fyrste diktar i
fjorden, og hittil den beste» (Hauge 2000, bd. III, 136), er at det er
eit anna inntrykk, andre slags tankar som kjem fram. Det store ved
runeinnskriftene er at dei vart laga, og det på ein slik måte at dei kan
vere her enno, skorne eller rita eller hogne inn med det største tolmod.
«Det er riti, steinskrifti til dei gamle som verkar sterkast på oss. *Birg-
ingu!* Meir trong [ikkje]⁴ Vagar ha sagt» (Hauge 2000, bd. IV, 33).
Men det eine ordet er ikkje kva ord som helst. Det står i ei gravskrift
retta til ei kjær syster som er død. Ho blir kalla på, ho blir tiltala;
Hauge har lagt til eit ropeteikn etter namnet hennar. Han ser – som
Ingrid Nielsen ofl. – at eitt ord kan vere eit dikt når ordet har stoff i
seg til å stå for noko anna og meir enn berre det som er overflatisk
og endeframt. Han ville kanskje grunngi oppfatninga si annleis enn
Nielsen. Han kan ikkje anna heller, for sjølv om han meiner det eine
ordet er nok, så kan han ikkje unngå å vere påverka av at det står i

3 Ved utgravingar av gravfunn frå romersk jernalder ved Svingerudvegen nær Hole
prestegard på Ringerike er det funne runeteikn på fleire steinfragment av ringe-
rikssandstein. Alderen på ei branngrav der fragmentet med flest innrissingar vart
funne, viser at steinen kan høve saman med Øvre Stabu- og Opedal-funna, men
òg kan vere eldre, frå kring Kristi fødsel. Fleire innskrifter er lesne, men ikkje
alt er sikkert tydt. Sjå Zimler og Vasshus 2023, 234 og 239. Takk til professor
Kristel Zimler for hjelp med denne noten!

4 Ordet «ikkje» manglar i dagbokteksten, men konteksten viser at det høyrer til
der.

ein *kontekst*. Ikkje minst det at den som talar i diktet, har eit namn og er involvert gjennom sitt tap og si sorg.

Men Hauge er oppteken av ein annan kontekst òg. Dei innrita og innhogne korte tekstane ser han som førebilete, føredøme for ein poesi som lever i knappe tekstar, i få og utsøkte ord. Og det er nettopp slikt som blir særmerkt for han sjølv, som både i oppfatning og praksis kjem fram i høve til norrøne tekstar.

Det er jo i det heile slik at Hauge kjenner ein slektskap gjennom aldrane både til den gamle midhavskulturen og til austerlandsk, både zen og gammalkinesisk, og interessa for det gamle nordiske kan setjast ved sida av dette. Han vender seg i tiltale som til kjenningar, både til somme av kinesarane og til den litterære figuren Akestes frå *Æneiden*. Men likevel er det som det nordiske i somt står endå nærare. Det heng òg saman med ein nær språkleg identifikasjon, som både dialekten hans og det fortrulege forholdet til tradisjonen i nynorsk skrift gjorde rimeleg.

Ronny Spaans har ein artikkel i boka *Tid å hausta inn* der han skriv om Huges forhold til folketradisjonen (Spaans 2008). Han kjem også så vidt inn på tilhøvet til det norrøne ut frå den tanken at det er to sider av det same. Men òg det at for Hauge er folkediktinga vel så interessant i sine kortare former: «Folkevisa har eg aldri lika», ikkje fordi ho ikkje er poetisk, men fordi «det er noko leikesjukt, sentimentalt noko der, noko mjukt noko som eg ikkje likar» (Hauge 2000, bd. II, 752). Han kallar folkevisa dansk, noko som ikkje lenger er ei gangbar oppfatning etter det omkalfatrande synet som den svenske balladeforskarer Bengt R. Jonsson har kome fram til kring 1970 (Jonsson 1992). Han legg vekt på omsetjing av franske balladar i det norske hoffmiljøet i Oslo (omsetjing til svensk, som var språket til dronning Eufemia, «Eufemia-visene»). Her kan det leggjast til at det også var omsetjing frå fransk ved hoffet til Håkon Håkonsson i Bergen på 1200-talet, mellom anna prosaomsetjingar i boka *Strengleikar*.

Hauge sette pris på andre munnlege genrar. Såleis dei korte formene, som regler og rim og gåter. Og han går lenger attende i historia til det norrøne og jamvel dei eldre runene som er frå før vikingtida. I 1952 skriv han følgjande dagbokavsnitt:

EDDA Makelaus. Eg synest meir og meir um *Edda*-dikti. Ja, eg vil segje at ikkje noko dikt i norsk bokheim kjem meg so nær, verkar so heimleg. Dette er våre dikt. Og dei lærde er då samde um at det er ein Vestlending som har laga dei. Eg vil berre segje at *Edda*-dikti skulde vera kvar nordmanns eige. Eg segjer berre med volva i Balders draumar at «daud var ek lengi».

SIVLE-RYTME Dei einskilde ordi hadde so mykje meir å segja fyrr, hadde meir tyngd, *var* symbol. I folkevisa ser me setningsrytmen er ein annan. Men det er då austlandet som har skapt folkevisone. Dei har mjukare rytme, lenger setningar. Det spørst um dialektane her i fjordane har fenge den nye rytmen? Dei har enno det stutte, hoggande. Eddakvedi si form er enno heilt naturleg for oss, kanskje den einaste verseformi som *er* naturleg for oss. Dette forstod Sivle. Alle dei beste dikti hans er stutthogne, tvotyingde vers. Ein merkar det hjå Nygard. Og hjå Sande, han likar fast form. (Hauge 2000, bd. I, 343)

Vi ser at somt av dette kan diskuterast. At det var berre *ein* som laga eddadikta, stemmer nok ikkje, og dei lærde *meiner slett ikkje* at det er verken ein eller fleire vestlendingar som har laga dei. Men det viktige her er ikkje at Hauge tok feil i 1952,⁵ men den språklege observasjonen han gjorde, og den kjensla det heile utløyser hos han: at han (som vestlending) står dette så nær, «ikkje noko dikt i norsk bokheim kjem meg so nær», og det om dikt som iallfall er frå vikingtida og som segnstoff eldre enn det òg. At det som er så langt føre vår tid, kan kjennast så nær, går altså endå vidare hos han, like til innskrifter på runesteinar på det språkstadiet som var før norrønt.

Hauge viser både i dikt og dagbøker interesse for alle dei best kjende norrøne genrane: eddadikt, skaldedikt, islendinge-, konge- og fornaldersoger, mytar, gåter og ordtøke, *Kongsspegelen* og så vidare.

5 I ein artikkel i *Maal og Minne* 1951 sette Didrik Arup Seip fram ein teori om at fleire eddadikt kunne ha norsk førelegg. Seip viste til språklege ulikskapar mellom ymse avskrivningar som kunne tyde på norske førelegg i islandske avskrifter. Og i artikkelen «Edda» i *Norsk Allkunnebok III.*, også 1951, står dette: «Dei fleste av dei eldste [Eddadikta] meiner ein er vortne til i Noreg. Dei er merkte av norsk natur og folkeliv.» Artikkelen er signert av J[ohan H[ovstad]. Hauge kan ha kjent til desse oppfatningane og lagt meir i dei enn det var grunnlag for.

Viktigast er nok mytar, mest slik dei kjem fram i eddadikt. Og då framfor alt det som har med skaldskap eller diktekunst å gjere. Og då er Odin hovudgud, og for Hauge er det det symbolske, allmenne og poetiske i dei gamle skriftene som mest gjeld; han er ingen norrøn-fantast.

Det var strid mellom dei to gudeslaga vaner og æser, og ved fredsavtalen sputta dei i eit kar som Anne Holtsmark kalla «det heilage fredspantet» (Holtsmark 1970, 120). Dette ville dei så ta vare på og skapte difor ein mann av det, Kvase, som var så vis at han kunne svare på alt; han var jo laga av gudesputt. Dvergane Fjalar og Galar drap Kvase og samla blodet og lét det gjære til mjød. Den som drakk av mjøden, vart skald eller diktar. Dei to dvergane drap Gilling og kona hans. Suttung var brorson til Gilling og hemna farbroren ved å setje dvergane faste på eit skjer som var under vatn når sjøen flødde. Dei tilbaud Suttung mjøden i byte for livet; han tok den med seg inn i berget, der dottera Gunnlod skulle halde vakt. Så dukka Odin opp med løyndenamnet Bolverk og gjorde dagsverk for bror til Suttung, men ville smake mjøden som løn. Han bora seg inn i berget, skapte seg om til ein orm og kraup inn og låg med Gunnlod tre netter og fekk smake mjøden kvar natt til dei tre binna var tomme. Med all mjøden innabords skapte han seg om til ei ørn og flaug til gudeheimen Åsgard.

I 1957 skriv Hauge ei lita strofe om skald og skaldekunst i dagboka:

Drakk eg ein spilt drope
av Suttungs mjød?
Skral skald vart eg,
og ufreda all min dag.

(Hauge 2000, bd. I, 582)

Odin kom i skade for å spille litt ut bak då han skulle inn i Åsgard med mjøden. Holtsmark skriv at dei som fekk denne spilte mjøden, var «klatreskaldane» (Holtsmark 1970, 121). Det er noko negativt; ordet «klatr» har i Torp (1919) mellom anna tydinga «fuskerarbeide». Her ser det ut til at eget i denne strofa trur det kan vere desse dropane han har drukke av. Som det står eit par sider lenger ute i dagboka (584): «Vel, det skil seg vel kven som har drukke seg utyrst på Suttungs mjød,

eller berre smaka av dropane Odin skvette ned» (Hauge 2000, bd. I, 584). Med andre ord: kven som er full skald, og kven som er berre «klatreskald» – eller «skral skald».

Også i diktet «Til Kvase den vise» ser det ut til at forholdet til Suttungs-mjøden er ugrent:

Akte deg, Kvase den vise,
kom ikkje inn i mi hole,
eg slær deg i hel
og syd ditt blod
til mjød!

Ikkje tarv eg det skvipet,
eg har kjelda i berget,
men gudevit må
då kunna styrkja
og glø!

(Fyrst prenta i *Dikt i samling* (1980), og der er det plassert mellom dikta frå *Dropar i austavind* (1966). Ein versjon frå 1960 står i Hauge 2000, db. II, 82.)

Den som talar i diktet, ser ut til å stå nær den diktande eg, som foraktar Kvase sin visdom nett som dvergane i myten, og han trugar òg med å gjere som dei. Men mjøden har han ikkje bruk for fordi han har ei anna kjelde, «kjelda i berget». Det er ikkje klårt kva denne kjelda i berget refererer til. Det kan vanskeleg vere Suttungs mjød sidan Odin alt hadde tømt den.⁶ I norrøn kontekst ligg det nær å tenkje på Mimes brunn, der Odin hadde pantsett auget sitt for diktekunsten. Til sist er eg-et likevel ikkje sikker på at det er rett å avvise Kvase, som har gudevitet, den potensielle inspirasjonen («må / då kunna styrkja / og glø!»). I dagboka (joli 1957) skriv Hauge litt meir om Odins forhold til jotnane:

Jotnane og dvergane har òg kunst og visdom, gjerne av eit dulramt slag. Det heiter at Odin set auga sitt i pant til jotnen Mime, for å få

6 Sjå elles Karlsen 2000, 14–15.

drikka av brunnen hans, og skaldemjøden stal han hjå Suttung, til bate for gudar og menneske.

(Hauge 2000, bd. I, 583)

Odins forhold til Mimes brunn finn eg ikkje sikkert att som diktmotiv hos Hauge. Men han forlèt ikkje Odin-figuren. Det er heller tvert om. I *Spør vinden* (1971) står to dikt der Odin er sentral, nemleg «Sogn» og «Odin kjem til rådhuset». Ole Karlsen (2003) har skrivne om begge. Eg strekar under Karlsens tolking av sluttavsnittet i det siste, der han set det heile inn i samanhengen med andre dikt mot slutten av *Spør vinden*; det blir eit dikt som tematiserer vår tids krigsdjevelskap: «Verda er på undergangens rand ...; sjølv døds-guden ... er redd; dødshesten sjølv 'skjevra i vinden'» (Karlsen 2003, 91).

«Sogn» er eit merkeleg dikt. Hauge ætta sjølv frå Sogn – far hans var frå Lærdal – og beundra sogningane for mangt, men hadde kanskje òg ei ambivalent haldning til dei. Han var på Statens forsøks-gard på Hermannsverk i to sesongar og var saman med både yngre og eldre. Og han hadde nær kontakt med slektningar, både i Lærdal og i Høyanger. Ole Karlsen kallar diktet både for smedevise og smedesong om sogningane, og det verkar rett nok. Men eg er ikkje sikker. Kan det vere det motsette, at røysta i diktet eigenleg beundrar dei?

Sogn

Odin reid alltid
høgt yver Sogn,
ramnane kom att
svidde der,
han var svartare
ramnen på Skjær.
Det var då
fæle til gogn!
kom det, når Tor
yver eggene
skaldra.

Grøn var
steinen til Bele,
eg veit
kvi Sogn
ikkje song,
seg syngja
der Eggjumen
galdra!
For høg'e,
sa dei um Fridtjov.
Og smedane
snudde
si tong.

(Hauge 1994, 251)

Det ser ut som Odin var redd, og med god grunn. Ramnane kom att svidde, så han reid høgt for å unngå varmen. Frå kva? Ramnen på Skjær (ein gard i Lærdal) var svartare, og han var ikkje svidd. Smedane dreiv på med sitt, djupast nede, om ein ser diktet som eit bilete av hierarki. «Ein smed vert du aldri klok på», heiter det i eit anna dikt («Vers», 1966). Men varme trong dei til avlen der dei «snudde si tong» – dei heldt vel emnestykket med tong og snudde på det for å få jamn hete. Sogningane greidde seg sjølve, hadde berre kritiske merknader som drog det heile ned. «Det var då fæle til gogn!» sa dei utan redsle og utan beundring når guden Tor køyrde gjennom lufta. Fridtjov-figuren, som vart reist på Vangsnes sør om fjorden på initiativ og kostnad av den tyske keisar Wilhelm, lét dei seg heller ikkje imponere av.

Diktet handlar også om song og galder. I dagboka er Hauge opp-teken av at det er skil på dikting og galdring, som er noko magisk og ulikt. «Enno galdrar sogningen. Eg har høyrte det. Men dikta? Aldri» (Hauge 2000, bd. III, 332). Kanskje gjeld dette òg synsmåtane om skil på vest og aust. Det heiter same stad: «Dei trudde korkje på Odin eller Tor, og vart ikkje kristna heller. Men dei bygde mange svarte underlege hus [stavkyrkjer] til den nye guden, dei skil seg ut frå den spinkle lauvstasen i Gudbrandsdalen og Telemark.» Dette kjem han tilbake til når han skriv om Roar Hauglids *Norske stavkirker. Dekor og utstyr*:

«Her er mykje å læra. Sjå ornamentikken. Den enkle, kraftige i Sognekyrkjone – ogso Ulvik; den blomstrande i Gudbrandsdalen og Telemark! Dette gjeld skrivekunsten òg!» (Hauge 2000, bd. IV, 105.)

Både i metadikt og i dagbøkene finst «song» og «dikt» som tilnærma synonym. I somme, gjerne dramatiske dikt, har ordet «galder» ofte sin plass, stundom i forlenging av «dikt»/«song», stundom som motsetnad. I dagboka 17. oktober 1968 skriv han om innskrifta på Eggjasteinen (i Sogn) at den kan vere «det fyrste dikt me kjenner i Noreg» (Hauge 2000, bd. III, 332), men i diktet «Sogn» står noko motsett, «eg veit / kvi Sogn / ikkje song, / seg syngja / der Eggjumen / galdra!».

Kanskje endå meir spennande i denne samanhengen er diktet «I elvedjuvet», som står i boka med den norrøne tittelen *På Ørnetuva* (1966), frå ei strofe i eddadiktet «Skírnismál». Strofa er sitert på gammalnorsk fremst i boka. I ordboksdefinisjonar av ordet «galder» og ordformer i slekt med det, som «galdra» og «galdring», finn vi ord som «manisk», «trolldom», «trolla» osv., altså skummelt, kanskje fårleg. Det er høgst relevant i diktet «I elvedjuvet».

Strid song stend i bogar yver djuvet.
Gòvet bryt soloddane ustanseleg,
so dagen stend att utanfor.
Her inne er alt skumt og trolsk
som i ein draum.

Og der stend ho. Ho. I elveduren på ein stein.
Er det fossegrimen
ho ser etter
eller storfiskaren?

Fossen galdrar og mel, galdrar og mel,
syng upp og spenner hildrande
kvelvar yver dei, vil fanga
dei inn, trolla dei
saman.

Auga i auga. Ei stutt stund.
So glepp det.

Han gjeng. Gjeng blindt. Lenger
inn, inn i galderen, inn
i svarte fansmakti
– etter seg sjølv.

Her! ropar fossen og syd
blind og allmektig
millom bergi,
her kan alt skje!
(Hauge 1994, 162)

Alt frå fyrste avsnittet er det sterk uro, ikkje berre «song», men «strid song», og songen står spent i bogar, og solstrålane har oddar – som piler, og alt er «skumt og trolsk». Ei kvinne står på ein stein og ser inn i fossen. Det er ikkje kven som helst, det er «Ho».⁷ Og subjektet er «Han». Men også fossen er subjekt. Han vert personifisert og grip inn på si vis, skildra ved ei manande gjentaking av verbparet «galdra» og «mala»; han «galdrar og mel, galdrar og mel». Og her vert galderen positiv, fossen «syng upp», og no er det ikkje skumt lenger, solstrålane med piloddar er ikkje nemnde meir, no spenner fossen opp «hildrande / kvelvar» og vil hjelpe *han* og *ho* til å kome saman; i så måte blir verbet «trolla» positivt, «trolla dei saman». Og det ser så vidt ut til at det kan lukkast. Men «so glepp det», biletet vert negativt att. Det manlege subjektet lét seg gripe negativt av galderen, no skildra som «svarte fansmakti». Dit går han blindt. Og fossen vert til slutt også omtala som blind. Og ei fårleg uvisse dominerer scena til slutt. Fossen er no både blind og «allmektig» i si kokande, sydande heksegryte. No «kan alt skje». Og sin plass i dette har galderen, både til godt og gale.⁸

7 Frå fyrsteutgåva av *På Ørnetuva* (1961) til utvalet *Syn oss åkeren din* (1972) var ordet «Ho» her kursivert.

8 At dette diktet har vorte så uttrykksfullt og fått ein slik ekspressivitet, heng også tett saman med eit enkelt skifte frå fortid til notid ved at dei 15 verba i fortid 1961 – to av dei brukte to gonger – frå og med diktutvalet *Syn oss åkeren din*

Ole Karlsen skriv at diktet «Sogn» òg kan kallast ei form for galdring, og han vil kalle det ei blanding «av gåte, regle og rim» (op.cit., 84). Korleis diktet kan kallast galdring, kan vel diskuteras. Tale om *galdring* er det i alle fall, og eigenleg som motsetning til eller overordna *dikting*. Diktet slår fast at «Sogn / ikkje song», i redsel for galdringa som er representert av innskrifta på Eggjasteinen. Der er galderen så kraftfull at han hindrar dikting, «seg syngja / der / Eggjumen / galdra!». Samstundes som galdringa ikkje er skild frå vanleg dikting i ytre form, så skil ho seg ut ved å vere hatefull fordøming, sverjing, trolldomskunst, magi. Alt i alt kan vi i «Sogn» fornemme ei bråkande lydmengd der «galdra» blir styrkt gjennom rimet som bind det til lyden av kjerra til guden Tor som «skaldra» gjennom luftrommet; dei to orda saman styrkjer verknaden.

Denne samverknaden passar òg med det Karlsen skriv når han nemner blandinga av rim og regler og gåter. Heile diktet kan sjåast som ei regle, med eit livleg rytmisk drev. Ordet «smededikt» må eventuelt knytast til to kommentarar: Sogningane er ikkje redde eller urolige over toreslaga når guden Tor køyrer med bukkane sine over fjella, og dei reagerer ikkje på Fridtjov-statuen på anna vis enn at det er ei overdriving: «For høg'e, sa dei».

Når det gjeld det norrøne i dette diktet, kan den hierarkiske strukturen vere viktig. Vi kan kjenne att hierarkiet i myteuniverset. Odin flyg høgst. Under han, over fjelltoppane, køyrer Tor. Til sist kjem smedane på botnen. Det stemmer òg med rangordninga i myten. Dvergane hørde ikkje til dei eigenlege gudane, som var æser og vaner. Dei var små vesen som heldt til under jorda. Men dei hadde stor makt og kunne smi kva som helst, særleg av metall. Og mest av alt av gull: Odins ring Draupne, hammaren til Tor, nytt hår til Siv, kona hans, skipet Skibladner til Frøy. Gudane var med andre ord sterkt avhengige av dvergane, som dermed hadde lite å frykte. Vi kan då tenkje oss ein struktur overført på Sogn i diktet. Odin er redd når han flyg over Sogn, for ramnane kjem att svidde. Dei har kome for nær smiene og smedane på botnen,

(1975), er endra til presens. Det som i fyrste versjonen kunne verke som ei soge eller segn om noko som skal ha hendt, vert ved skiftet til presens ei hending her og no, kvar gong ein lesar eller lydar nærmar seg det. Det er notidsforma som saman med galderen og alle dei aktive handlingsverba som særmerker dette diktet.

under jorda. I denne rangstigen er guden Tor nest høgst som gud og son til Odin. Så kjem Bele, konge i Balestrand og over Fridtjov. Og så smedane under jorda, som kan snu si tong som dei vil.

Dette samsvarar med det synet på tradisjonell diktning og kunst som Hauge framhevar fleire gonger. Det *er* gåtefullt. Og i «Sogn» er det iallfall ei gåte som kan valde hovudbry. «Grøn var / steinen til Bele». Det kan ikkje ha vore den statuen som keisar Wilhelm kosta og fekk sett opp på den eine av to gravhaugar i sentrum i Balestrand, for den er av bronse. Den andre haugen vart restaurert i 1887, og då vart det plassert ein gammal bautastein frå garden Flesje på den.⁹ Kong Bele budde i Balestrand og hadde dottera Ingebjørg den fagre, som skulle ha hatt Fridtjov den frøkne, slik det er fortalt i fornaldersoga *Soga om Fridtjov den frøkne*. Men eg finn ingenting om nokon grøn stein der. Derimot finn eg at der var «ein stor gard som vart kalla Baldershagen», med hov for dyrking av fredsguden Balder. Staden var freda, slik at der skulle ingen gjere skade på folk eller fe; «heller ikkje skulle karar ha noko samkvem med kvinner der» (*Soga om Fridtjov den frøkne*, 1984, 25). Både Bele og Fridtjov er nemnde i diktet, og det kan vere rimeleg å tenkje at den grøne steinen òg kan høve til noko derifrå. Bele er framstilt som ein fredsæl mann, hagen var eit freda område og grøn som hagar er. Fyrste kapitlet i saga fortel om at Bele døyr etter at han har formana sønene sine til å halde fram med fredeleg samband med Fridtjov og faren hans. Slik vart det ikkje. Bele-sønene nekta å gifte bort syster si til Fridtjov. Dei sette henne i Baldershagen, der dei trudde at Fridtjov ville halde seg unna. Men han braut fredsodet og vart vel motteken av Ingebjørg. No var ufreden som dominerer saga med krig og drap, i gang. Fridtjov var helten, men også den mest nådelause krigaren. Og tilhøyrarane som saga opphavleg vart fortald til, skjøna nok namnet Fridtjov (= fredstjuv) utan vidare.

Mitt framlegg er så at vi i dag les det positive i grønfargen som i diktet er knytt til Bele, saman med dyrkinga av fredsguden Balder i Baldershagen. I same lei peikar fortidsforma «var». Og vi kan lese det saman med ordet «grøn» i ei rekkje dikt elles i forfattarskapen til

9 Sjå *Fylkesleksikon for Sogn og Fjordane. Bind I* 2009, 210.

Hauge.¹⁰ Dette styrkjer ei oppfatning av at utsegna om den grøne steinen kan lesast som ei motsegn til alt det svarte og mindre fredsæle i resten av diktet. Og som eit vitnemål om sterke økokritiske perspektiv i Hauges diktning i det heile. «Allt Hauge skriver har en ‘grøn, økologisk’ innebörd», skriv Carl-Göran Ekerwald (Ekerwald 2011, 29).¹¹

Eit dikt som ber det norrøne tydeleg i seg, er «Dette lyt du bera», frå andre diktboka til Hauge, *Under bergfallet* (1951). Diktet er ei sjølvklage, ei erkjenning av at ein ikkje har vore helt og gjort det som kunne ventast. Det er slege fast med to motsette bilete i fyrste avsnittet, «venglande fjør» mot «oddtung pil». Så kjem eit avsnitt prega av eventyrallusjonar som viser karsstykke som «du» ikkje har utført endå situasjonane baud inn til det «då ho, / den einaste, ropa». Og så kjem innslag frå to eddadikt. Det fyrste er omskrive frå «Balders draumar»:

Um du var snøa med snø,
driven med dogg,
slegen med regn,
skulde du kome.

(Hauge 1994, 101)

Balder plagdest med tunge draumar, og Odin reid til Hel for å vekkje ei død og gravlagd volve som kunne fortelje kva som var spått for Balder. Han gol galder over henne, og ho vakna langsamt og sa: «Kva er du for mann, / for meg ikkje kjend, / som har meg valda vegen så tung? / Eg var snøa med snø / og slegen med regn / og driven med dogg, / daud var eg lenge.» (*Edda-kvæde* 1964, 80) Volva kjem altså fram og opplyser Odin sjølv om at ho har vore død lenge. Tilsvarende vert fortalt i andre helvta av avsnittet, om Valund:

Valund med hogde
hælsenar sat,

10 Døme kan vere «grøne rike lende» («Gullgravar» 1946), «Grøne øyar» (1956), «med grøne draumar i hjarta» («Vinterdag» 1961), «I natt har graset vorte grønt» (1971) – i alt bortimot 30 dikt, og i dei fleste av dei er grønfargen knytt til noko positivt.

11 Sjå også Espen Stueland 2016a og b og Idar Stegane 2017.

men gjorde seg venger;
du sat og smidde
leikor át born.
(Hauge 1994, 101)

Smeden Valund i «Volundarkvida» fekk hælsevenene skorne av for at han ikkje skulle rømme frå kong Nidud. Men han var smed – som smedane i «Sogn» –, smidde seg vengjer og flaug derifrå. Vårt diktar-du lit seg til det som ofte er ei løysing hos Hauge – til draumar, fantasi, dikt.

Det volva seier, brukar Hauge også i den mykje omtala sonetten «Gullhanen», som Staffan Söderblom framhevar i boka si om Hauges dikting, *Och jag var länge död*. Så, apropos gåter, diktet «Vegar» blir innleia med eit norrønt sitat:¹²

*Sá ek á veg vega:
vegr var yfir
ok vegr undir
ok vegr á alla vega.
I ring gjekk sume,
andre rakt.*

Stakkaren sit der
han er sett.
klokingen freistar
ein stubbe av alle;
hel eller himmel
ventar den som vel
berre ein.

Dette var det
dei sa meg um vegar,
men ikkje alt:

12 Sjå òg Gjerdåker 1968; Kittang 1994; Karlsen 1999; Andersen 2002; Parelius 2023.

Draumen rekkjer
dit fot ikkje rekk,
og ein og annan fann
lækjande gras
på holmen
i sitt Loghica.
(Hauge 1994, 306)

Og det er frå ei gåte. Det er ei rekkje på 38 gåter med tittelen «Heiðreksgátur» eller «Gátur Gestumblinda». Det blir kalla eddadikt dette òg, men det er frå ei fornaldersoge, *Hervarar saga ok Heiðreks*. Det er Odin som her kallar seg Gestumblindi og set fram gåter som Heiðrek må gjete for å løyse ein mann med dette namnet frå uvenskap. Gåte nr. 2 er denne:

Heiman ek för
heiman för gerdak
sá ek á veg vega
vegr var undir
ok vegr yfir
ok vegr á alla vega.
Heiðrek konungr,
Hygg þú at gátu.¹³

Kongen gjetar gåta: Du gjekk over ei bru, elva var vassveg under brua, og fuglar flaug over og på begge sidene av deg; det var deira *veg*; du såg ein laks i elva, det var hans *veg*.

Spaans (2008) legg mykje vekt på gåter og ordtøke og finn innslag både oppe og meir innbakt hos Hauge. Eit innslag som kan lesast både som ordtøke og gåte, står i diktet «Soga um Ch'ü Yüan» (*På Ørnetuva*, 1961): «Doggi gjer vatnet vidast ...». Det er endeframt eit ordtøke, som Hauge sjølv skriv i dagboka: «Det er eit gamalt ordtøke; radt poetisk, tykkjer eg» (Hauge 2000, bd. II, 223). Og det finst som gåte i

13 Diktet er henta frå nettsida skaldic.abdn.ac. Mi eiga omsetjing lyder slik: «Heimanfrá för eg / heimanfrá gjorde eg ei ferd / på vegen såg eg vegar / det var veg under / og veg over / og veg på alle vegar. Heiðrek konge, / gjet du den gåta.»

«gåtevisa» [«På Grønalihei»], prenta i Liestøl 1962: «Hot er det som gjer vatnet vidast ...?», og svar: «Doggi er det som gjer vatnet vidast» (Liestøl 1962, 136). Vi kan leggje merke til at han skriv «Det er eit gamalt ordtøke», *er*, ikkje *frå*. Viktig er òg at det er «gamalt» og «radt poetisk». Det står under det han skriv om «dei gamle gåtone» (Hauge 2000, bd. I, 389).

Utsegnene «gamalt» og «poetisk» går att i omtalen hans både av gåter og ordtøke, og begge genrane veit vi fanst i mellomalderen – i norrøn tid.

Den leikne haldninga som finst i diktet «Vegar», kan vi seie er eit anna døme på den leikne tonen som Ole Karlsen (2003) finn i det siste diktet om Odin, som alt i tittelen står fram med eit glimt i auget: «Odin kjem til rådhuset», skrive som ekfrase til Dagfinn Werenskiolds «Odin på Sleipnir», eitt av 16 relieff i Borggarden til Rådhuset i Oslo. Hauge ser her Odin ikkje som hovudgud og allfader, men som ein glad ungdom som rir med «leikespjøt» i handa på ein lettføtt og munter fjording, medan ramnane leikar seg i fløget og gler seg til noko dei har vore med på før. Så flytter diktet seg til eit barndomsminne, og det får ein alvorlegare tone. Faren til diktsubjektet kom heim med jul og hengde opp ein kalender med ein svart ryttar som drog seg fram i lufta og hadde til følgje «flaksande ramnar». Dette var ei usikker oppleving; at det var Odin, forstod han fyrst seinare. I det siste av fire avsnitt får vi vite at eget ikkje har kunna kvitte seg med den gamle opplevinga. Og det leikande diktet med «Odin unge» endar med katastroferedsel ei natt (i draum?) og hesten Sleipne storskjelvande i vinden.

Dette diktet finn tilsvarande løysing som «Dette lyt du bera»: «Draumen rekkjer / dit fot ikkje rekk». Men her er eit tillegg, «ein og annan / fann / lækjande gras / på holmen / i sitt Loghica». Og her må vi dra inn ei anna norrøn kjelde, nemleg *Kongsspegelen*. Der er det fortalt frå Irland om eit vatn som heiter Loghica, og ein flytande holme med lækjande gras, som straks glid ifrå land når ein går ut på han. Då blir ein frisk kroppsleg, men må leve einsam.

Eit svært tydeleg teikn på sambandet til norrøne mytar i eddadikt har vi i tittelen til diktsamlinga *På Ørnetuva* (1961), med tittel frå ei strofe av «Skirnesmål»:

Ara þufo á
skaltu ár sitia,
horfa heimi ór,
snugga heliar til.

På Ørnetuva
du árle skal sitja
nakken mot Mannheim,
nasen mot Hel.

Skirnir er utsend av guden Freyr for å fri for han til jotunkvinna Gerðr. Gerðr avslår, og Skirnir trugar henne så med ei rekkje galder. Gjennom 26 grufulle strofer slår han fast at ho skal temjast etter hans vilje. Og slik vert det òg.

Som sagt viser Hauge interesse for alle dei mest kjende norrøne genrane. Vi har no vore innom gåter i tillegg til mytar og mytiske dikt, dei såkalla gudedikta i *Edda*. Skaldedikta viser han mindre interesse for, men vi finn eit dikt til Egil Skallagrimsson, «Egil» (*Janglestrå*, 1980). Snorres *Heimskringla* (kongesogene) brukar han heilt fortruleg. Det same gjeld forteljingane om gudeverda i Snorre-Edda. Stoff ifrå fornaldersogene viser òg att. Såleis har *Soga om Orvar-Odd* gitt motiv til det siste diktet han offentleggjorde sjølv. Det var «Orvar-Odd» som fyrst stod i *Lesebok 1994*, som organisasjonen Nei til EU gav ut i samarbeid med Det Norske Samlaget. Han nådde òg å få dette diktet med i *Dikt i samling*, 6. utgåva, 1994. I diktet rosar han den store bogeskytaren Orvar-Odd [= Pil-Odd], som reiste i mange land og vart dyrka for store bragder. Han vert også hylla som «du» i diktet, men: «Eg hadde gløymt deg / um du ikkje hadde leita deg heimatt til Ramsta».

Endå eit par dikt med norrøne reisemotiv kan nemnast her. «Leiv Eiriksson» og «Ogmund rid heim» står etter einannan:

Leiv Eiriksson

Svart skip på grått hav.
Dagar og næter under segl.
Uviss er makti til Ægir.
Kanskje tek havet aldri slutt?
Likevel stemner han vest,
lit på at hav klappar mot land.
(Hauge 1994, 194)

Ogmund rid heim

Du kunde godt venda heim.
Ingen jorsalfar hadde lenger veg.
Stengd av drivis i Kvitehavet.
Lange var elvane i Russland.
Med askespjot frå Spånheim
stod de ved Jeriko.

No rid du heim yver sletta i Ungarn.

Kveldsoli skin,
og vinden helsar frå nord.
Då ser du skautet på Vassfjøro.
Tårone dryp under hjelmen.
(Hauge 1994, 194–195)

Som Orvar-Odd gjer både Leiv Eiriksson og Ogmund lange og målretta ferder. Leiv vert hylla som ein stor helt, ikkje fordi han drog i viking og slost og røva, men fordi han modig satsa på det ukjende som kanskje var der, kanskje ikkje. Hauge har nok lese om Leiv i *Soga om Eirik Raude*, og oppfatninga av figuren kan òg vere påverka av Christian Kroghs kjende målarstykke «Leiv Eiriksson oppdager Amerika» frå 1893.

Ogmund av Spånheim kan vi lese om i *Soga om Håkon Håkonsson*. Ferda hans er også ei langferd nord om Noreg og inn i Kvitsjøen for å handle der. Han ville overvintre «med sveinane og varone sine» (*Soga om Håkon Håkonsson* 1928, 70), men drog snart vidare for å unngå ufred. Så får vi vite at han fór vidare like til Jorsal (Jerusalem). Så drog han «attente til Noreg, og ferdi hans vart mykje ordgeti» (*Soga om Håkon Håkonsson* 1928, 70). Ogmund er altså ein «jorsalfar» på pilgrimsferd. Men diktet nemner ikkje sjølve byen Jerusalem; Hauge lét han stogge med følgjet sitt ved Jeriko, som var heimbyen jødane kom til etter utferda frå Egypt og ørkenvandringa i Sinai. Der står Ogmund og mennene hans med askespjot frå heimegarden i Ulvik. Så rid han endå ei lang ferd gjennom Litle-Asia og heile Europa. Då han endeleg ser det høge fjellet Vassfjøro i Ulvik, blir fjellet med snøen på toppen til ei bygdekone med skaut, og det rører kjenslene hans til tårer.

Desse tre dikta med norrøne motiv handlar om reiser med ulike føremål og posisjonar. Dei inngår i diktuniverset og kan gripe om tilværet både historisk og geografisk. Og særleg «Leiv Eiriksson» og «Ogmund rid heim» svarar godt til det synet på diktning som han hyllar der han understrekar idealet om slektskap med norrøn diktning heilt frå dei eldste runeinnskriftene til dei overleverte mytane og dikta og forteljningane i *Edda* og i islendingesogene og gåter og andre genrar.

Litteratur

- Andersen, Hadle Oftedal. 2002. *Poetens andlet. Om lyrikaren Olav H. Hauge*. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Bugge, Sophus. 1891. *Norges Indskrifter med de ældre Runer I*. Kristiania: A. W. Brøgers bogtrykkeri.
- Edda-kvæde*. 1964. Til nynorsk ved Ivar Mortensson-Egnund. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Engesæter, Aage. «Eggjasteinen». I *Kulturhistorisk leksikon* (leksikon.fylkesarkivet.no)
- Ekerwald, Carl-Göran. 2011. *Det stora självporträttet. Om Olav H. Hauge*. Stockholm: Carlsson Bokförlag.
- Fidjestøl, Bjarne. 1994/1996. «Runetid – skrift i ein førskriftleg kultur». I *Norsk litteratur i tusen år. Teksthistoriske linjer*, redigert av Bjarne Fidjestøl et al. Oslo: Landslaget for norskundervisning (LNU) / J. W. Cappelens Forlag.
- Gjerdåker, Johannes. 1968. «Gullhanen i Miklagard. Om eit dikt av Olav H. Hauge». I *Norsk litterær årbok*. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Hauge, Olav H. 1967. «Til Vagar». I *Norsk Tidend* 20.06.
- Hauge, Olav H. 1975. *Syn oss åkeren din*. Utval ved Jan Erik Vold. Oslo: Den Norske Bokklubben.
- Hauge, Olav H. 1994. *Dikt i samling*. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Hauge, Olav H. 2000. *Dagbok. Band I, II, III og IV*. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Hauglid, Roar. 1973. *Norske stavkirker. Dekor og utstyr*. Oslo: Dreyers Forlag.
- Havnevik, Ivar. 2002. *Dikt i Norge. Lyrikkhistorie 200–2000*. Oslo: Pax Forlag A/S.
- Heiðreks gátur. (skaldic.abdn.ac.uk/php?p=teacheverse&i=79)
- Holtmark, Anne. 1970. *Norrøn mytologi. Tru og mytar i vikingtida*. Oslo: Det Norske Samlaget.
- H[ovstad], J[ohan]. 1951. «Edda». I *Norsk Allkunnebok III*. Oslo: Fonna Forlag.
- Høst, Else. 1976. *Runer. Våre eldste runeinnskrifter*. Oslo: Aschehoug.
- Imer, Lisbeth M. 2013, utg. 2015. «Opedal-innskrifta 160–375/

- 400 e.Kr.» 206 og «Øvre Stabu-innskrifta 160–250/260 e.Kr.» 341. I *Jernalderens rundeindskrifter i Norden – kronologi og kontekst*. København.
- Jonsson, Bengt R. 1992. «Kring Sophus Bugges balladuppfatning». I *Eyvindarbók. Festskrift til Eyvind Fjeld Halvorsen*, redigert av Finn Hødnebo et al. Oslo: Institutt for nordistikk og litteraturvitenskap, Universitetet i Oslo.
- Karlsen, Ole. 2000. *Fansmakt og bergsval dom. En studie i Olav H. Hauges romantiske metapoesi*. Oslo: Det historisk-filosofiske fakultet. Universitetet i Oslo.
- Karlsen, Ole. 2003. *Ord og bilete. Ekfrasen i moderne norsk lyrikk*. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Karlsen, Ole. 2011. «Diktet lest, diktet hørt! Lyrikkhistorisk skisse». I *100 beste norske dikt. En antologi*. Oslo: Den Norske Bokklubben. Og i Karlsen, Ole. 2017. *Papirets flate med teikn. Lesingar i den norske lyrikkens kanon*. Son: Oplandske bokforlag.
- Kittang, Atle. 1994. «Olav H. Hauge og sonetten». I *Tunn is. Om Olav H. Hauges forfatterskap*, redigert av Terje Tønnessen. Oslo: Landslaget for norskundervisning (LNU) / J.W. Cappelens Forlag.
- Liestøl, Knut. 1962. *Norsk folkedikting IV. Rim, gåter, ordtøke*. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Marstrander, Carl. 1929. «Opedalstenen». I *Norsk tidsskrift for sprogvidenskap 3*.
- Nielsen, Ingrid. 2020. «'raunijaR'. om lesing, røynsle og tyding av dikt». I *Å verte vår verda att. Åtte tekstar om lyrikk*, redigert av Stein Arnold Hevrøy, Ole Karlsen og Ingrid Nielsen. Oslo: Novus forlag.
- Parelius, Fredrik. 2023. «Flamme i 'festgul nott' – 'Gullhanen' Olav H. Hauges første Astrup-sonett». I *Edda – Nordisk tidsskrift for litteraturforskning, vol. 110, utg. 1*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Seip, Didrik Arup. 1951. «Har nordmenn skrevet opp Edda-diktningen?». I *Maal og Minne*. Oslo.
- Spaans, Ronny. 2008. «Olav H. Hauge og folketradisjonen». I *Tid å hausta inn. 31 forfattarar om Olav H. Hauge*, redigert av Bodil Cappelen og Ronny Spaans. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Soga om Eirik Raude*. 1984. I *Sagalitteraturen 2*, redigert av Bjarne

- Fidjestøl. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Soga om Fridtjov den frøkne*. 1984. I *Sagalitteraturen 5*, redigert av Bjarne Fidjestøl. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Soga om Orvar-Odd*. 1962. I *Norrøne bokverk nr. 40*. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Stegane, Idar. 2017. «Økokritisk lesing av nokre dikt hos Olav H. Hauge og Bengt Berg». I *Økopoesi. Modernisme i nordisk lyrikk 9*, redigert av Peter Stein Larsen, Louise Mønster og Hans Kristian Rustad. Bergen: Alvheim & Eide Akademisk Forlag. Og i Stegane, Idar. 2022. *Nordiske dikt i hundre år. Lesingar*. idarstegane.no (e-bok).
- Stueland, Espen. 2016a. *700-årsflommen. 13 innlegg om klimaendringer, politikk og poesi*. Oslo: Aschehoug.
- Stueland, Espen. 2016b. «Natur, *force majeure* og toksiske perspektiver. Økokritiske perspektiver hos Olav H. Hauge». I *Norsk litterær årbok 2016*, redigert av Heming Gujord og Per Arne Michelsen. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Söderblom, Staffan. 2006. *Och jag var länge död. Läsningar av det ambivalenta: Olav H. Hauge*. Litterär gestaltnings skriftserie n:o 3.: Göteborgs universitet.
- Torp, Alf. 1919, opptrykk 1992. *Nynorsk etymologisk ordbok*. Oslo: Bjørn Ringstrøms antikvariat.
- Tordarson, Sturla. 1928. *Soga um Håkon Håkonsson*. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Zimler, Kristel og Krister Vasshus. 2023. «Runic fragments from the Svingerud grave field in Norway. Earliest datable evidence of runic writing on stone». I *NOWELE 76: II*. (2023).
<https://doi.org/10.1075/nowele.00080.zil>

Når berget «opnar seg»

På innsida av berget i Olav H. Hauges diktning

Fredrik Parelius

Olav H. Hauge var ein utprega landskapsdiktar, han var òg ein utprega «eg»-diktar. Ofte vil eit diktege spegle eller trenge inn i omgjevnaden og gjere dette til to sider av same sak, slik er det òg hos Hauge. Gjennom heile forfattarskapen utforskar han nære naturmotiv som treet, vinden, fossen og elva. Etter kvart vert omverda hans poetisk metta. Kvar gong eit av desse motiva dukkar opp i eit nytt dikt, peiker det mot bruken i tidlegare dikt og akkumulerer meirmeining i ein forfattarskapskontekst. Sjølv tilsynelatande konkrete dikt kan slik vere fengde av noko inderleggjort og symbolsk. På denne måten fungerer dei mest frekvente naturmotiva som *symbolske strukturar* som fangar inn overordna tematikkar i Hauge sitt poetiske livsverk.¹ Som Stegane (1994) har vore inne på, er *berget* ein slik poetisk stad som vert kultivert gjennom ei rekkje besøk. Bergdikta til Hauge er mange og mangearta. Vi finn både konkrete, lokale breformasjonar som Onen og Kvannskorane og allegoriske, tydeleg metapoetiske berg som «Eldberget» og «Fugleberget». Fleire av Hauge sine dikt peiker òg *innover i berget*, og det er desse dikta eg tek for meg i denne artikkelen. Eg vil

1 Eg følger her Kittang og Aarseth, som skriv slik om skilnaden mellom allegori og symbol: «En allegorisk billedstruktur vil alltid være av denotativ karakter. Den bygges med andre ord opp omkring et abstrakt, bakenforliggende meningsplan. Dette abstrakte planet er det som bestemmer bildenes egenskaper og deres innbyrdes mønster. [...] I en symbolsk struktur har den konkrete billedmassen fått en annen dikterisk behandling, og dermed også en annen funksjon. Det poetiske symbolet er ikke lenger denoterende, men *konnoterende*. Det peker ut over seg selv, og kan således betraktes som en form for representasjon. Men til forskjell fra sinnbildet 'står' det ikke for noe avgrenset.» (Kittang og Aarseth 1968, 153)

argumentere for at vi kan lese det indre berget som ein symbolsk struktur i Olav H. Hauge si diktning, som mellom anna konnoterer galskap og ein løynd poetisk lærdomstradisjon.

I Hauge sin forfattarskap er det få dikt som eksplisitt viser til dei røynslene han hadde med psykisk sjukdom. Han var dessutan varsam når han nytta sjukdomserfaringane i dikt. Av dikta med tydeleg Valenkopling kan vi nemne «Det blå landet», «Kornåkeren», «Ved Kinas dør», «Eg stend eg, seddu» og «Til minne um gamle Vamråk». Ole Karlsen har i ein kommentar til offentleggjeringa av nokre av Hauge sine etterlatne dikt vore inne på at Hauge la vinn på å *kode* dei sjukdomsdikta han sjølv publiserte, på ein måte som gjer at dei vert fleirtydige og gåtefulle (Karlsen 2004).² Som eit døme på denne tendensen kan vi nemne diktet «Eg lyt finna på noko gale», som først stod på trykk i *Basar* i 1976:

Eg lyt finna på noko gale

Gleda vart for stor,
kjelen held på og syd yver,
eine vektarmen peikar til himmels!
Eg lyt finna på noko gale,
slå kaldt vatn på kjelen,
hengja ein stein på vekti,
til eg vert meg sjølv att.
Hogga den største furua eg har.
(Hauge 1976)

Når diktet dukkar opp som ein del av *Janglestrå* i *Dikt i samling* (1980), har Hauge stroke den nest siste linja «til eg vert meg sjølv att». Diktet handlar framleis om ein dragkamp mellom overskriding og å «slå kaldt vatn på kjelen», men i seinare versjonar går ikkje dikteget eksplisitt ut

2 Karlsen kritiserer her offentleggjeringa av «Ti etterlatne dikt» i *Samtiden* (2004). Han meiner at Hauge sjølv valde å ikkje publisere desse dikta, av di dei ikkje var gode nok etter hans standard. Kritikken hans rettar seg mot Knut Olav Åmås, som var *Samtiden*-redaktør på dette tidspunktet. Åmås nyttar fleire av desse dikta i sin Hauge-biografi frå same år (Åmås 2004).

av seg sjølv. Hauge fjernar altså elementet som i sterkast grad peiker i retning av galskap og psykisk sjukdom – han gjer diktet meir opent.

Poetisk sensibilitet er sjølvstilt hovudgrunnen til at Hauge kodar diktet om slik, men ein tilleggsgrunn kan vere det sosiale stigmaet som følgjer med sjukdommen. I dagboka noterer han at dette er røynsler han ikkje har «havt mod» til å skrive (offentleg) om. Same stad lanserer han ein tredje grunn til at han held dette for seg sjølv. Han skriv at «ein ikkje gjerne fortel um det dyraste ein har opplevt» (Hauge 2000a, 670). Fleire stader i dagboka gjer Hauge det klart at galskapen ikkje berre står for noko sjukeleg og negativt i livet hans, men at han òg fører med seg kjensler av ekstase, visjon og løynd innsikt. Vektarmen kan peike «til himmels!» (jf. til dømes Hauge 2000a, 662). Ekstasen fører med seg eit formidlingsproblem, han kan ikkje gripast i reine ord (jf. til dømes Ruin 1961, 33). Samstundes verker det klart at slike røynsler er avgjerande for korleis Hauge tenkjer om litteratur og eigen poetikk – og at han har hatt trong til å dikte om dette. I ein slik kontekst, der galskapen både er underlagd eit ytre stigma og eit sjølvpålagd tabu, er ei symbolsk omdanning av opplevingane nærliggjande. Atle Kittang hevdar i ein artikkel at «diktarfantasiene først [kan] materialisere seg og tileignast av lesaren når dei djupareliggande drifts-impulsane er dempa og forkledd» (Kittang 1993, 221). Det er i ein slik kontekst eg meiner bergdikta passar inn.

Eg kjem i det vidare til å setje søkjelys på eit utval av dikt som peiker innover i berget: «Bak einsemds berg», «Til Kvase den vise», «Svegde» og «Fyrlykti».³ Gjennom lesingar av desse vil eg undersøkje korleis Hauge nyttar kulturelle førestillingar og eksisterande symbolikk kring det «å gå inn i berget». Inne i berget opnar det seg eit mytisk rom der han kan antyde, artikulere og estetisere erfaringar som bryt med normaliteten, med ein distanse som dempar den biografiske komponenten i dikta. Hauge viser òg mykje til eigen lesnad i dikta sine. Han søker seg gjerne mot andre som har hatt «dyre» røynsler som liknar hans egne. Gjennom allusjonar til slike «åndsfrendar» går han inn i ein poetisk dialog kring galskapstematikken.

3 Dikt som òg kunne ha vore nemnde i same andedrag, er «Trollfjell», «I elvedjuvet», «Og eg var sorg», «Det er den draumen», «Stå ikkje der og skrik på eit berg» og «Steinguden».

Bergrommet

Når Hauge nyttar innsida av berget som poetisk skodeplass, tangerer han eit vell av ulike førestillingar i den vestlege kultursfæren. Langt på veg er norrøne, antikke og romantiske førebilete vikla inn i kvarandre, men vi kan likevel freiste å skilje ut nokre hovudmotiv. *Bergtakingsmotivet* finn vi i norrøne tekstar, i norsk folketru og folkedikting (til dømes i bergtakingsviser som «Margjit Hjuske» og «Liti Kjersti») og hos diktarar som har utnytta dette kulturelle stoffet vidare.⁴ Essensen i motivet er at eit menneske vert lokka inn i berget av ein representant for dei naturmytiske kreftene. Det kan vere tale om dvergar, haugfolk, underjordiske eller huldra. I berget vert det sjeldan gjort skade på den inntekne, og vedkommande får gjerne sjå skattar og store rikdomar hos dei underjordiske – men kjem ein seg ut att, er ein som regel merkt av desse røynslene.⁵ Svale Solheim legg ei psykologiserande fortolking av bergtakinga til grunn i sitt omfangsrrike verk *Norsk sætertradisjon*:

Karakteristisk for dei serlege omstende kring ‘bergtaking’ [...] har vori noko uvanleg i samband med den *personen* som vart ‘inntekne’, noko underleg i *sjelelivet åt vedkommande*. Tradisjonen fortel om gjætarar og andre som dreg einslege i kring i terrenget, åleine med tankane, sutene og dagdraumane sine. Det er menneske som stundom gløymer seg sjølv bort, vandrar i ei anna verd utan mål eller méd, vert ‘innkervvde’. [...]. Inntekne vart oftast personar av ein serleg type, personar som hadde meir enn vanleg skort på jamvekt i hugen, ofte personar med sjukelege drag som under verknad av einsemda lett kunne få hallusinasjonar, missa minnet, verta

4 Tre typiske døme kan være Vinjes «Storegut vert bergteken», Garborgs «Haugtussa» eller Henrik Rytters «Gjester». Alle desse tre dikta er relevante intertekstar om ein skal lese eit av Hauges mest folkloristisk inspirerte dikt, «Trollfjell». Sjå òg Ronny Spaans sitt essay «Olav H. Hauge og folketradisjonen» (2008).

5 Solheim har følgjande tolking av dette trekket ved bergtakingssegnene: «Det var svært ofte sjukelege tilstand som førde til ‘bergtakings-opplevingar’, utbrotet av sjukdomen var det same som bergtakinga. Sjukdomen merka folk fyrst etterpå når vedkommande kom att frå ‘berget’. I segnene er det difor oppfatta slik at det var opphaldet hos dei underjordiske som var skuld i sjukdomen.» (Solheim 1952, 478)

ute for kløyving av medvitnet med fylgjande tunglynde.
(Solheim 1952, 475)

Mykje tyder på at Olav H. Hauge er på bøljelengd med ei slik 1950-tals utlegging av motivet. Hauge og Solheim var begge fødte i 1900-talets første tiår og vaks opp i ei tid der tradisjonsstoffet framleis var levande i Noreg, samstundes som ei meir moderne forståing av psyken breidde om seg. I diktet «I elvedjuvet» spelar Hauge opent på ei psykologisk forståing av bergtakinga. Ei avgjerande strofe i diktet lyder slik: «Han gjekk. Gjekk blindt. Lenger / inn, inn i galderet, inn / i svarte fansmakti / – etter seg sjølv (Hauge 1961, 30). Sjølv om den bergtekne i segnene ofte halvt ønsker å følgje med inn i berget, representerer bergverda fangenskap og truande krefter for dei som står att på utsida. Å bli teken inn i berget vert slik eit nærliggjande bilete på å forsvinne inn i seg sjølv.

Katabasis er eit anna leiemotiv, som er meir kjent frå den antikke tradisjonen. Førestillinga er basert på at ein som Odyssevs får sjå inn i, eller som Orfeus, Aeneas og Dante stig ned i, dødsriket via grotte-inngangar i berget. I dødsriket får desse ferdmennene sjå korleis livet etter døden artar seg – og dei får visjonar om framtida. Helten er òg gjerne avhengig av ein spådomsrøyd vegvisar for å sleppe ut att frå dødsriket. I *Soga om øyrbyggene* finst det ei liknande norrøn førestilling om eit *Helgafell*, som er bustaden til dei døde som tidlegare har budd i omlandet. Sagaen fortel om ein sauegjetar som får varsel om at bonden Torstein Torskebit er død: «Han såg at fjellet opna seg på nord-sida; og inne i fjellet såg han store eldar og hørde mykje gny og hornlåt; og då han lydde etter om han kunne skjøne nokre ord, hørde han at dei helsa på Torstein Torskebit og følgjesmennene hans» (1979, 25). Her vert ikkje gjetaren «teken inn» og han slepp uskadd frå synet. Den norrøne teksten viser slik at det er eit visst slektskap mellom klassisk katabasis og bergtakingsmotiv.⁶

6 Ein tredje variant er myten om *Venusberget*, som mellom anna er kjend frå Tännhauser-legenda. Lyrikaren Tännhauser fann på sine reiser fram til det fortryllande Venusberget og levde i årevis eit nytingsstyrt liv der inne (Grimm 1816, 246). Dette motivet signaliserer i sterkare grad berget som ein stad for erotikk og poesi og er frekvent i den tyske romantikken.

Ut frå desse to motivdøma ser vi at bergrommet kan vere ein stad for mørke og fortaping så vel som for visjonær biletdanning. I romantikken vert det biletskapande vektlagt i ei rekkje dikt der sinnet vert likna med eit holrom eller ei (berg)sjakt. Sjakta kan gøyme på skattar – eller fantasien kan strøyme gjennom som ei underjordisk elv. Nokre kjende døme er Coleridges «Kubla Kahn» (1797/1816), Shelleys «Mont Blanc» (1816) og Ibsens «Bergmanden» (1851/1871). Shelley følgjer elva, innover i seg sjølv, inn i «the still cave of the witch Poesy», Ibsen borar seg ned «I den midnattsmørke Schakt». Den same metaforen finn vi att i tysk romantikk.⁷

At Hauge såg mykje til den romantiske poesien, er velkjent (jf. Karlsen 2000), difor er det òg naturleg å leggje den romantiske bruken av dette biletet til grunn når det dukkar opp i diktinga hans. Samstundes held eg det for sannsynleg at Hauge i si symbolske samankopling av berg og psyke òg har trekt inn si tidlege interesse for psykoanalyse, mellom anna med lesing av Jung alt frå 1929 (Hauge 2000a, 67). Det er mogleg å sjå Hauge si modernisering og psykologisering av bergtakingsmotivet i lys av arketypeteoriar han har lese om i bøkene til Jung og litterære jungianarar som Maud Bodkin.⁸ Utover på 50-talet gjer Hauge i dagboka heilt eksplisitte refleksjonar over ein symbolsk samverknad mellom berget og elva. I 1957 skriv han om Coleridges «Kubla Khan», med referanse til Bodkin:

Elvi, som bryt fram or urkjelda i djuvet og renn i løynde gangar i oss, er det umedvitne i oss, som berre stundevis, kanskje aldri, gjev seg til kjenne. Elvi er heilag, som me skynar, kraftbrunnen, men òg fårleg, der ho syd i djuvet. [...] Dette var atter nokre innfall ved fyrste lesnaden [av Kubla Khan]; kanskje ikkje slikt som ein granskar vilde godtaka. Maud Bodkin har i boki si *Archetypal Patterns*

7 I ein artikkel om Ibsens *Brand* viser Frode Helmich Pedersen til Hegel, som slår fast at subjektet er ei «natlig sjakt, hvor en hel verden av uendelig mange bilder og forestillinger finnes oppbevart». Sjakta er ifølgje Pedersen ein biletskapande stad, men han understrekar at subjektet «ikke har full kontroll over denne billed-dannelsen og dermed ikke nødvendigvis er i stand til å tolke den» (Helmich Pedersen 2010, 116).

8 Ei 1951-utgåve av Bodkin sin kjende studie *Archetypal patterns in poetry* (1934) finst mellom Hauges etterlatne bøker (jf. Hauge 2000a, 568).

in Poetry ei lang, lærd utgreiding um diktet.
(Hauge 2000a, 568)

Sitatet viser at Hauge ikkje berre er kjend med romantikkens bruk av bergbiletet, men at han òg kjenner jungianske utlegningar av biletets kulturhistorie (Bodkin 1958, 87). Seinare dagboksinnførslar viser at Hauge også nyttar Jung aktivt når han les litteratur.⁹ Det er nærliggjande å gå ut ifrå at desse tankane jamvel vert med han inn i skrivninga. På bakgrunn av dette er det mogleg å argumentere for at Hauge aktivt nyttar arketypetenkinga når han etablerer bergsymbolikken i sin eigen poesi.

Med ein slik påstand går eg i dialog med Katherine Hanson, som i sine lesingar av Hauge tek utgangspunkt i Gaston Bachelard, ein annan arketypeteoretikar. Hanson gjev vatnet og elva ein privilegert posisjon i Hauge sitt biletlege univers. I artikkelen «Dialektikken ‘elvi’ – ‘berget’ i Olav H. Hauges dikting sett på bakgrunn av Gaston Bachelards estetikk» hevdar ho mellom anna: «Det elementet som den skapande fantasien hans har særskild dragnad til, er vatnet» (Hanson 1978a, 33). Alle som kjenner Hauge si dikting, vil vere einige i at havet, vatnet og elva er sær produktive motiv i forfattarskapen. Hanson les berget som ein antagonist. Ein statisk storleik som det positivt vurderte vatnet må kjempe mot: «Berget fungerer som motstandaren til elva; – medan elva utrøyttleg er på ferd mot sjøen, viser berget seg som ei urørleg hindring som lokkar elva til å setje viljen sin inn og ope utfordre det statiske og ugjennomtrengjande berget» (ibid., 35).¹⁰ Det er lett å følgje Hanson eit stykke på veg; måten Hauge nyttar ordet *berg* på, kan i fleire tilfelle koplast fint saman med det Bachelard skriv

9 Sjø òg følgjande dagbokspassasje om Jung frå 1959: «Det er sjølv sagt ikkje so vanskeleg å skyna Blake, langt på veg då, for ein som er litt kjend med mystikarane. Mangt kan òg tydast med hjelp av litt kjennskap til moderne psykologi, særleg trur eg Jung og hans arbeid med ‘Det kollektive umedvitte’ og arketypane er til hjelp» (Hauge 2000a, 757).

10 Artikkelen er sett om til norsk av Idar Stegane og byggjer på eit av kapitla i Hanson si doktorgradsavhandling *Nature imagery in Olav H. Hauge's poetry* (1978b). I avhandlinga skriv Hanson meir om fjell og berg, men ho går i desse lesingane ut frå det same utgangspunktet som er illustrert i sitatet. Ho framhevar berget som antagonist, som utside, som eit truande element og som ein einsam stad (Hanson 1978b, 138).

om geologisk materiale og forsteining (Bachelard 1992, 205). Samstundes er denne tilnærminga til bergmotivet noko eintydig. For berget hos Hauge er ikkje berre statisk (jf. «Eldberget» eller «Under bergfallet»), og som vi skal sjå, er det heller ikkje ei ugjennomtrengeleg overflate. Vatn og berg opptrer òg ofte i samverknad. Holromma i berget er til dømes skapte av rennande vatn – og om vatnet kan koplast til den skapande fantasien, kan berget koplast til sjølve sinnet. Dette er konnotasjonar til «berget» som Bachelard skriv om, men under ei anna nemning, nemleg «grotta» (Bachelard 1994, 175).

Eit tidleg døme på ei symbolsk samankopling av berg og vatn finst i diktet «Kjelda» frå *Glør i oska*. Der stig inspirasjonskjelda opp, *nettopp frå berggrunnen*: «Bergdjups krystall-klåre vin / stig or dulde fjellgangs sprunge» (Hauge 1946, 29). Bergsprekken opptrer her som grensa mellom to tilstandar og er punktet der kjelda spring frå djupet og ut i dagen. «Kjelda» er forankra i det norrøne. Innleiingsvis liknast kjelda med det auget Odin ofra (eller det han fekk behalde?) då han drakk av visdomsbrønnen til Mime: «Som eit auga, svart og blankt / idar kjelda under brotet». Interessant nok endar diktet opp ikkje ved Mimes brønn, men ved ein av dei andre to brønnane som står ved røtene til Yggdrasil: *Urdarbrunnen*, staden der nornene, dei tre skjebnegudinnene, held til: «Or den støde, djupe grunn / Bryt den løynde Urdabrunn». Igjen er berggrunnen framheva som ein løyndomsfull, djup stad. «Urdarbrunnen» er dessutan ein poetisk lærestad, mellom anna i kraft av å vere plassen der Loddfovesmål, den tredje delen av Håvamål, vert sagt fram.¹¹ Dette styrker preget «Kjelda» har av å vere eit dikt om den diktariske inspirasjonen, men vi kan notere korleis inspirasjonskjelda allereie i dette tidlege diktet spring ut av eit bergdjup som er måla med mytisk-romantiske strøk.

«Bak einsemds berg»

Denne motiviske variasjonen der berget viser seg å vere opphav til ei verdifull kjelde, kjem til syne i fleire dikt, men ikkje i like eintydig

11 «Tid er å tala / frå tule-stolen / attmed Urdarbrunnen. / Såg eg og tagde, / såg eg og tenkte, / lydte på manna mål. / Om runer dei tala / og om tyding dømde / attmed Håvahalli, / i Håvahalli / eg høyrde seia så» (*Edda-kvede* 1964, 27).

idealisert form som det vi ser i «Kjelda». Eit godt døme kan vere «Bak einsemnds berg» frå *Under bergfallet*, som i seinare utgåver av *Dikt i samling* er kjent som «Attum einsemnds berg»:

Bak einsemnds berg

Ho er søt, einsemndi,
so lenge vegen
attente
til dei andre
er open.
For du skin ikkje for deg sjølv.

Men den dagen
berget dett i
attum deg,
stend du og ropar
i blind angest
og slær knokane
mot ein stengd vegg.

Og du klagar til stjernone,
steinane, graset, og vinden,
og trur dei veit,
og gjer deg ringare enn dei.

Å, du bak einsemnds berg!
Det renn attende
so løynd ei elv,
um du som Sinbad
torde fylgja henne.
(Hauge 1951, 63)

Diktet opnar aforistisk ved at det lyriske eget, vendt til eit du, kontemplerer korleis einsemnda ter seg for menneska. Som i mange av Hauge sine dikt er det nærliggjande å sjå dette som ei form for sjølv-

tiltale – duet som ein variant av det talande eget. Samstundes er desse to storleikane klart skilde frå kvarandre i diktet. Eget talar frå utsida, medan duet er på ein mørk og einsam stad, bak bergmassen. Det er mogleg å lese dette som eit bergrom, som i tråd med bergtakingsmotivet vert eit bilete på duet sitt sinn. Det lyriske egets atterhaldne «ho er søt [...] so lenge» impliserer at duet har villa seg inn i berget, av di det dyrkar ei idealisert eller romantisert einsemd. Dette er ein posisjon som eget gjennomskodar gjennom å sitje på motstridande livskunnskap. Gruble kan ein gjerne gjere, men kontakt med andre menneske er nødvendig for å skape meining i tilværet – «For du skin ikkje for deg sjølv». Hadle Oftedal Andersen meiner å sjå ein referanse til opninga av Nietzsches *Slik talte Zarathustra* i denne linja. Han trekkjer fram korleis «Zarathustra, som har levd i einsemd i fjella i ti år, stig fram for sola og seier: 'Du stolte stjerne: Kor var lykka di om du ikkje hadde dei du lyser for!' Så går han tilbake til menneska att» (Andersen 2002, 77). Om Andersen har rett i sin observasjon, talar det for at eget oppmodar duet til å lære av andre sine feil og halde «vegen / attende / til dei andre» open.

Den andre strofa er diktets omdreingspunkt, eit dramatisk klimaks som kan lesast som ein ekspresjonistisk kontrast til det melankolske anslaget «Ho er søt, einsemd». Eget veit at einsemda vil vere total, desperat og skremmande snarare enn bittersøt den dagen «berget dett i» og gjer tilstanden definitiv (som det gjorde for Nietzsche i januar 1889). Berget representerer ei grense mellom indre og ytre, i dette tilfellet eit stengsel som vil lukke duet inne (i seg sjølv). I likskap med titteldiktet i samlinga, «Under bergfallet», viser diktet fram trugsmålet om eit metaforisk steinras, ein overhengande katastrofe.

Tredje strofe viser at det likevel kan vere mogleg å trasse stengsla og apostrofere verda frå ein slik posisjon, der einsemda er total. Duet «klagar til stjernone, / steinane, graset og vinden». Dette kan vi lese som ein metapoetisk kommentar. Og det vert nærliggjande å spørje om egets tale til duet er noko meir enn ein rein sjølvtiltale. Kanskje talar eget «an einen jungen Dichter»? For Hauges dikt tangerer på dette punktet Gunvor Hofmos signaturdikt «Fra en annen virkelighet». Hofmos lyriske eg ropar mot verda frå ein einsam og avsondra posisjon, frå «den andre siden», der «gresstrå er kimende klokke av sorg og bitter forventning».

Ho ønsker at steinen og stjerna kunne romme «tomhetens tyngde» og «tomhetens smerte» (Hofmo 1948, 14). Vendinga mot stjerner, steinar og gras er eit interessant samanfall, særleg sidan Hauge nyttar nettopp desse emblema til å negere ein høgmodernistisk positur.

Eget i «Bak einsemnds berg» verker nemleg å meine at ei framandgjord apostrofering av tinga er fåfengd, og at ein slik poetikk leier duet inn i ein ny runde med sjølvbedrag når du «trur dei veit / og gjer deg ringare enn dei». Duet si vending mot tinga vert eit forsøk på å skape kontakt med verda, men tinga kan ikkje svare. Duet er, trass sitt rop og sin klagesong, framleis stranda åleine bak berget. En liknande refleksjon er jamvel nemnd i Hauge si dagbok og er formulert på ein måte som styrker relevansen til ei metapoetisk lesing av diktet: «[M]ange diktarar syng ikkje som dei skulde ha levande hjarto for seg, såre hugar og kløkke ungdomssjeler, dei syng som til berg og jord, stein, vind og stjerner, til den daude natur» (Hauge 2000a, 337). Følgjer vi denne tanken vidare, kan det verke som diktet testar ut og forkastar ulike litteraturhistoriske positurar i møte med einsemnda, før siste strofe kjem med ei mogleg løysing.

Siste strofe opnar med at eget med patos ropar ut: «Å, du bak einsemnds berg!». Etter vandringa gjennom romantikkens dunkle einsemnd, via ekspresjonismens angst med hamrande knokar og modernismens tragiske abstraksjon, endar diktet med å trekkje fram den folkelege intuisjonen og vågemotet til eventyrhelten. «Bak einsemnds berg» viser her til Sinbads sjette ferd, der ein fortvila Sinbad, som siste overlevande etter eit forlis, grev si eiga grav og ventar på døden:

Medan eg no sat der inn-med gravi mi, og berre venta paa dauden,
kom eg til aa sjaa burt paa den vesle elvi, som rann inn i helleren
under det flog-bratte fjellet, og den all-gode Gud skaut ein tanke i
hugen min. «Denne elvi,» sa eg med meg, «maa have ein os likso
vel som ei oppkome. Einkvar staden lyt ho koma fram att paa hi
sida av fjellet.» (Seippel 1929, 85)

Vegen ut av berget går altså langs den løynde elva som duet, i likskap med eventyrhelten, først må finne før den endelege prøva openberrar seg, nemleg å tore å følgje elva «attende». Som i «Kjelda» kan elva

peike mot inspirasjonen. I Sinbad sitt tilfelle skyt Gud «ein tanke i hugen» som gjer at han finn vegen. Men vi kan leggje merke til at ordet *attende*, som både kan tyde bakover og tilbake, opnar for ei vidare tolking. For elva kan i dette diktet òg peike *bakover* i en tekstleg tradisjon etter andre bergfararar. Lesnad i denne tradisjonen etter andre einsame, innestengde kan tilsynelatande leie lenger inn i berget, men tradisjonen representerer eit fellesskap, eit verktøy for å forstå seg sjølv betre. Slik vil den som les, finne sitt utløp til slutt. Den som følger elva, vil kome seg *tilbake*: «attende / til dei andre».

«Bak einsemds berg» har ein klar didaktisk komponent. Det kan lesast sjølvrefleksivt, som stila til eget i fortid, men i alle høve kviler eget sitt etos på at det har arbeidd meir enn duet med røynsla av at «berget dett i». Diktet inngår i seg sjølv som eit ledd i denne arbeidsprosessen og verkar å formidle ein folkeleg visdom som viser seg å vere relevant for det moderne menneskets problem – og *dikting*. Den «løynde» elva som «renn attende», vert ei kulturell elv som peiker bakover mot ein særskild teksttradisjon og den symbolske visdommen som finst i folkediktinga. Djupna og vekta av denne poetiske innsikta byggjer samstundes på erfaringane som er gjorde «bak einsemds berg» – eit rom som eget og duet begge kjenner, men som fleirtalet er stengt ute frå. Det er eit rom der det òg oppstår ein viss samklang mellom assosiasjonane til psykisk sjukdom og diktets metapoetiske nivå via dei moglege referansane til Nietzsche og Hofmo.

Kven bur i berget?

To dikt som i likskap med «Kjelda» tek inn norrønt stoff, og som i likskap med «Bak einsemds berg» viser ein fascinasjon for søkaren, eventyraren som endar opp inne i berget, er «Til Kvase den vise» og «Svegde». Begge dikta seier mykje om korleis Hauge les og omformar norrøn litteratur i sin eigen produksjon. «Til Kvase den vise» er sett inn i *Dikt i samling* i 1980, men ut frå dagbøkene kan vi spore diktutkast attende til jula 1957 (Hauge 2000a, 582).¹² Diktet byggjer på

12 Ein ferdig versjon av diktet finst i dagboka frå februar 1960 (Hauge 2000b, 82).

forteljinga om Suttungs mjød frå «Skaldskaparmål» i *Den yngre Edda*:

Til Kvase den vise

Akte deg, Kvase den vise,
Kom ikkje inn i mi hole,
eg slær deg i hel
og syd ditt blod til mjød!

Ikkje tarv eg det skvipet,
eg har kjelda i berget,
men gudevit må då
kunna styrkja
og glø!

(Hauge 1994, 201)

Snorres versjon fortel om Kvase, den visaste av alle menn, som vart skapt av spyttet til æser og vaner. «Han for vidt kringom i verda og lærte folk opp i kunnskap» (Sturlasson 1963, 74). Det gjekk ille for Kvase «då han var gjest hjå eit par dvergane». Dvergane Fjalar og Galar tok livet av Kvase og kokte blodet hans om til ein mjød som inneheldt alt det han hadde av lærdom og skaldeevner. Dvergane tok òg livet av ein jotun som heitte Gilling. Då Suttung, son til Gilling, kom for å hemne seg på dvergane, sparte han livet deira i bytte mot mjøden. Odin stal sidan mjøden frå Suttung og «Suttungsmjøden gav Odin til æsene og dei folk som kan dikte» (ibid.).

Som vi ser, følgjer «Til Kvase den vise» tett på myten, men plasseringa av eget er eit påfallande grep i diktet. Eget tek posituren til *dvergane* når det frå ein posisjon inne i berget, «i mi hole», avviser Kvase og truar han på livet. Diktet understrekar at Kvase sitt fatale feiltrinn er ein form for hybris – at han har trengt seg på dvergane. Myten viser dette gjennom dvergane sitt lakoniske svar til æsene, som ønsker seg ei forklaring på at Kvase er død: «Dvergane sa til æsene at Kvase hadde kovna i sitt eige vit» (ibid.). Hadde Kvase vore verkeleg allvitande, ville han ikkje døydd på denne måten. Diktet peiker mot ei differensiering mellom dvergane sin løynde kunnskap og «allvisdomen» til Kvase. Er det denne dvergekunnskapen dikteget

hevdar å vere i kontakt med når det avviser Suttungsmjøden til fordel for «kjelda i berget»? Avslutningsvis opnar diktet opp for at eget kan ha nytte av litt «gudavit» òg, men «kjelda i berget» er framleis meir verdifull.¹³ Les vi diktet metapoetisk, peiker det mot at det finst innsikter som kunnskapsrike Kvase-typar ikkje nødvendigvis kan nå. Denne innsikta spring ut av ei livsåskoding som er solidarisk med verkelege «outsiderar» som dvergane – dei er i sin tur poetiske «insiderar».

For andre søkjarar er det likevel mogleg å få del i dvergekunnska-
pen, slik vi ser i diktet «Svegde»:

Svegde

Mange for fyre deg, Svegde,
og mange etter,
kvar du vandra, veit ingen.
Eg møtte deg då du i helsotti låg,
brød me skifte, og skildest.
Du kom ikkje uttatt or berget.

(Hauge 1966, 15)

Diktet byggjer på ein allusjon til Edda-diktet «Ynglingatal» og «Ynglingesaga» i *Heimskringla*, der det vert fortalt om Svegde som reiste vidt på leiting etter «Godheim og gamle Odin» (Sturlasson 1900, 16). Svegde var med andre ord ein drøymar og eventyrar. På ei av ferdene sine vart han lokka inn i berget av ein dverg:

Um kvelden etter soleglad, daa Svegde gjekk fraa drykkja til sengehuse, saag han burt paa steinen, og saag at de sat ein dverg under. Svegde og mennane hans var dugleg drukne og flaug burt åt steinen. Dvergen stod i døri og ropte paa Svegde og bad han ganga inn

13 Hauge er inne på dette i samband med førsteutkastet til diktet i dagboka jula 1957: «Gudane er ikkje åleine um kunst og visdom [...] Jotnane og dvergane har òg kunst og visdom, gjerne av eit dulramt slag.» (Hauge 2000a, 583)

der, um han vilde finna Odin. Svegde sprang inn i steinen; men steinen lét seg att strakst, og Svegde kom ikkje att.

(Sturlasson 1900, 16)

Hauges diktet har altså vitja Svegde inne i berget, men har greidd å returnere til menneska. Ved å signalisere at Svegde står i ein tradisjon med «mange fyre og mange etter», skriv eget òg seg sjølv inn i denne tradisjonen. Inne i berget skjer det ei forbrødring: «brød me skifte, / og skildest.» Her kan vi merke oss at diktet spelar på eit iaugefallande tvisyn i folketrua:

Å taka imot, t.d. mat, og eta den, ville føra til at ein vart *bunden, ufri* i tilhøvet til «maktene», ein slapp ikkje utatt or berget. På den andre sida møter vi den oppfatninga at det galdt om å taka imot og nytta det ein fekk hos dei usynlege. Då ville ein ha framgang i livet og få lukke med strevet. (Solheim 1952, 462)

Ved å skifte brød med Svegde bind dikteget seg til berget, samstundes som det tek imot noko dyrt. Handlinga kan lesast som opprettinga av ei form for pakt, eventuelt ei fortruleg trading av ein hemmeleg poetisk kunnskap. Samanlikna med «Bak einsemds berg» er det didaktiske elementet i «Svegde» snudd på hovudet, i og med at eget står i ein audmjuk posisjon overfor den urgamle Svegde. Vi kan likevel konstatere at dikta inngår i same mønster, ein tanke om ein mørk, visjonær lærdomstradisjon som finst inne i berget, der somme kan vitje berget og kome attende, medan andre vert verande.

I eit av dei siste intervjuar Hauge gjorde, kjem det fram at diktet er tenkt som ein allegori over ein medpasient frå Valen: «Ja, på vaksalen på Valen hadde eg ei tid sengi mi attmed ein mann som låg bunden. Han var gamal og mager og grå og tala um mange merkelege ting. Eg fekk for meg det var Svegde som var komen hit på vandringi si.» (Karlsen 1994b, 86). Denne opplysninga endrar ikkje sjølvje lesinga av diktet, men gjer det utvitydig at bergtakinga her korresponderer med Solheim si psykologiske forståing av motivet. Samstundes indikerer lærdomsaspektet i diktet ei oppvurdering av medpasienten og hans tale «um mange merkelege ting».

Hauge verkar å vidareutvikle tanken om ein slik tradisjon utover i forfattarskapen – og han finst òg nemnd i dagbøkene, der diktarar som Nerval og Hölderlin vert rekna som døme på diktarar med evne til å omforma visjonar, galskap og livssmerte til kunst. Fleire av dei Hauge nemner, er òg gjenstand for gjendiktingar og/eller portrettdikt, noko som talar for at han ser si eiga diktning i forlenging av desse.¹⁴ I tilfellet Hölderlin gjer han bergkoplinga heilt eksplisitt:

Hölderlin er noko for seg sjølv, kanskje den største. Det er ikkje sagt at han vilde utatt or sitt rike (berget), der var ljuvt å vera, kall han galen, det er ikkje sagt verdi forstår han. Eg kan forstå han.

(Hauge 2000b, 230)

Her tangerer Hauge ein av tropane frå bergtakingssegnene – «det er ikkje sagt at han vilde utatt». Det å vere galen, å vere ein annan stad, kan òg vere «ljuvt». I sitatet vert det òg framstilt som Hölderlin hadde eit val om å returnere til denne verda, men at han som Svegde valde «sitt rike (berget)». Ved å vise at han er røynd med korleis og kvifor ein kan velje slik, hintar Hauge òg om at «bergfarande» poetar har ei særskild innsikt i kvarandre si diktning.

Ei nedstiging med Nerval

Med dette in mente kan vi no vende merksemnda mot «Fyrlykti» frå *Spør vinden* (1971).

Fyrlykti

Fyrlykti sender venlege skimt etter oss,
trur me er gjennomkomne, berga.
Det huskar undan no. Motoren dunkar stødt
under slitne plankar, oljelukten riv

14 I *Spør vinden* (1971) har Hauge med portrettdikta «William Blake», «Gerrard de Nerval» og «Georg Trakl».

kjent i nasen, enno fylgjer venlege skimt
båten, me er i stillare sjø no –
myrkret mjukt sprakande fløyel, bergi
døkke og tagale på sidone, me veit dei vik
og opnar seg innyver. Kvi tenkjer eg
på le prince d’Aquitane, svart sol, sorgblå lutt
og sløkte stjernor?
Attum oss, langt ute, snur fyrlykti seg
seint under hjelmen og kastar varslande blink.
Svarte skjer velter seg i ljoskasti, det
gliser i gule fallgardar.
Eg stel ein neve korn og nokre lauvsblad og pinnar
og ofrar til diktet,
båten vår har snautt nok siglestein.
(Hauge 1971, 13)

Diktet er kommentert fleire gonger. Både Kittang, Karlsen og Andersen har gjort sine lesingar av «Fyrlykti» (Kittang 1975, Karlsen 1994a, Andersen 2002). Sentralt i diktet og kommentarlitteraturen står sjøreisa som motiv, saman med to nokså tunge allusjonar. Fyrlyktmotivet viser til Baudelaires «Les Phares» («Fyrtårna»), medan «le prince d’Aquitane, svart sol, sorgblå lutt / og sløkte stjernor» er ein open allusjon til første kvartett i Nerval sin kjende sonett «El Desdichado». Kittang meiner at diktets fremste kvalitet er ein folkeleg, liketil og ikkje-symbolsk bruk av allusjonane, som nettopp ikkje er eit «teikn på eksklusivitet hos dikteren» (Kittang 1975, 299). Her er eg ueinig med Kittang. For sjølv om eg er einig i at Hauge nyttar allusjonane på eit vis som ikkje stenger diktet ned for ein «kvardagslesar», er allusjonen til Nerval like fullt diktets sentrale underleggjerande grep. Ole Karlsen har i si intertekstuelle nærlesing sagt mykje godt om diktet ved å ta dette aspektet på alvor (Karlsen 1994a). Samstundes meiner eg at vi ved å sjå «Fyrlykti» i samanheng med bergsymbalet kan gå vidare langs den intertekstuelle vegen og kaste meir lys over nokre av sidene ved diktet som framleis er dunkle. Til dømes opnar dette perspektivet for ei nytolking av den gåtefulle offerhandlinga mot slutten av diktet.

Eget i diktet har sigla på opprørt hav, men er på veg inn i rolegare farvatn. Den antropomorfiserte fyrlykta opplever at reisefølget er «gjennomkomne, berga», og sender sine «venlege» helsingsglimt etter båten. Ferda går vidare, båten er sliten, men «motoren dunkar stødt» og «oljelukten riv / kjent i nasen». Eget tek inn desse signala på at alt er trygt, men ei latent uro pregar framleis diktet. Nattstemninga «i stillare sjø» vert lada med forventning idet mørket breier seg ut som «mjukt sprakande fløyel». Kjem noko til å skje? *Noko skjer* – og eget spør: «Kvi tenkjer eg på prince d’Aquitane?». Karlsen meiner at spørsmålet er retorisk, men er det ikkje noko særskilt i den skildra situasjonen som *påkallar* Nerval sin sonett?

Lenge såg eg meg blind på dei linjene frå «El Desdichado» som Hauge viser til, og grubla over desse, men etter litt meir arbeid med Nerval sin tekst opna det seg ein annan underliggjande samanheng. Eg seier opna seg, for det er dette motivet eg meiner er den sentrale koplinga mellom desse to dikta. Fjorden opnar seg som ein veg innover mørket, med dei kringliggjande «bergi / døkke og tagale på sidone [...] dei vik / og opnar seg innyver». Sjølv om biletet held seg innanfor ei realistisk ramme, vert bergsymbolikken aktivert, og diktet peiker innover i mørket, inn i sjøve berget. Ordet *berg* er sterkt markert i diktstrukturen gjennom at både «berga» og «bergi» er plasserte ved enden av kvar si verselinje. Diktet alluderer dessutan til Hauge sitt eige «Det er den draumen» (1966, 80), der eget drøymmer om at berget skal «opna seg». I «Fyrlykti» gjer berget nettopp det – og kva dukkar opp? Eit dunkelt, men meisterleg sprakande dikt: «El Desdichado».

Eg les det slik at assosiasjonen til Nerval melder seg fordi dikteget i «El Desdichado» óg har gjort ei reise over vatn, inn i berget. Katabasismotivet finn vi i skiftet mellom dei to tersettane i Nerval sin sonett. I Jan Jakob Tønseth si norske gjendikting heiter det: «Jeg har drømt i en grotte hvor en havfru holder til. / Og to ganger, med seier, har jeg krysset Akeron»:

El Desdichado

Av enkestand er jeg, og mørk, utrøstelig,
Det falne tårnets prins, av landet Aquitaine.

Død er min ene stjerne, men en sort sol er igjen.
Den har slått min luth, den himmelvendte, med melankoli.

Hos deg, i gravens natt, var mine sorger forbi.
Posilippo og Havet, kan du gi meg det igjen?
Og blomsten som mitt sørgende hjerte fant trøst i,
Og ranken hvor druen og rosen blir én.

Er jeg Amor eller Føbus, Apollon, Biron?
Et kyss fra en dronning er min panne merket med.
Jeg har drømt i en grotte hvor en havfru holder til.

Og to ganger, med seier, har jeg krysset Akeron,
Mens det lød fra Orfeus' lyre, ved mitt spill,
Snart sukket fra en nonne, snart skriket fra en fe.
(Gjendikta av Jan Jakob Tønseth 1979, 12)

Når vi får auge på denne, meir underliggjande samanhengen mellom dikta er det mogleg å resonnerare vidare. Det kjem fram i dagbøkene at Hauge knytte sterke kjensler til Nerval si dikting. Kittang nemner dette i forordet til dagboka. Her hevdar han at Hauge aldri gjendikta Nerval: «truleg fordi han kjende eit altfor nært slektskap med denne særprega franske diktaren. Grunnane til det var både litterære og personlege» (Hauge 2000a, 17). Vi kan trygt gå ut frå at Hauge kjende «El Desdichado» svært godt. Gjennom sin inngåande lesnad av Nerval-studien til Asbjørn Aarnes (1957) var han sannsynlegvis òg godt kjend med at «El Desdichado» ikkje berre alluderer til Walter Scotts *Ivanhoe* (gjennom tittelen og referansen til Aquitaine), men at diktet jamvel er prega av fleire Vergil-allusjonar.¹⁵ Når Nerval skriv: «Hos deg, i gravens natt, var mine sorger forbi. / Posilippo og Havet, kan du gi meg det igjen?», refererer han til Italia-reisa si der han vitja Vergil si grav i Posilippo-

15 Hauge skriv følgjande 16.4.1957: «Siste vika har eg lese igjennom Aarnes si bok um Gérard de Nerval. Eg har sjeldan eller aldri lese noko bok um ein diktar med so stor interesse. Eg har havt hug å skriva nokre ord um den boki, ikkje berre her, men for andre, i eit blad. – Ja, eg har lært mykje um Nerval og diktingi hans, so Aarnes skal ha takk» (Hauge 2000a, 540).

grotta ved Napoli. I linjene formidlar han ein lengt attende mot eit idyllisert punkt i sitt eige liv og mot ei like idyllisert førestilling om antikken.

Den første Vergil-referansen understrekar tydinga Vergil har i dei seinare linjene. Når Nerval sitt dikteg fortel om den grotta han har drøymt i, og det faktum at han «to ganger med seier har krysset Akeron», er dette ein direkte allusjon til Vergils *Æneide*, der Sibylla spør helten Aeneas om han verkeleg vil verte «ferried twice across the Styx».¹⁶ Aarnes skriv følgjande om dette punktet i Nervals sonett:

Det er en forestilling mange diktere har nærret at man for å skape må ned i underverdenen, ned i et lag av sjelelivet som forstanden alene ikke kan gjennomtrengre, og opp igjen for å avlevere verket. Vi husker at Nerval i siste avsnitt av *Aurelia* gav uttrykk for denne tankegang, og hos Vergil, som han både beundret og sikkert har mottatt impulser fra, heter det «Det er lett å stige ned i Avernus. Den mørke Plutos port er åpen dag og natt. Men det å finne veien tilbake, stige opp i lyset igjen, det er den smertelige anstrengelse, den alvorligste prøve.» (Aarnes 1957, 170)

Her er vi framme ved eit hovudpoeng: Hauge sin allusjon til Nerval speglar Nerval sin allusjon til Vergil. Ut frå denne observasjonen kan vi argumentere for at *Æneiden* får innverknad på fortolkinga av fyrlyktmotivet hos Hauge.¹⁷ Baudelaire ramsar i sitt dikt «Fyrlyktene» opp ein tradisjon av målarar som har vore essensielle for den kunstnariske utviklinga hans. Vi kan tale om ein personleg kanon som Baudelaire legg fram; han trekkjer fram namn som Da Vinci, Michelangelo, Goya, Rubens, Delacroix med fleire. Desse målarane er fyrlyktene som har vist veg for Baudelaire. I Vergil sin *Æneiden* er det Sibylla som er den uunnverlege vegvisaren for Aeneas – ho er fyrlykta hans i

16 I Seamus Heaney si omsetjing *Aeneid book VI* seier Sibylla følgjande til Aeneas, like før ho gjev han i oppdrag å finne den gylne greina: «If your need to be ferried twice across the Styx / And twice to explore that deep dark abyss / Is so overwhelming, if you will and must go / That far, understand what else you must do» (2016, 11).

17 Hauge sin kjennskap til *Æneiden* kjem fram gjennom diktet «Akestes» (Hauge 1966, 48). Hauge eigde òg ei dansk omsetjing av *Æneiden* utgitt i 1941.

underverda. Vergil får som kjent denne rolla hos Dante – og hos Nerval. Og når Hauge sitt dikt skal fortelje om ei poetisk fyrlykt som kastar lys innover i berget, er det altså Nerval som får denne rolla.

Koplinga til *Æneiden* lar oss òg formulere eit forslag til tolking av dei gåtefulle linjene i den avsluttande delen av Hauges «Fyrlykti». I kjølvatnet av Nerval-allusjonen vert sjøreisa utrygg på ny, og «Svarte skjer velter seg i ljuskasti». Dikteget veit at båten har snautt med siglestein. Det er altså fare på ferde, men dikteget veit råd: «Eg stel ein neve korn og nokre lauvblad og pinnar / og ofrar til diktet». I forlenging av den konteksten som er aktivert, er det nærliggjande å sjå ei slik offerhandling i lys av antikke førebilete. Odyssevs strør ein neve byggmjøl over drykkofferet for å få sjå dei døde sjelene i *Odysseen* (Homer 1919, 144).¹⁸ I *Æneiden* må Aeneas, på Sibylla sitt bod, gjennomføre ei rituell gravferd og finne den gylne greina for å kunne passere heil og uskadd gjennom underverda. Offeret i «Fyrlykti» har ein liknande funksjon; saman med lysglimta frå fyret sørger det for at eget kan ferdest trygt i mørket og vonleg «stige opp i lyset igjen».

Dei antikke forteljingane handlar om å ofre til høgare makter for å få sjå inn i det hinsidige. Men Hauge sitt dikteg ofrar til *diktet*. For han kan diktet og diktinga òg gje gløtt og glimt inn i andre verder. Vidare er det kanskje slik at Hauge sitt dikteg «stel» små diktbitar frå Nerval og andre diktarar som har gjeve han slike opplevingar. Når eget stel korn, lauvblad og pinnar og ofrar desse til diktet, ofrar han då det omforma «tjuvgodset» attende til poesien i form av eit nytt dikt? Er det tale om ei rituell handling som ligg til grunn for poesien som tradisjon? Nerval låner jo sjølv frå Vergil. Er Hauge sitt poeng å vise fram at den djupe klangen som den store poesien har, byggjer på å sjå seg sjølv i lys av tradisjonen? Dette vil i så fall vere i tråd med Jonathan Culler sitt poeng frå innleiinga av *Theory of the Lyric*, der han legg vekt på poesien som eit «nedarva» handverk som heile tida rekons-

18 Her er det mogleg at Hauge alluderer til Andrew Lang si kjende, men nokså frie omsetjing av Nerval-sonetten. Hos han ser den åttande linja slik ut: «The rose, the vine-leaf, and the golden grain» (Lang 1889, 180). Lang legg til elementet «golden grain» av rimtekniske årsaker. Slik oppstår det ein analogi mellom «The rose, the vine-leaf, and the golden grain» hos Lang/Nerval og Hauge sine «korn, lauvblad og pinnar».

titulerer seg på tvers av avstandar i tid og rom: «[P]oets themselves, reading and responding to predecessors, have created a lyric tradition that persists across historical periods and radical changes in circumstances of production and transmission» (Culler 2015, 3). Som vi har sett, gjev Hauge gjentekne gonger signal om at han responderer på ein undertradisjon av diktarar som i metaforisk forstand har gått inn og ut av eit biletskapande modus i dødsriket, berget eller galskapen.

Den motivmessige samanhengen mellom berget og psykisk sjukdom er synleg i Hauge si dikting allereie frå *Under bergfallet* (1951). Dette er før han gjer seg kjend med diktinga til Nerval (det skjer i 1953, jf. Hauge 2000a, 379). Men når hans egne tankar og dikt finn gjenklang i Nerval sine tekstar, er det ikkje så rart at Hauge ser på han som ein avgjerande vegvisar i dette symbolske landskapet. Aarnes (1957, 169) knyter katabasismotivet i «El Desdichado» til dei aller siste linjene i Nervals sjølvbiografiske galskapsforteljing *Aurelia*. Her set Nerval eksplisitt ord på den same analogien som vi følgte hos Hauge gjennom denne artikkelen:

Den pleie jeg hadde fått, hadde allerede ført meg tilbake i min families og mine venners kjærlige krets, og jeg var i stand til å felle en sunnere dom over den verden av illusjoner jeg en tid hadde levet i. Allikevel er jeg lykkelig over den visshet jeg har oppnådd, og jeg sammenligner den rekke av prøvelser jeg har vært gjennom, med det de gamle forstod ved en nedstigning til underverdenen.

(Nerval 1975, 75)

Bergets innside er eit symbol som konnoterer galskap, einsemd og melankoli. Men det er òg ein poetisk lærestad, eit visjonært rom som Hauge viser vegen inn i. I «Stå ikkje der og skrik på eit berg» gjev han råd til dikteren: «Gå inn i berget / bygg smidja di der» (Hauge 1971, 72). Gjennom symboltradisjonen finn Hauge eit poetisk verktøy for å handsame komplekse personlege røynsler. Symbola er verknadsfulle fordi dei er varige, og fordi det er uråd å låse dei fast. Dei er i rørsle, slik skrifttradisjonen er i rørsle. Som Hauge sjølv skriv i dagboka i 1959: «Symbolverknaden er ikkje at ein forstår, men at ein fær ei vidanande kjensle av djupe og evige ting» (Hauge 2000a, 785).

Litteratur

- Andersen, Hadle Oftedal. 2002. *Poetens andlet – Om lyrikaren Olav H. Hauge*. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Baudelaire, Charles. 2014. *Det vondes blommar*. Gjendikta frå fransk av Håkon Dalen. Solum Bokvennen.
- Bodkin, Maud. 1958. *Archetypal Patterns in Poetry – Psychological studies of imagination*. New York: Vintage Books.
- Culler, Jonathan. 2015. *Theory of the Lyric*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Edda-kvede*. Til nynorsk ved Ivar Mortensson-Egnund. 1964. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Eliot, Thomas Stearns. 1999. *The Waste Land and other Poems*. London: Faber & Faber.
- Grimm, Jacob & Wilhelm. 1816. *Deutsche Sagen*. Berlin: Der Nicolaischen Buchhandlung.
- Hanson, Katherine Jane. 1978a. «Dialektikken ‘elvi’ – ‘berget’ i Olav H. Huges diktning sett på bakgrunn av Gaston Bachelards estetikk». I *Dikt og artiklar om dikt – Til Olav H. Hauge på 70-årsdagen*. Idar Stegane [red.]. Oslo: Noregs Boklag.
- Hanson, Katherine Jane. 1978b. *Nature Imagery in Olav H. Huges Poetry*. University of Washington.
- Hauge, Olav H. 1946. *Glør i oska*. Oslo: Noregs Boklag.
- Hauge, Olav H. 1951. *Under bergfallet*. Oslo: Noregs Boklag.
- Hauge, Olav H. 1956. *Seint rodnar skog i djuvet*. Oslo: Noregs Boklag.
- Hauge, Olav H. 1961. *På ørnetuva*. Oslo: Noregs Boklag.
- Hauge, Olav H. 1966. *Dropar i austavind*. Oslo: Noregs Boklag.
- Hauge, Olav H. 1971. *Spør vinden*. Oslo: Noregs Boklag.
- Hauge, Olav H. 1972. *Dikt i samling*. Oslo: Noregs Boklag.
- Hauge, Olav H. 1976. «Tolv dikt». I *Basar #3, 1976*. Olav Angell [red.]. Oslo: J.W. Cappelens Forlag A/S.
- Hauge, Olav H. 1980. *Dikt i samling*. Oslo: Noregs Boklag.
- Hauge, Olav H. 2000a. *Olav H. Hauge dagbok 1924–1994 Band I*. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Hauge, Olav H. 2000b. *Olav H. Hauge dagbok 1924–1994 Band II*. Oslo: Det Norske Samlaget.

- Hauge, Olav H. 2000c. *Olav H. Hauge dagbok 1924–1994 Band III*. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Hauge, Olav H. 2004. «Ti etterlatne dikt». I *Samtiden* #2 2004. Knut Olav Åmås [red.].
- Hofmo, Gunvor. 1948. *Fra en annen virkelighet*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Homer. 1919. *Odysseskvædet – Paa Norsk ved Arne Garborg*. Kristiania: H. Aschehoug & Co. (W. Nygaard).
- Karlsen, Ole. 1994a. «'Kvi tenkjer eg på prins d'Acquitaine?' Et in-tertekstuelte blikk på Olav H. Hauges 'Fyrlykti' (fra *Spør vinden* 1971)». I *Tunn is – Om Olav H. Hauges forfattarskap*. Terje Tønnesen [red.]. Landslaget for norskundervisning (LNU), J.W. Cap-pelens Forlag a.s.
- Karlsen, Ole. 1994b. «–Nynorsken, eit ypparleg litteraturspråk. Sam-tale med Olav H. Hauge». I *Syn & segn*. Vol 100 #1. Jan Inge Sørbo [red.].
- Karlsen, Ole. 2000. *Fansmakt og bergsval dom – En studie i Olav H. Hauges romantiske metapoese*. Oslo: Unipub forlag.
- Karlsen, Ole. 2004. «Ni etterlatne dikt og eitt til». I *Dag og Tid* 8.5.2004.
- Kittang, Atle. 1975. «Poesien og det folkelege hos Olav H. Hauge». I *Litteraturkritiske problem – teori og analyse*. Bergen, Oslo, Tromsø: Universitetsforlaget.
- Kittang, Atle. 1993. «Mellom psykoanalyse og dikting – eit bidrag til formidling». I *Moderne litteraturteori, en antologi*. Kittang, Lin-neberg, Melberg og Skei [red.]. Oslo: Universitetsforlaget.
- Kittang, Atle og Aarseth, Asbjørn. 1968. *Lyriske strukturer – innføring i diktanalyse*. Universitetsforlaget.
- Lang, Andrew. 1889. *Letters on Literature*. London: Longmans, Green and Co.
- de Nerval, Gerard. 1975. *Aurelia*. Omsett av Karin Gundersen. Solum Forlag A/S.
- Pedersen, Frode Helmich. 2010. «Brands visjonære fantasi». I *Ibsens Brand – Resepsjon, tolkning, kontekst*. Erik Bjerck Hagen [red.]. Vidarforlaget.
- Ruin, Hans. 1961. *Poesiens mystik*. Malmö: Gleerups.

- Seippel, Alexander. 1929. *Soga um Sindbad farmann – Eit eventyr or «Tusund og ei natt»*. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Soga om øyrbyggene*. 1979. Omsett av Jostein Høgetveit. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Solheim, Svale. 1952. *Norsk sætertradisjon*. Oslo: H. Aschehoug & Co. (W. Nygaard).
- Spaans, Ronny. 2008. «Olav H. Hauge og folketradisjonen». I *Tid å hausta inn – 31 forfattarar om Olav H. Hauge*. Bodil Cappelen og Ronny Spaans [red.]. Oslo. Det Norske Samlaget.
- Stegane, Idar. 1994. «Skrift og landskap i diktinga til Olav H. Hauge». I *Tunn is – Om Olav H. Hauges forfattarskap*. Terje Tønnesen [red.]. Landslaget for norskundervisning (LNU), J.W. Cappelens Forlag a.s.
- Sturlason, Snorre. 1900. *Kongesogur*. Omsett av S. Schött. Kristiania. J.M. Stenersen & Co. Forlag.
- Sturlasson, Snorre. 1963. *Den yngre Edda*. Omsett av Erik Eggen. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Tønseth, Jan Jakob. 1979. *Referanser (fjerne og nære)*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Vergil. 1941. *Vergils Æneide*. Omsett av Johannes Loft. Einar Munksgaard. København.
- Vergil. 2016. *Aeneid, Book VI*. Omsett av Seamus Heaney. London: Faber & Faber.
- Åmås, Knut Olav. 2004. *Mitt liv var draum – Ein biografi om Olav H. Hauge*. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Aarnes, Asbjørn. 1957. *Diktingen hos Gerard de Nerval – Hans estetikk og poesi*. Oslo: Johan Grundt Tanum.

«År ut og år inn har du site bøygd yver bøkene»:

Olav H. Hauges boksamling som kjelde til innsikt i
forfattarskapen hans

Stein Arnold Hevrøy

Heilt sidan Olav H. Hauge fekk det populære gjennombrøtet sitt som poet på 1960-talet, er den vidfemnande boksamlinga hans blitt omtalt.¹ Ofte gir skildringane inntrykk av at diktarens bøker har ein slags aura, og at dei som får oppleve samlinga, er litterære pilegrimar på vitjing inn i det aller heilagaste. I «Heim til det framande», i *Olav H. Hauge. Ei bok til 60-årsdagen 18. august 1968*, det første av til saman tre festskrift som er tileigna Hauge, skriv Arnljot Eggen om då han vitja Ulvik-poeten på slutten av 1950-talet:

Der stod dei, mange av dei bøkene ein hadde hatt i tankane å lese, og fleire med. Bøker ein visste var viktige og sentrale, som mange talar om, men få har lesi. Hauge høyrer til dei få. Han kommenterte eit og anna verk så pass at eg såg ned i det eine holet etter det andre i mi eiga lesing. (Eggen 1968, 70)

Biletet av Hauge som åndeleg opplyst og lesande blir med tida forsterka, og fleire Hauge-formidlarar legg vekt på spennet mellom det praktiske og intellektuelle og på nærleiken mellom lokal notid og ein fortidig, eksotisk orient. Då Jan Erik Vold intervjuar Hauge i 1977, hjalpste forfattaren sjølv til med å skape eit slikt inntrykk:

1 Takk til kollegaene mine i Nynorsk kultursentrum for kommentarar på tidlegare utkast til denne artikkelen. Artikkelen er skriven med støtte frå Prosjektet Forskningsinfrastruktur for musea i Vestland.

Vi sitter i en stue på landet, med utsikt mot eplegreiner og Ulvikfjorden – og den stuen er full av bøker. Om jeg nå spurte: Et liv uten bøker, kunne man tenke seg det?

– Hm... ja, det gjekk sikkert... mange lever godt utan bøker, dei er både glade og friske, ser ein... *Men*, der er eit gamalt ordtak i Kina – det var vel millom dei lærde det galdt – at den som har ein hage og eit bibliotek, han har det viktigaste her i livet.

(Vold 1996, 83)

Mange av desse elementa går att i teksten «Hjå Olav H. Hauge» av Anders M. Andersen, publisert i det eine av dei to festskrifta frå 1978, *Tankar om diktning. Til Olav H. Hauge* (1978):

No reiser me oss, tek siderglasa med og går inn i bokromet. Det er lys fin kveld. Rommet er ikkje så svært stort, men fullt av bøker. Dei står fint ordna i hyller eigaren har laga sjølv. Perspektivet og lyssetjinga når han ser på ein klassikar, på same tid avstand og eit nært tilhøve til ein yrkesbror i ei anna tid, her er det. Her er den klassiske lyrikken frå mange land. Fransk, tysk og engelsk på originalspråket, mange omsetjingar frå kinesisk lyrikk til europeiske mål. Og ein god del teori. Ikkje uventa noko av det. Boksamlinga seier òg sitt om koss diktaren har studert faget sitt. (Andersen 1978, 16)

Igjen er aplane her (eplesideren), praktikaren (som har snekra eigne bokhyller) og ikkje minst han som i tekstens notid står nært andre tider, språk og kulturar. Også Idar Stegane syner i artikkelen «Olav H. Hauge er 70 år» frå *Dikt og artiklar om dikt. Til Olav H. Hauge på 70-årsdagen* fram den breie tanke- og kulturorienteringa til Hauge:

I boksamlinga til Hauge har bøker om kunst- og kulturhistorie, samanliknande religionshistorie og særleg mystikarane ein stor plass. Og på spørsmål strekar han under at han enno ikkje har mist respekten verken for Platon eller Vårherre. Sjølv om det er mange oppfatningar, sjølv om «Vårherre» ikkje står for anna enn naturlovene, så er det eit greitt omgrep å ta til. Heilt frå Hauge var ung, har han lese filosofi, som det var lite av på biblioteket, og bøker

om religion, som det var meir av. ... Same kor mykje Olav H. Hauge strekar under at han ikkje har rekna seg sjølv som diktar, så er han iallfall ein stor lesar, og bortsett frå kulturindustri og kiosklitteratur, som han fordømmer, er han interessert i alt som er prenta. (Stegane 1978, 20–21)

Saman med biletet av den lærde diktarens landlege plassering, som intellektuell isolert *outsider*, kan boksamlinga seiast å ha vore ein sentral grunn del knytt til danninga av Olav H. Huges offentlege *personae*, som skaut fart frå og med 1960-talet.²

Sjølv om Hauge-resepsjonen har vore, og framleis er, oppteken av mangfaldet av referansar Hauge tek i bruk i si eiga diktning – det intertekstuelle – er det sagt og skrive relativt lite om sjølve bøkene til Hauge.³ Dei tidlege omtalene av bøkene kan ha fungert like mykje som mytologiseringsrekvisitt som å bidra til å gjere lesarane kjende med forfattaren Olav H. Hauge. Føremålet med denne artikkelen er difor å bidra til å auke kunnskapen om Huges boksamling, og eg vil gjere dette på to måtar. Først vil eg presentere verka i boksamlinga. Kor mange bøker eigde Hauge, og i kva sjanrar og på kva språk? Kort sagt, kva bøker hadde han? Deretter vil eg vise funn av Huges margnotat og avskrifter i bøker som indikerer samanhengar mellom det han har lese, og dikta han har skrive. For lesinga og den skapande skrivinga er to sider av den same litterære verda for Hauge. Ja, vi kunne kanskje snakke om skapande lesing? Mengda marginalia tyder på at det ligg mykje i dette. Det andre spørsmålet er altså kva bøkene til Olav H. Hauge – som no er ein del av museumssamlingane på Hugesenteret i Ulvik – kan tilføre forskinga på lyrikken hans. Sagt noko

2 Hadle Oftedal Andersen har også dokumentert dette (Andersen 2002, 187).

3 Interesse for den museale boksamlinga er likevel aukande innanfor Hauge-forskninga. Då Huiwen Zhang heldt sitt to timar lange føredrag «Tao – ‘det sterkaste ferment i nyare europeisk litteratur’» på Litteraturhuset i Bergen i november 2021, var mykje av materialet henta frå boksamlinga til Hauge. Zhang har også publisert arbeid der ho nyttar materiale frå boksamlinga til Olav H. Hauge (Zhang 2023). Forskarar som Fredrik Parelius, Ronny Spaans og Klaus J. Myrvoll nemner dessutan enkelte funn i fotnotar (Parelius 2020; Spaans og Myrvoll 2018). Underteikna har bidrege til denne tendensen ved å publisere fire artiklar der drøftinga av funn i museumssamlingane utgjer ein viktig del av arbeidet (Hevrøy 2016; Hevrøy 2019; Hevrøy 2020b; Hevrøy 2023).

annleis: Korleis kan vi studere dei museale, kulturhistoriske gjenstandane som bøkene hans er, som litterært materiale knytt til hans eigen tekstproduksjon?

H. J. Jackson går så langt som til å seie at marginalia er sporbare teikn på lesarens veg mot å bli forfattar: «[M]arginalia might provide an answer to the mystery of the dotted line in Robert Darnton's famous Communications Circuit, that bridge or missing link between reading and the composition of new writings» (Jackson 2016, 2). Kort sagt skildrar Darntons «Communications Circuit» korleis trykte tekstar sirkulerer i samfunnet, frå forfattaren via forlag, trykkeri, bokseljar og så vidare og til lesaren. Modellen har likevel ikkje ei klår rute frå lesar til forfattar, men ei stipla linje. Her meiner altså Jackson at marginalia kjem inn, og ho argumenterer for at forfattarar les andre forfattarar med ei særleg interesse; dei finn næring til eige arbeid i andre sine bøker (Jackson 2016, 2): «I have heard it reported that T. S. Eliot, an editor as well as a poet, said he could not read without a pencil in his hand, and though I have not been able to document that statement, it's quite credible. The books from his library support it.» (Jackson 2016, 2). Fleire funn i Huges boksamling kan etter mi meining støtte synet på marginalia som noko som koplur saman lesing og ny diktning.

Eg vil også hevde at vi kan sjå noko liknande i ei bok som på mange vis skil seg frå bøkene i samlinga elles, nemleg ein diktantologi Hauge har laga sjølv (ved hjelp av dikt han har klipt ut frå aviser og tidsskrift og i enkelte tilfelle skrive av for hand). Med andre ord vil eg freiste å vise korleis vi kan sjå spor av forfattaren Hauge i både bøkene han las (og skreiv i), og nokre av dikta han på andre vis har samla. Eg meiner at desse kjeldene kan bidra til å få fram korleis Hauge konkret legg seg inntil andre forfattarar når han sjølv skriv. Metoden gjer det mogleg å fange opp intertekstar som Hauge spelar på som ein elles ikkje hadde vore merksam på. Det gjeld spesielt dei intertekstane lesaren ikkje kjenner frå før. Difor skal eg i siste del av artikkelen, etter å ha presentert boksamlinga og døme på marginalia i denne, syne korleis visse avskrifter og marginalia kan kaste nytt lys over diktet «Det er den draumen».

Den museale eininga: Olav H. Hauges boksamling

For å forstå boksamlingas historie må vi sjå korleis bøkene har gått frå å vere dei bøkene Olav H. Hauge samla og fekk som privatperson, til å bli ein del av samlingane på eit forfattarmuseum. For ikkje alle bøkene Olav H. Hauge eigde (og i enda mindre grad alle bøkene han har lese), er på Haugesenteret i dag. Så vidt eg veit, er det likevel snakk om ein relativt stor overlapp mellom bøkene Olav H. Hauge eigde, og den museale boksamlinga. Denne tidslinja forklarar noko av forskjellen mellom bøkene Hauge eigde, og dei som museet har teke vare på:

- 1994: Olav H. Hauge døyr og etterlèt seg ei stor mengd bøker i kårhuset på Rossvoll i Ulvik.
- 1997: Bodil Cappelen sel dei fleste av bøkene etter Olav H. Hauge til Ulvik herad for ein symbolsk sum. Hauge-stiftinga er i dag eigar av denne samlinga, men det er Nynorsk kultursentrum som tek vare på henne, og ho er lokalisert på Haugesenteret. Dette er det som i dag blir forstått som den museale eininga *Olav H. Hauges boksamling*.
- 1998: Bodil Cappelen flyttar frå Ulvik til Son. Ho tek med seg nokre av bøkene Hauge har eigd (og som ikkje blei selde vidare til Ulvik herad).
- 1999/2000: Tilsette ved Ulvik folkebibliotek, Ingeborg Fære og Britt Madli Manger, registrerer Olav H. Hauges boksamling, som står på Rossvoll i biblioteksystemet Mikromarc.
- 2011: Ottar Grepstad, direktør i Nynorsk kultursentrum 1999–2018, hentar ein del bøker heime hos Bodil Cappelen. Etter nokre års opphald på Aasantunet i Ørsta endar desse bøkene opp på Haugesenteret i Ulvik. Bøkene er oppbevarte i eit magasin på Haugesenteret og er per i dag ikkje rekna som same museale eining som *Olav H. Hauges boksamling*, sjølv om mange av dei opphavelg var i Hauges eige.
- 2013: Dåverande dokumentasjonsansvarleg på Haugesenteret, Eirik Bergesen Dalen, hentar meir Hauge-materiale hos Bodil Cappelen, mellom anna bøker, handskrivne diktark, tidsskrift og notatbøker med avisutklipp. Dette er heller ikkje rekna som

del av *Olav H. Hauges boksamling*, sjølv om materialet heilt eller delvis stammar frå Hauge.

- 2013: Geir Netland, dagleg leiar på Haugesenteret i åra 2013–2023, hentar bøker hos Bodil Cappelen. Også desse er i magasinet på Haugesenteret utan at dei formelt er ein del av eininga *Olav H. Hauges boksamling*.
- 2014: Dåverande sjefsbibliotekar på Ulvik folkebibliotek, Bjørn Finne, og Terje Hjartnes, som på dette tidspunktet er tilsett i Haugesenteret, sørger for ei ny registrering av Olav H. Hauges boksamling. Kvar bok får ein eigen kode, slik at alle bøkene er søkbare og lette å finne att i samlinga. Hjartnes skriv i eit notat: «Koden er bygd opp på følgjande måte: R001KassenummerH01Hyllenummer001Bokposisjon i hylle.»⁴ Vidare skriv han:

I katalogen kan ein enkelt søka fram alle titlar som er gjeve ein kode som skildra over. Altså ein oversikt over alt som er pakka i kassar. Eit slikt søk syner at det er 4505 titlar som har fått ein kode, og er pakka for transport til Hauge-senteret. *Merk at enkelte titlar består av fleire band, slik at tal bøker er noko høgare.*

Det er også mogleg å søka fram alle titlar som *ikkje* har fått ein kode. Eit slikt søk syner at det er 1799 titlar som ikkje er gjevne kode. Desse 1799 titlane vil bli gjennomgått av Hauge-senteret, og ein vil freista å gjera greie for kvar materialet befinn seg, og gje det eigen kode. Eit raskt blick på desse titlane syner at det er mykje avisutklipp/mindre trykksaker i dette søketreffet. Desse avisutklippa ligg for ein stor del inni bøkene, og det er rimeleg å tru at mykje av det dermed også ligg i kassane.

I katalogen er det totalt 6304 treff på ope søk (alle katalogpostar). Slår ein saman *med kode* og *utan kode* (4505 + 1799) får ein 6304. (Hjartnes 2014)

4 Frå «Notat om pakkinga av boksamlinga på Rossvoll» (internt dokument i Nynorsk kultursentrum).

Det finst altså visse usikre moment knytt til registreringane. Kva tyder dette i praksis? Dersom ein søker på «Nietzsche» i kategorien «Forfatter» i Micromark, kjem det opp 5 band. Tre av dei er *Werke in drei Bänden* (Nietzsche 1954; 1955; 1956), det fjerde er *Gedichte* (Nietzsche, årstal er ikkje oppført i boka), og det femte treffet gjeld *Thus Spake Zarathustra*. Den sistnemnde boka er likevel ikkje del av den museale eininga *Olav H. Hauges boksamling*. I Micromark er dette notatet lagt til registreringa: «Med signaturane til Edmund Hagestad og Hauge og årstala 1920 og 1937, avmerkingar, understrekingar og kommentarar». Boka fekk ikkje eigen kode ved den siste registreringa i 2014, så ho er truleg teken vare på av slekta til Hauge, slik dei hine bøkene etter Edmund Hakestad er.⁵ I magasinet på Haugesenteret er det likevel eit eksemplar av *Also sprach Zarathustra* (1930), men denne kjem frå Bodil Cappelen. Oppsummert: Ikkje alle innføringane i Micromark finst som faktiske bøker i *Olav H. Hauges boksamling*, og ikkje alle bøkene som er på Haugesenteret, har vore Olav H. Hauge sine.

Poenget med å skissere opp denne tidslinja er å vise noko av kompleksiteten i historia til Hauges bøker på vegen frå privat boksamling via bibliotekfagleg registrering av skriftene og til museumssamlingane. Det er ikkje eit ein-til-ein forhold mellom desse. Noko har slekta til Hauge teke vare på, andre gjenstandar kan framleis vere hos Bodil Cappelen, og noko er gitt til Nynorsk kultursentrum og er oppbevart i magasinet på Haugesenteret. Dei fleste bøkene etter Hauge blei som sagt selde til Ulvik herad av Bodil Cappelen, og desse står synleg framme for publikum i utstillinga på Haugesenteret. Ein god del av denne samlinga som Hauge-stiftinga eig, altså det eg nemner som *Olav H. Hauges boksamling*, står i magasinet til museet. Tidslinja viser likevel at materialet til Haugesenteret stort sett har det same opphavet, altså at Olav H. Hauge har eigd det.

Det er gode grunnar til å ha enda fleire atterhald. Vi kan til dømes ikkje utan vidare slutte at alt Hauge har lese, er å finne i boksamlinga hans, eller at han har eigd alle bøkene han har lese. 15 år gamle Olav H. Hauge skreiv: «Hev no sett gjennom protokollen ein grand – bok-

5 Edmund Hakestad var onkelen til Olav H. Hauge.

protokollen – og funne ut at eg hev lese 626 bøker or biblioteket. Det er lite. Temmeleg lite» (Hauge 2000, bd. I, 36). Hauge las med andre ord også bøker han lånte, og han lånte både på folkebiblioteket og av venner. I «Kva kan Rolf Jacobsens boksamling fortelje oss», formulerer eg problemstillinga knytt til det ei boksamling ikkje nødvendigvis kan fortelje, slik:

Få av oss vil tru at store diktarar ikkje har lese særleg mykje. Dei fleste vil slutte at god litteratur – i det minste delar av han – spring ut av gode lesarar. Difor har ein forventningar til ei boksamling som inneheld fleire tusen bøker, og som ein av dei største diktarane i landet har eigd. Når det gjeld boksamlinga til Rolf Jacobsen, så burde ein også vente seg at delen av samlinga som skriv seg frå før debuten *Jord og jern* (1933), òg er av ein viss storleik og kvalitet.

Det er ikkje nødvendigvis slik. Det ville for det første føresetje at Rolf Jacobsen, i tillegg til å lese bøker, eigde alle bøkene han las. (Hevrøy 2020a, 10)

Når vi skal nærme oss den museale boksamlinga etter Hauge, er det altså fleire problemstillingar vi må ha *in mente*. Ein ting er spørsmålet om kva boksamlinga eigentleg kan seie oss. Med tanke på sambandet mellom lesinga til ein forfattar og det ho eller han har skrive, kan vi ikkje gløyme at boksamlingar høgst sannsynleg ikkje fortel om all litteraturen forfattaren har vore i kontakt med. Ein annan ting er at ein presentasjon av ei større boksamling vil måtte halde seg til eit avgrensa utval.⁶

Den museale boksamlinga på Haugesenteret og nokre døme på marginalia

Boksamlinga til Olav H. Hauge er organisert på same måte – altså stilt ut i same rekkefølge – på Haugesenteret som den var heime hos han

6 Sidan det er for krevjande å seie noko fullstending om ei såpass stor boksamling som Olav H. Hauge si, er ambisjonen altså å vise fram vesentlege kjenneteikn ved boksamlinga. Det vil seie å gi eit visst overblikk over kva som finst, i tillegg til å vise fram døme på marginalia i enkeltbøker.

sjølv. Både biletdokumentasjon av bøkene i hyllene på Rossvoll og kodane til kvart verk (R001_{Kassennummer}H01_{Hyllenummer}001_{Bokposisjon i hylle}) sørger for at dette kan etterprøvast. Kategoriseringa av kva typar verk samlinga inneheld, er mi. Kategoriane eg har funne det nyttig å bruke i denne presentasjonen, er psykologi/psykoanalyse, filosofi, religiøse skrifter, forfattarbiografiar og litteraturteori, skjønnlitteratur og kunstbøker.

I andre høgda på Haugesenteret er det to rom der bøker frå boksamlinga til Olav H. Hauge er stilt ut. Bøkene står innelåste i bokskap, men bokryggane (og difor dei fleste titlane) er synlege for publikum gjennom UV-filtrerande glassdører. Går vi inn i utstillingsrommet til venstre etter å ha kome opp trappa, kjem vi til det eine av desse to romma, *Lyriskbiblioteket*.⁷ Boka som først blei først registrert i samlinga i 2014 (R001H01001), er *Gurdjieff* av Fritz Peters (1976), og denne er plassert i det første bokskapet (lengst til venstre) her. Boka er også den første i ein bolck med cirka 40 bøker innanfor fagfeltet psykologi/psykoanalyse, der meir kjende namn er Sigmund Freud, Carl Gustav Jung og R.D. Laing. At eg skriv *cirka*, har å gjere med at det er vanskeleg å bestemme kvar det eine fagfeltet sluttar og det andre tek til. Er til dømes Michel Foucaults *Madness and Civilization* (1965) også psykologi? Eller er det historie, idéhistorie eller filosofi? Truleg blir Foucault lesen innanfor alle desse faga og fleire til. Dette kategoriseringsproblemet gjeld generelt for boksamlinga, og kanskje boksamlingar i det heile teke.

Etter psykologien og psykoanalysen går boksamlinga over til filosofi, som tel om lag 90 bøker. Dei mest dominerande namna er Platon, Friedrich Nietzsche, Søren Kierkegaard, Ludwig Wittgenstein og Arthur Schopenhauer. Dette vil ikkje nødvendigvis seie at Hauge har lese desse meir intenst enn andre. Understrekingane og notata i margane er langt meir spreidde i dei tusenvis av sidene Hauge har av Nietzsche, Kierkegaard og Wittgenstein enn til dømes i den tynne boka med Heraklits fragment omsett til tysk. Samtidig veit vi frå dagbøkene til Hauge at Nietzsche har vore med han frå ungdommen av (jf. Hauge

7 Utstillingsrommet heiter *Lyriskbiblioteket* fordi det står ei bokhylle med lyrikk som er tilgjengeleg for publikum, der. Desse bøkene er bruksbøker som ikkje er ein del av dei museale samlingane på Haugesenteret.

2000, bd. I, 60–63). I Platons *Staten* finn eg marginalia som kan supplere den tidlegare forkinga på diktet «Kvardag», og som passar godt med observasjonar Torgeir Skorgen gjer i eit anna kapittel i denne boka:⁸

Helt til slutt skulle Odysseus' sjel velge. Den tenkte på all utstått møyе og gikk nå omkring befridd for sin ærgjerrighet, og søkte lenge etter en alminnelig privatmanns tilbaketrukne livsform, inntil den til slutt endelig fant et slik liv som lå henslengt etsteds, oversett av alle andre. Da valgte den dette med glede og sa at den hadde gjort det samme valg selv om den hadde fått velge først. (Platon 1946, 477–478)

Understrekingane i Hauges bok er gjorde med raud penn, og i tillegg står ein raud vertikal strek langs høgremargen ved same staden. Ved sida av denne vertikale streken har Hauge skrive «Odyssevs val: ein vanleg mann». Grunnen til at eg tenkjer at dette margnotatet er relevant for «Kvardag», er at Odyssevs, som det lyriske eget i diktet, har lagt «dei store stormane» bak seg. Dette margnotatet i *Staten* støttar ei forståing av «Kvardag» som ser «dei store stormane» i tett samanheng med Laertes (via sonen Odyssevs).

Det er nokså typisk for Hauge at han merkar seg ting som har med poesi og poeten å gjere, i bøkene sine. Det gjeld også for marginalia i dei filosofiske tekstane han les. I Kierkegaards «Ægteskabets æsthetiske Gyldighed» skriv han «Poesi» i margen (Kierkegaard 1950, 163). I «Begrepet Angest» strekar han under dette: «Der har aldrig existeret noget Genie uden denne Angest, med mindre det tillige har været religiøest» (Kierkegaard 1950, 100). Vi kan finne døme på at Hauge les med særskilt interesse for det poetiske også i neste avdeling, som er religiøse skrifter. Det er rundt 240 band blant desse, og dei strekker seg frå Colin Wilsons *The Occult* (1972), *The Egyptian Book of the Dead* (1967), D.T. Suzukis *Zen and Japanese Culture* (1970), Idres

8 Eg tenkjer særleg på artikkelen «Spor og stiar i Olav H. Hauges boksamling: Frå Platon til Paul de la Cour og attende til Hauge» (Hevrøy 2020b), som freistar å vise at «Kvardag» har fellestrekk med anna romantisk dikting, og at desse elementa i stor grad kan sporast attende til Platons *Faidros*.

Shahs *The Sufis* (1971) til ulike utgåver av *Koranen*, for å nemne nokre. I The Penguin Classics-utgåva av *The Koran* (1956) har Hauge notert «sjå side 203» på det første arket, og på side 203 har han streka under «Poets are followed by none than erring men. Behold how ...», mens resten av sekvensen lyder:

... aimlessly they rove in every valley, preaching what they never practice. Not so true believers who do good works and remember Allah and defend when wronged. The wrongdoers shall know what punishment awaits them. (*The Koran* 1956, 203)

Det vil ikkje vere noka overdriving å seie at det aller meste i boksamlinga til Olav H. Hauge likevel er skjønnlitteratur, eller handlar om skjønnlitteratur. Både det andre og tredje bokskapet i utstillingsrommet *Lyrikkbiblioteket* er prega av forfattarbiografiar og litteraturhistoriske og litteraturteoretiske publikasjonar (sjølv om det også er unntak og grensetilfeller). Her står verk som Walter Benjamins *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie* (1970), *The Concise Cambridge History of English Literature* (1965), Vigdis Ystads *Uppdals lyrikk* (1978), George Steiners *Tolstoy or Dostoevsky* (1967), *Om diktekunsten* av Aristoteles (1961), Trygve Greiffs bok *Olav Nygard. Dikter og mystiker* (1959) og Atle Kittangs *Discours et jeu. Essai d'analyse des textes d'Arthur Rimbaud* (1973). I den sistnemnte har forfattaren rita inn ei helsing i form av ei teikning av ein piperøykande Rimbaud og innskrifta «Ei noko lettare og meir handterleg utgåve / Til Olav H. Hauge med helsing frå Atle Kittang + Arthur Rimbaud – juin 1872 P. V.», og «de memoires». P.V. står truleg for Paul Verlaine.

Ei anna bok som inneheld ei personleg helsing er Idar Steganes *Det nynorske skriftlivet. Nynorsk heimstaddikting og den litterære institusjonen* (1987): «Okt- 87 Til Olav H. og Bodil med venleg helsing frå Idar». Slike helsingar viser at personar som skreiv denne type verk i samtida var ein del av det faglege og sosiale nettverket til Hauge.⁹

9 Eg har i artikkelen «Olav H. Hauge, 1908–1994» (Hevrøy 2017) skrivne om at Hauges sosiale nettverk har gitt avtrykk i omsetjingane hans. Personane eg nemner, er nettopp Atle Kittang og Idar Stegane.

Totalt er det over 700 bøker som omtalar eller diskuterer litteratur og forfattarar.

I det andre utstillingsrommet i andre etasje på Haugesenteret, *Poesiverkstaden*, står resten av dei utstilte bøkene til Hauge.¹⁰ Skjønnlitteraturen utgjør som sagt brorparten av samlinga og er delt inn i språk-område. Dei engelskspråklege forfattarane står før dei tyske, danske, svenske, fransk og russiske, men ei engelsk omsetjing av til dømes Friedrich Hölderlin står i den tyske avdelinga ved sida av bøker på originalspråket. I bøker av Hölderlin er det fysiske spor etter overgangen frå lesing til skrivekunst, som der Hauge har markert trykkunge og trykklette stavingar i første linja av «Empedokles», og han har også skrive i margen at det er snakk om versemålet «Alkleisk ode» (Hölderlin 1969, 67). Dette er typisk marginalia for dei dikta Hauge har omsett. Vi kan også finne marginalia som peikar i retning Hauges eigne dikt, som markeringane knytte til «Rosseau». Her har han streka under nokre linjer i ei av strofene:

Vernommen hast du sie, verstanden die Sprache der
Gedeutet ihre Seele! Dem Sehenden war [Fremdlinge,
Der Wink genug, und Winke sind
Von alters her die Sprache der Götter.
(Hölderlin 1969, 67)

Ved sidan av strofa har han skrive «Heraklit!». Dette er i tråd med det noko resepsjonen allereie har vore inne på, nemleg at Hauge var opp- teken av Heraklit i samband med ei særskilt poetisk tenking og språk- føring. Hauge skriv seg nemleg tett opptil orakelfragmentet til den greske filosofen (som kort sagt fortel at orakelet i Delfi ikkje seier ting rett ut, men gir hint og teikn) i diktet «Kom ikkje med heile sanningi»: «... ikkje heile sanninga, og ikkje inga sanning, men fjom og glimt» (Hevrøy 2016, 284).¹¹

10 Det heiter *Poesiverkstaden* fordi publikum kan finne rettleiande oppgåver her dersom dei ønsker tips når dei skal skrive eigne dikt. Rommet blir ofte brukt til skriveaktivitetar når skuleklassar vitjar Haugesenteret.

11 Heraklit er også sentral i artikkelen «Jesu ord og Heraklits vassgraut – Om Olav H. Hauges krisedikt ‘Framfor undergangen’» (Hevrøy 2019).

Den skjønnlitterære delen av boksamlinga til Hauge er ikkje berre organisert etter språkområde. For mens dei homeriske tekstane og dei greske tragediane er åtskilde frå til dømes Eddadiktinga, så finn vi likevel innføringsbøker om ulike mytologiar ved sida av kvarandre. Dette er igjen eit døme på at kategoriane, her skjønnlitteratur, aldri er heilt utan iblanding av andre typar bøker. I dei fem bokskapa i *Poesi-verkstaden* på Hugesenteret er det totalt ca. 2350 band, og om lag 1000 av desse er poesibøker. Blant poetane finn vi namn som Lord Byron, Sylvia Plath, D.H. Lawrence, William Carlos Williams, Emily Dickinson, Rainer Maria Rilke, Paul Celan, Karin Boye, Paul la Cour, Henri Michaux, Olav Aukrust, Olav Nygard, Rolf Jacobsen, Halldis Moren Vesaas og Ellen Einan.

Det er ulikt kor mykje Hauge har notert i bøkene sine. At Olav Nygard påverka poesien til Olav H. Hauge, blei peikt på allereie tidleg i Hauge-forskinga, nærare bestemt av Idar Stegane i boka *Olav H. Hauges dikting. Frå «Glør i oska» til «Dropar i austavind»* (Stegane 1974, 30). Vi kan difor undre oss over at det knapt er marginalia å finne i Hauges bøker av den viktige nynorskpoeten. Det er likevel forståeleg med tanke på at Hauge fekk desse skriftene ganske seint: To bøker finst i boksamlinga, og dei er publiserte i høvesvis 1958 og 1984.¹² Nokre av dei mest spennande funna av marginalia er etter mitt syn dei bøkene han fekk i ung alder. Ei av desse Walt Whitmans *Leaves of Grass*. Hauges eksemplar er frå 1927 og inneheld svært mange understrekingar og margnotat. Han har mellom anna skrive inn årstalet 1930 under eit sitat av Goethe på eit av bokas første ark. Fleire ting peikar mot at *Leaves of Grass* har vore ein gjengangar i Hauges lesing, og han skriv til dømes følgande på side 224: «Her skal du merka deg,

12 At Hauge har lese Nygard tidleg kan vi også sjå i utklippbøkene hans. I ei av desse er det avskrift av både «No reiser kvelden seg» og «Til Ljåmannen». I det sistnemnde diktet er ei linje som kan peike mot Hauges eiga dikting: «eg blundar av, so eg kann betre sjå» (mi understreking). I Hauges «Skaldebøn» frå *Glør i oska* (1946) står nemleg «Opn mine augo, Herre, / so eg kann betre sjå» (Hauge 1946, 127. Mi understreking). Dette kan likevel vere ein spurios samanheng; dikta til dei to poetane kan ha dette identiske elementet fordi begge har lese noko liknande i ei anna bok, nemleg Andre kongebok 6, 17 i Fyrebilsbibelen frå 1921: «Daa dei so var komne inn i Samaria, bad Elisa: 'Herre, lat upp augo paa desse, og lat deim sjaa!' Herren lat upp augo deira, og dei gaade dei var midt inni Samaria.» (Bibelen 1921, 387).

desse små kinesiske (?) versi, dei peikar frammyver til Pound og dei unge i dag.» Hauge fekk boka i 1930, men nemner Ezra Pound for første gong i dagboka først 22 år seinare, i 1952. At han viser til «dei unge i dag» kan tyde på at han har skrivne inn margnotatet enda seinare, truleg etter debutane til poetar som Jan Erik Vold.

Samlinga har eit vidt spenn i andre litterære sjangrar enn lyrikk. Her er til dømes romanar av Fjódor Dostojevski og Lev Tolstóy skodespel av William Shakespeare og Wolfgang Goethe, essay av Michel de Montaigne og eventyrsamlinga *Aladin og den vidunderlige lampe og andre eventyr av Tusen og én natt* (1929). I tillegg finst det nokre faglitterære verk innimellom dei skjønnlitterære titlane, som Ivar Aasens *Om grunnlaget for norsk målreising* (1984), Simone de Beauvoirs *The Second Sex* (1967), Hallvard Lies *Norsk verslære* (1967), Theodor Adornos *Notar til litteraturen* (1992) og Eirik Vandviks *Vardar på vegen: Frå Suldal til Akropolis* (1974). Her er også utgåver av tidskriftet *Samtiden*.

Blant dei bøkene i Olav H. Hauges boksamling som ligg på magasinet – og som altså ikkje er utstilte og synlege for publikum på Haugecenteret – er det meste nordisk litteratur, alt frå Edda, sogelitteratur, mellomalderballadar og eventyr til bøker av Petter Dass, Ludvig Holberg, Henrik Wergeland, J.S. Welhaven, Camilla Collet, Henrik Ibsen, Bjørnstjerne Bjørnson, Arne Garborg, Kristofer Uppdal, Dag Solstad og Jon Fosse. Det er om lag 870 bøker i denne delen av samlinga, og mellom desse er det ein type bøker det er viktig å få fram at Hauge hadde – ikkje minst med tanke på dei ekfrastiske dikta hans – nemleg kunstbøker. Her er også eit rikt spenn, frå bøker med bilete av Nikolai Astrup, Vincent van Gogh, William Blake og Joseph M. W. Turner til kunsthistoriske verk om den greske antikken og kinesisk kunst. Det er ca. 150 slike bøker.

Frå museal gjenstand til litterært forskingsmateriale:
spørsmålet om den stipla linja mellom lesing og dikting

«Det er den draumen» blei i 2016 kåra til Noregs beste dikt gjennom tidene.

Det er den draumen

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

(Hauge 2010, 288)

Diktet har sjølv sagt også vore diskutert i Hauges akademiske resepsjon. Idar Stegane legg vekt på det politiske i diktet: «Draum, eller føresetnad for draum, for kjensleliv, for framtidsvoner, det har vi alle; det vedunderlege må skje at vi får ei betre verd der fundamentale menneskelege vilkår blir endra, og at grensene mellom sinna blir nedbrotne» (Stegane 1974, 152). Otto Hageberg er også i eit slikt spor når han skriv at «[d]et siste diktet, ‘Det er den draumen’, held fast utopien om ei framtid og viser at det er den som er grunnlaget for liv» (Hageberg 1994, 86), mens Jan Erik Vold kommenterer at «[s]lik lever vel drømmen om et bedre liv i de fleste av oss» (Vold 1996, 58). Siri Endresen, som i 1971 leverte hovudfagsoppgåva *‘Det er den draumen’*. *Analysar av nokre utvalde dikt og motiv i Olav H. Hauges dikting*, forstod det også som eit dikt om håp: «Sluttlinene ‘at me ei morgonstund skal glida inn / på ein våg me ikkje har visst um’ samlar så i seg alle bønner og voner, den ber fram draumen om å koma fram til noko nytt, noko anna, vi kan vel seia eit lukkeland. ... Vi kan lesa ei løynd ævelengt eller dødslengt inn i desse sluttlinene» (Endresen 1971, 15). Lengten i diktet er knytt til det stengte, mellom anna dører i verset «at dører skal opna seg», og Endresen ser dette i samanheng med diktet «Songane mine»: «Eg-et i *Glør i oska* ‘har ingen lyklar’ på seg ‘som portane opne kan’» (Endresen 1971, 51). Desse to spora – ævelengten

og «Songane mine» – skal eg følgje opp og byggje vidare på i min eigen diskusjon av «Det er den draumen».

Grunnen til at eg vil trekke fram «Det er den draumen», er at fleire funn i samlingane på Haugesenteret peiker mot dette diktet. Eg vil byrje med å sjå nærare på ei av avskriftene Hauge har i den sjølvkompilerte diktantologien som eg nemnde innleiingsvis, nemleg det han gir tittelen «Nokre vers av Omar Khayyam». ¹³ Omar Khayyam (1048–1122) var ein persisk poet og tenkjar som blei introdusert i Norge av Alexander Seippel. Legg særleg merke til fjerde strofe:

Nokre vers av Omar Khayyam

Seg er'kje mannsåndi perla lik
som lysande or døkke vinen stig
blenkjer eit lite bil, og vonum fyrr
usynleg burt i aude natti vik?

Frå myrkret kjem me, og til mykret gjeng,
og ingen veit kvar på den snare veng
forloga ber oss av, fyrr ho hev ført
oss attanum det svarte fyreheng.

Kor underleg! av alle som gjekk burt
kom ingen, ingen att, so me fekk spurt
kvar vegen fram til ævestrandi ligg,
der me lyt fara, liksom dei hev gjort.

Det er den døri me'kje opne vann,
det er den lykelen me aldri fann –
som me hev leita etter mann for mann,
frå fyrste dag som yver ætti rann.

Med vonfull hug me kjem til livsens torg,

13 Den sjølvkompilerte diktantologien er ei bok (i plantelære) der Hauge har limt inn avisutklipp og avskrifter med dikt. Boka er stilt ut i monter på Haugesenteret.

men gjeng ifrå med hjarta mett av sorg,
me spør på tusund ting, men fær'kje svar
men sut og møde gjev dei oss på borg.

Men gled deg medan livet i deg heng,
fyrr ogso du, som dei, i moldi gjeng,
støv vert til støv, og under støv du søv,
og song og vin du aldri meire treng.

(Frå Hauges utklippsbok, datert 1931. Versa har Hauge skrive for hand.)

Når eg les dei tre orda «det er den», som blir gjentekne to gonger i fjerde strofe, tenker eg med ein gong på «Det er den draumen».¹⁴ Då eg søkte i Nasjonalbibliotekets nettbibliotek etter Khayyam-versa Hauge hadde skrive av, fekk eg ingen treff, heller ikkje på Seippels omsetjing. Grunnen til dette er at Hauge og Seippel har skrive det ulikt. I *Norsk Austerlendsk-divan* har Seippel skrive det slik:

Seg, e 'kje manne-ándī perla lik
Som lysande or dække vinen stig,
Blenkjer eit liti bil, o vonom fyrr
Usynleg burt i aude natti vik –?

O Husbonden som livens-drykken held
I handi si, kå mange trur du vel
Han slike fine perlur stige såg
Or skáli, kvervande skume kveld!

Frå myrkre kjem vi, o te myrkre gjeng,
O ingen veit kor på sin snare veng
Forlòga ber oss av, når ho hev ført
Oss attan-um de svarte fyre-heng.

14 Manuskrifta, som i dag ligg på Universitetsbiblioteket i Bergen, viser at Hauge har skrive ei rekke ulike versjonar av «Det er den draumen». Han har mellom anna hatt variantar der det står «det er denne draumen» og «det var den draumen» (MS 2054, C, 5 og MS 2054, C, 14).

Kå underlegt! Av alle som gjekk burt
Kåm ingen, ingen att, so vi fekk spurt
 Kor vegen fram til æve-strandi ligg,
Den vi lyt fara, liksom dei hev gjort.

De e den dyrri vi 'kje opne vann,
De e den lykilen vi aldri fann,
 Som vi hev leita etter, mann fyr mann
Frå fysste dag som yver ætti rann.
(Seippel 1923, 85)

Seippel skriv ikkje «Det er den», men «De e den dyrri vi 'kje opne vann, / De e den lykilen vi aldri fann,» (Seippel 1923, 85). Kva tyder dette? Er Hauge i gang med å dikte allereie i avskrifta og gir det att i sin eigen føretrekte nynorsk? Sjølv om Hauge også las Khayyam på engelsk, er ikkje dette grunn nok til å tru at alle dei handskrivne strofene i utklippsboka er omsette frå dette språket. For trass i avvika mellom Seippel og Hauge ligg desse versjonane tett på kvarandre: Der Hauge skriv «som me hev leita etter mann for mann, / frå fyrste dag som yver ætti rann», er Seippels versjon «Som vi hev leita etter, mann fyr mann / Frå fysste dag som yver ætti rann».¹⁵

Tanken min er difor at Hauge har skrive ned nokre strofer av Khayyam, limt dette inn i utklippsboka si, og at han hovudsakleg (jf. fotnote 13) såg til Seippels omsetjing då han gjorde det.¹⁶ Endringane han

15 Det er vanskeleg å sjå for seg at Hauges versjon skulle basere seg på den engelske omsetjinga, der det står «Some little Talk awhile of / Me and Thee / There seemed – and then no / more of Thee and Me» (Khayyam, *The rubáiyát of Omar Khayyám*). Det står verken årstal eller sidetal i boka. Delar av dei to første sidene i Hauges eksemplar er klipte ut.

16 Ein passasje frå 1928 i Hauges dagbok fortel at han på det tidspunktet først og fremst las Khayyam på engelsk: «Elles hev kannhenda Fitzgerald like stor æra av Rubáiyát som Omar. I alle fall er det ein av dei mest geniale omsetjingar verdi eig. Seippels umsetjing til norsk skal ogso vera ypperleg» (Hauge 2000, bd. I, 60). Likevel: Same dag skriv Hauge i dagboka at «Blenk og dropar er me som lyser eit lite bel, so driv dei tilbake til sitt opphav», noko som indikerer at han har lese det aktuelle diktet på norsk allereie i mars 1928 eller før (Hauge 2000, bd. I, 59). Hauge har med andre ord truleg kjent til Seippels omsetjing av diktet før han eigde *Norsk-Austerlendsk divan*, og ei mogleg kjelde er i så måte *Samtiden*. *Tidsskrift for politikk, litteratur og samfunnsspørsmål* (1912, vol. 23). Han

gjorde, kan bli forstått som eit ledd i Hauges virke som forfattar både fordi han bruker ein annan nynorsk enn Seippel, og fordi denne omskrivinga kan bli oppfatta som ein kime til «Det er den draumen». Eit spørsmål som melder seg er dette: Om forfattaren Hauge har sett saman sitt eige dikt dels med bakgrunn i lesinga av Khayyam, kan vi ikkje då vente at element frå Khayyams diktning skal gjere seg gjeldande i «Det er den draumen»? At Hauges diktning ofte er ei omskrivande intertekstuell samanveving av ulike litterære impulsar, er alle-reie etablert i resepsjonen (sjå til dømes Karlsen 2002; Hevrøy 2020b). Også «Det er den draumen» kan lesast som eit dikt som er sett saman ved hjelp av ulike førelegg. I det følgande vil eg vise det eg forstår som kryssande punkt mellom (Seippels) Khayyam og Hauge.¹⁷

Første strofe i Hauges avskrift av Khayyam byrjar med ei samanlikning av menneskeånda og perla: Dei kjem begge frå eit mørke, og dei lyser og blenkjer ei lita stund, før dei forsvinn. Tanken held fram i andre strofe: «Frå myrkret kjem me, og til myrkret gjeng». I tredje strofe er det eit skifte i perspektiv. Vi ser ikkje lenger heile biletet av kvar menneska (eller menneskeånda) er før jordelivet, i livet og etterpå. Derimot ser vi – altså diktets «me» – det frå dei levande menneska sin synsvinkel og undrar oss over «kvar vegen til ævestrandi ligg». Dei som veit det, er borte og kan ikkje seie det til oss, og det er difor diktet seier at «[d]et er den døri me'kje opne vann / det er den lykelen me aldri fann». Her vil eg trekke fram att dei to spora frå Endresens avhandling, nemleg ævelengten i «Det er den draumen» og diktet «Songane mine»:

Eg hev ingen løyndom funne
og veit ikkje livsens land,
og ber ingen lykel på meg
som portane opne kann.
(Hauge 1946, 92)

kan også ha høyrte diktet på radio.

- 17 Den intertekstuelle vevinga hos Hauge er etter alt å dømme resultatet av eit sterkt medvite dikthandverk og kan difor bli forstått i tråd med Ole Karlsens formulering: «Mosaikk-metaforen innskriver imidlertid, som blant annet Bente Aamotsbakken har påpekt [Aamotsbakken 1996, 11], idéen om en styrende kunsterhånd som setter mosaikken sammen» (Karlsen 2002, 29).

Strofa kan ikkje berre kan sjåast i samband med «Det er den draumen», slik Endresen gjer, men også Khayyams dikt. Hos Khayyam står det om «lykelen me aldri fann», mens det i Hauges dikt er ein «løyndom» eget aldri har funne («ber ingen lykel på meg»).¹⁸ «Portane» og «døri» står også i høve til kvarandre, og forslaget mitt er difor at denne strofa i «Songane mine» kan bli forstått som noko som ligg mellom Khayyam-avskrifta til Hauge og «Det er den draumen», ei slags bru mellom dikta.

Kva så med «ævelengten»? I «Det er den draumen» ber «me» (som må bli forstått som vi menneska) på ein draum om «at noko vedunderleg skal skje». Draumen bur altså i menneska, han kjem med sjølve det å vere eit menneske. Dersom menneska lengtar etter æva, etter opphavet sitt på den andre sida, er det nærliggande å forstå dette i tråd med det Wordsworth nemner i «Ode: Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood»: «Our birth is but a sleep and a forgetting» (Wordsworth 1947, 65). Etter den jordiske fødselen blir minna om erfaringane vi hadde før livet, meir eller mindre viska ut. Vi har likevel ein sterk dragnad mot dette før-et, og denne lengten kan rette seg mot overskridande erfaringar (som kunst, rus, erotikk og kanskje galskap) eller framover mot døden. Vi lever som sovande, med ein draum om vakne opp att til «det andre».

Både hos Khayyam og Hauge finst eit ønske om at det lukka vil opne seg. Hos Khayyam er det «døri», mens det som er stengd hos Hauge, må kunne opnast anten det er berg, tid, hjarta eller dører. Det ligg også i begge si dikting at vi skal til ein ukjend stad. At vi må det, men at vi ikkje veit vegen dit, anten det er «ein våg vi ikkje har visst um» eller «ævestrandi». Om vi har vore der før, så kan vi ikkje hugse det. Så er det openberre forskjellar, ikkje minst formelle. Seippels versjon har fem kvartettar med omfattande – om enn ulik – bruk av enderim. Hauges dikt er prega av ei suggererande gjentaking. D- og b-lydane i «det er den draumen me ber på» tek lesaren, eller lyttaren, raskt inn i diktet. Vidare held diktet merksemda gjennom anaforane, dei syngjande «at»-versa, før det endar i det forløysande og underleggjerande biletet: «på ein våg me ikkje har visst um». Khayyam skriv tvillaust

18 Det er av mindre betydning, men likevel verdt å merke seg at enderima i Khayyam («vann», «fann», «mann», «rann») har eit ekko i rima hos Hauge («land» og «kan»), og at Hauge skriv «livsens land» der det heiter «livsens torg» hos Khayyam.

om å passere dødens grense, om å komme bak «det svarte fyreheng». Hos Hauge er det opnare. Det kan bli lese som eit dødsdikt, men også som ein lengt etter andre former for overskridande røynsler eller, som fleire tidlegare tolkingar har peikt på, eit ønske om å få eit betre liv. Trass forskjellane er det nok av treffpunkt mellom dikta til at det er rimeleg å meine at Olav H. Hauges «Det er den draumen» er vove saman ved hjelp av materiale frå Khayyam. Og mi eiga forståing er at «Det er den draumen» ber på ein metafysikk lik den til Khayyam: Det bakanfor – og til grunn for – menneskelivet er innprenta i kvar levande, men på eit vis vi berre kan *kjenne* i oss. Vi kan ikkje *erkjenne* det intellektuelt. Vi lengtar etter tilhøyrsla med det altet vi spring ut frå som enkeltmenneske, men som levande kroppslege individ er vi åtskilde frå dette.

Det er likevel ikkje slik at Khayyams diktning er det einaste litterære førelegget for «Det er den draumen». Snarare er det typisk for Hauge at ulike kjelder finn ein møtestad i dikta hans.

Nu gaar jeg

Nu gaar jeg ind i Stenen,
snart er jeg Bjerg og Kulde,
kan jeg ikke aabne mit Dyb,
da maa jeg blive Laas.
Engang skal Bjergene briste,
engang skal Laasene springe,
Stenen løfte sitt drømmende Øje
og underligt bryde i Sang.
Kan jeg gaa gennem Klippen,
glemme min Uro i Mørket,
vente mit Stenliv til Ende,
da skal min Laas springe op,
da skal jeg nøgen i Græsset
vende forvandlet tilbage,
da er det navnløs jeg kommer,
da er min Haand blevet Vinge,
da er jeg Ord som er stumme,
svævende Stilhed, Uskyld,

Strømme af Ubevidsthed,
da er mit Flodliv inde.
(la Cour 1951, 302)

I Hauges eksemplar av Paul la Cours *Udvalgte Digte. 1928–1951* er det nokså mykje marginalia. Det siterte diktet har også ein kort, skrå blyantstrek mellom høgre side av tittelen og eit stykke opp mot det høgre hjørnet på sida. Det er likevel ikkje avgjerande her, for ein kan fort sjå klare nok fellestrekk mellom diktet og «Det er den draumen», som «at berget skal opna seg / at kjeldor skal springa» og «Engang skal Bjergene briste, / engang skal Laasene springe». Begge dikta er også prega av anaforar, og «draumen» kan vi lese som eit svar på «det drømmende øje», og «vedunderleg» er eit ekko av «underligt». ¹⁹ Også dette diktet kan vi lese som eit dødsdikt der det å gå «ind i Stenen» handlar om å bli ein del av det døde og kalde: å gå i grava (gravsteinen). Det er også spørsmål om eit djup som kan opnast. At det er noko på hi sida av døden, med fråvær av uro, eit tilvære der eget endeleg kjem attende til fred og uskyld. Dette er likevel ikkje ei visse det lyriske eget har, men eit ønske (som vi også kan kalle ein draum).

Studium av dei museale samlingane på Haugesenteret er sjølvsagt ikkje den einaste måten å opne for nye perspektiv på Hauges dikting på. Dei fleste Hauge-forskarar har nytta andre inngangar. Idar Stegane har som nemnt lagt merke til formelle trekk i Hauges dikting og knytt desse til Nygard utan å gå til andre kjelder enn sjølve diktinga. Ole Karlsen har i avhandlinga *Fansmakt og bergsval dom: En studie i Olav H. Hauges romantiske metapoese* (2002) vore oppteken av nettopp å fokusere på sjølve diktinga: «I denne avhandlingen skal vi ha et blikk for dikteprosessen og for diktningens herkomst, men utgangspunktet skal alltid være i diktningen selv, og ikke mer eller mindre biografisk sikker viten om hvilke tekststrøm den utvilsomt svært lærde forfatteren

19 Det kan også hende at det er snakk om ein såkalla spuriøs samanheng. For det kan jo seiast at Hauge og la Cour begge legg seg inntil det persiske eventyret om Ali Baba (og dei forti røvarane); «at dører skal opna seg / at berget skal opna seg» (Hauge); «Stenen løfte sitt drømmende øje» (la Cour). Hauge referer til dette eventyret allereie i «Skaldebøn» («Hadde du sesam dulde, / rikdommen var vel din.») (Hauge 1946, 126). Eg trur likevel, på grunn av dei slåande likskapane, at Hauge her hentar frå la Cour når han skriv sitt eige dikt.

Olav H. Hauge har vandret i» (Karlsen 2002, 29). Ut frå eit slikt perspektiv kan vi spørje oss kvifor vi skal vere opptekne med marginalia og liknande materiale. Mitt eige arbeid med Hauge er derimot motivert av det tilhøvet Karlsen skildrar på neste side i den same avhandlingen: «... men samtidig gjeres det klart at tekstlige forelegg og koder kan gå leseren hus forbi – eller leseren vil overse dem fordi de er en del av etablerte språkkonvensjoner ...» (Karlsen 2002, 30). Verken marginalia i lesne bøker eller andre teksteksterne kjelder skal etter mi meining erstatte eller utfordre diktlesingar som rettar merksemda mot diktet slik det står i ei diktsamling. Spørsmålet er heller: Kan det å studere ein forfattar si lesing setje oss på nye spor når det gjeld å forstå diktinga hans eller hennar? For at lesaren skal kunne vere merksam på det intertekstuelle i eit verk – og slik sett er mottakeleg for det som hender i teksten – må han eller ho kjenne til det litterære materialet forfattaren medvite eller umedvite har sett i spel i diktinga si. Føremålet med ein slik studie er nettopp å greie å fange opp nokre av dei intertekstane som lesaren ikkje fangar opp i møte med diktinga åleine. Lesinga og utklipps-, omskrivings- og omsetjarpraksisen til Hauge synest å vere uløyselig knytt til utviklinga av hans eiga diktarstemme. Slik eg ser det, er kjennskap til forfattarens lesing – anten denne kjem via marginaliafunn, avskrifter, oppdaginga av ei bok i boksamlinga eller andre vegar – noko vi ikkje kan sjå bort frå dersom vi ønsker større innsikt i forfattarens tekstproduksjon. Difor kan museumssamlingar som Olav H. Hauges boksamling vere ei nyttig kjelde for litteraturforskarar.

Litteratur

- Bibelen, eller Den heilage skrifti: dei kanoniske bøkene i Det gamle testamentet og Det nye testamentet. 1921. Oslo: Studentmaalet.*
- Adorno, Teodor W. 1992. *Notar til litteraturen*. Oslo: Det Norske Samlaget.*
- Aladin og den vidunderlige lampe og andre eventyr av Tusen og én natt*. 1929. Oslo: Aschehoug.*
- Anders, Andersen M. 1978. *Tankar om dikting. Til Olav H. Hauge*, re-

- digert av Knut Johansen, 13–20. Oslo: Per Sivle Forlag A/S.
- Andersen, Hadle Oftedal. 2002. *Poetens andlet. Om lyrikaren Olav H. Hauge*. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Aristoteles. 1961. *Om diktekunsten*. Oslo: Dreyer forlag.*
- Beauvoir, Simone de. 1967. *The Second Sex*. Surrey: Ivor Nicholson & Watson.*
- Benjamin, Walter. 1970. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.*
- Blake, William. 1949. *The Poetical Works of William Blake*. London: Oxford University Press.*
- Bjørkøy, Aasta Marie Bjorvand. 2016. *Eit dikt vert aldri ferdig. Tekst-historien til Olav H. Huges dikt*. Oslo: Vidarforlaget.
- Budge, E. A. 1967. *The Egyptian Book of the Dead. (The papyrus of Ani) Egyptian text transliteration and translation*. New York: Dover Publications.*
- Eggen, Arnljot. 1968. «Heim til det framande». *Olav H. Hauge. Ei bok til 60-årsdagen 18. august 1968*, redigert av Einar Bjorvand og Knut Johansen, 68–80. Oslo: Noregs Boklag.
- Endresen, Siri Sunniva. 1971. «'Det er den draumen'». Analysar av nokre utvalde dikt og motiv i Olav H. Huges dikting». Hovud-oppgåve i nordisk. Bergen: Universitetet i Bergen.
- Foucault, Michel. 1965. *Madness and Civilization*. London: Tavistock Publications.*
- Greiff, Trygve. 1959. *Olav Nygard. Dikter og mystiker*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.*
- Hageberg, Otto. 1994. «Spenningsmønster i Olav H. Huges lyrikk i 1960-åra». *Tunn is*. Redigert av Terje Tønnesen. Oslo: Cappelen Forlag.
- Hauge, Olav H. 2000. *Dagbok 1924–1994*, bd. 1–5. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Hauge, Olav H. 2000. *Dikt i samling*. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Hauge, Olav H. 1946. *Glør i oska*. Oslo: Noregs Boklag.
- Hevrøy, Stein Arnold. 2019. «Jesu ord og Heraklits vassgraut: Om Olav H. Huges kisedikt 'Framfor undergangen'». *Undergang og utopi. Poesi i krisetider*, redigert av Trude-Kristin Mjelde Aarvik,

- Torgeir Skorgen og Eirik Vassenden. Bergen: Alvheim og Eide Akademisk forlag.
- Hevrøy, Stein Arnold. 2020a. «Kva kan vi lære av Rolf Jacobsens boksamling?». *Signaler. Medlemsblad for Rolf Jacobsens venner*, 1–2020, redigert av Gunnar Brox Haugen, Hanne Lillebo og Tore Stenersen.
- Hevrøy, Stein Arnold. 2017. «Olav H. Hauge 1908–1994». *Norsk oversetterleksikon*. <https://www.oversetterleksikon.no/2017/06/05/1590/> (lesedato 25.3.2024).
- Hevrøy, Stein Arnold. 2016. «Olav H. Hauges ‘Kom ikkje med heile sanningi’ som metapoetisk orakeldikting». *Edda. Nordisk tidsskrift for litteraturforskning*, vol. 103, 4–2016. Redigert av Ståle Dingstad, Thorstein Norheim og Ellen Rees. Oslo: Universitetsforlaget.
- Hevrøy, Stein Arnold. 2020b. «Spor og stiar i Olav H. Hauges boksamling: Frå Platon til Paul de la Cour og attende til Hauge». *Norsk litterær årbok 2020*, redigert av Nora Simonhjell og Benedikt Jager. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Hevrøy, Stein Arnold. 2023. «Stokkebåten, ‘Stokkebåten’ og ‘Sanningi’ – Museale og litterære refleksjonar om Olav H. Hauges dikting». *Norsk museumstidsskrift*, vol. 9, 1–2. Oslo: Universitetsforlaget. <https://doi.org/10.18261/mus.9.1-2.3> (lesedato 25.3.2024).
- Hjartnes, Terje. 2014. «Notat om pakkinga av bøkene på Rossvoll, versjon 1.2». Arbeidsnotat, Nynorsk kultursentrum (internt dokument).
- Hölderlin, Friedrich. 1969. *Hölderlin Werke und Briefe. Erster band. Gedichte – Hyperion*. Frankfurt am Main: Insel Verlag.*
- Jackson, H. J. 2016. «Marginalia and Authorship». <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199935338.013.149> (lesedato 25.3.2024).
- la Cour, Paul. 1951. *Udvalgte digte 1928–1951*. København: Nordisk forlag.*
- Karlsen, Ole. 2002. *Fansmakt og bergsval dom: En studie i Olav H. Hauges romantiske metapoesi*. Oslo: Unipub forlag.
- Kierkegaard, Søren. 1950. *Værker i udvalg I: Digteren og kunstkritikerne*. København: Nordisk forlag.*
- Kierkegaard, Søren. 1950. *Værker i udvalg II: Filosofen og Teologen*. København: Nordisk forlag.*

- Kittang, Atle. 1973. *Discours et jeu. Essai d'analyse des textes d'Arthur Rimbaud*. Bergen: Universitetsforlaget.*
- Lie, Hallvard. 1967. *Norsk verslære*. Oslo: Universitetsforlaget.*
- Manuskript av Olav H. Hauge frå Universitetsbiblioteket i Bergen. MS 2054, C, 5 og MS 2054, C, 14.
- Nietzsche, Fredrich. 1930. *Also Sprach Zarathustra*. Leipzig: Kröner Verlag.**
- Nietzsche, Friedrich. *Gedichte*. Leipzig: Insel Verlag.*
- Nietzsche, Friedrich. 1954. *Werke in drei Bänden: erster Band*. München: Carl Hansener Verlag.*
- Nietzsche, Friedrich. 1955. *Werke in drei Bänden: zweiter Band*. München: Carl Hansener Verlag.*
- Nietzsche, Friedrich. 1956. *Werke in drei Bänden: dritter Band*. München: Carl Hansener Verlag.*
- Norsk-austerlendsk divan: Ei auka utgåve av «Persiske vers»*. 1923. Oslo: Olaf Norli.*
- The Koran*. 1956. London: The Penguin Classics.*
- Platon. 1946. *Staten. Annen del*. Oslo: Dreyer forlag.*
- Peters, Fritz. 1976. *Gurdjieff*. London: Wildwood House.*
- Stegane, Idar. 1987. *Det nynorske skriftlivet. Nynorsk heimstaddikting og den litterære institusjonen*. Oslo: Det Norske Samlaget.*
- Stegane, Idar. 1974. *Olav H. Hauges dikting. Frå «Glør i oska» til «Dropar i austavind»*. Oslo: Noregs Boklag.
- Stegane, Idar. 1978. «Olav H. Hauge er 70 år». *Dikt og artiklar om dikt. Til Olav H. Hauge på 70-årsdagen*, redigert av Bjarte Birke-land, Atle Kittang og Idar Stegane. Oslo: Noregs Boklag.
- Stegane, Idar. 1994. «Skrift og landskap i diktinga til Olav H. Hauge». *Tunn is*, redigert av Terje Tønnesen. Oslo: Cappelen Forlag.
- Shah, Idres. 1971. *The Sufis*. New York: Anchor Books.*
- Steiner, George. 1967. *Tolstoy or Dostoevsky*. London: Penguin Books.*
- Stigen, Anfinn. 1977. *Aristoteles – En innføring*. Oslo: Dreyer forlag.*
- Suzuki, D. T. 1970. *Zen and Japanese Culture*. Princeton: Princeton University Press.*
- The Concise Cambridge History of English Literature*. 1965. London: The Cambridge University Press.*

- Vandvik, Eirik. 1974. *Vardar på veggen: Frå Suldal til Akropolis*. Oslo: Noregs Boklag.*
- Vold, Jan Erik. 1996. *Under Hauges ord. Essays, samtaler, brev, dikt, fotos*. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Vaage, Eli Fossdal. 2015. «Når døden reiser seg. Ein resepsjonskritisk analyse av Olav Nygard's dikt 'No reiser kvelden seg'». Mastergradsoppgåve i allmenn litteraturvitskap. Bergen: Universitetet i Bergen.
- Whitman, Walt. 1927. *Leaves of Grass & Democratic Vistas*. London: J. M. Dent & Sons.
- Wilson, Colin. 1972. *The Occult*. London: Hodder and Stoughton.*
- Wordsworth, William. 1947. *A Selection of Poems by William Wordsworth*. London: The Grey Wall Press.*
- Ystad, Vigdis. 1978. *Uppdals lyrikk*. Oslo: Aschehoug & Co.*
- Zhang, Helen. 2023. «Transreading in the Nordic Mode: Olav H. Hauge in Dialogue with Laozi and Eckhardt». *Migrating Minds: Journal of Cultural Cosmopolitanism*, vol. 1.1, 86–108. <https://doi.org/10.57928/vr7q-cm21> (lesedato 25.3.2024).
- Aamotsbakken, Bente. 1997. *Tekst og intertekst. En studie i intertekstualitetens betydning i tre åttitallsromaner av Edvard Hoem*. Oslo: Universitetet i Oslo.
- Aarbakke, Thea. 2019. *Forfattermuseumsfunksjonene. Musealiserte relasjoner mellom liv og litteratur. En studie av Hamsunsenteret, Bjerkebak – Sigrid Undsets hjem og Hauge-senteret*. Oslo: Universitetet i Oslo.

*Boka er del av Olav H. Hauges boksamling.

**Boka er ikkje registrert som del av Olav H. Hauges boksamling, men ligg i magasinet på Haugesenteret. Den opphavslege eigaren kan vere andre enn Olav H. Hauge, til dømes Bodil Cappelen.

Om Aukrusts påvirkning på Hauge

En kommentar til «Skåli», «Til ein gamal meister», «Fela», «Eg ser på ein gamal spegel» og «Gullhanen»

Henrik Indergaard

I 1965 skriver Olav H. Hauge i dagboka at Olav Aukrust er den største lyriker ikke bare i Norge, men i Skandinavia, og beklager at han ikke har fått den anerkjennelsen han fortjener:

So lat oss lata alle motkast falla og vera so romsinnte at me ser stordomen til denne mannen! Det var mi tru i ungdomen, og eg har ofte tenkt på det no seinare òg, at ei bok som *Himmelvarden* måtte ha kunna vekt Noreg, vekt det soleis at det såg og tok denne mannen til sin åndsforar! Ja, so sterk er denne boki at ho burde ha snutt tidi her i landet, brøytt veg for norsk mål og norsk ånd, på same måten som *Divina Comedia* var grunnlegjande for språk og kultur i Italia.

Me kjende diverre ikkje vår gjestingstid. Det er den største tragedien for Noreg, ikkje dansketidi. Me helsa ikkje morgonen då han atter rann yver folk og land! Aukrust kunde vorte morgonsoli for Noreg: Wergeland var dei fyrste solstrålane som song upp på fjelli, trompetstøyti fyrr kongen reid inn! (Hauge 2000, bd. 2, 723, jf. 369–371, 563, 724)

Fra sin debut i 1916 og frem til 1960-tallet hadde Aukrust en høy stjerne i mange landsmåls-/nynorskmiljøer, og han er en av de forfatterne Hauge stadig vender tilbake til i dagboka, som regel med begeistring. Profil-kretsens nedvurdering av Aukrust falt Hauge tungt for brystet (se Hauge 2000, bd. 3, 243, 327; Åmås 2004, 379). De som

skjøv Aukrust ut av kanon, var imidlertid de samme som kanoniserte Hauge, og deres dom synes i dag å være allment akseptert: Hauge omtales gjerne som den største norske lyriker i etterkrigstiden, mens Aukrust ikke lenger leses.

Olav Aukrust var født i Lom i Gudbrandsdalen og levde fra 1883 til 1929. Han skrev fire diktsamlinger: *Himmelvarden* (1916), *Hamar i Hellom* (1926), *Solrenning* (1930) og *Norske terningar* (1931). De to siste samlingene ble altså utgitt posthumt. *Hamar i Hellom* og *Norske terningar* skildrer livet på bygda, og den første samlingen kretser rundt det vi med Leif Mæhle kan kalle «emne-motivet». I eldre tider var kunnskap om hva som utgjorde et godt emne, en viktig del av selve håndverket. På nasjonalromantisk vis overfører Aukrust til diktningen idéen om at et vellykket verk må ha et velvalgt emne, og å gi emnet form er å forme ikke bare språket, men også diktersjelen, leseren og det samfunnet diktet tilhører og hvis ånd det er et uttrykk for. Dette er altså det sentrale tema i *Hamar i Hellom*. De to diktsamlingene *Himmelvarden* og *Solrenning*, som i likhet med de to øvrige finner sine motiver i og rundt dikterens hjembygd, beskriver på sin side en mystisk erfaring som dikteren har hatt. Aukrust tolker den mystiske erfaringen i lys av et gnostisk-kristent verdensbilde som er inspirert av Rudolf Steiners antroposofi. Mennesket har en guddommelig kjerne, «ein gneist av upphavsord» (Aukrust 1942, 216), og lengter tilbake til sitt opprinnelige, himmelske hjem. Diktene hans er ofte lange, rapsodiske og preget av gjentakelser. Han bruker gjerne rytmer fra folkemusikken og skriver på et høystemt nynorsk med islett av Lom-dialekt (se Mæhle 1968; Sørbø 2004, 50–68; Sørbø 2009).

Hauge er mer avmålt i sitt dikteriske arbeid. Han bruker metaforen «kaldsmiing» om det å dikte ved hjelp av forstanden, en fremgangsmåte som for ham er nødvendig dersom han skal unngå å miste kontrollen over de indre kreftene (se Hauge 2000, bd. 2, 537, jf. bd. 1, 479, 689–690). Dette er ifølge Hauge også fremgangsmåten til Welhaven og Øverland, men ikke til inspirerte diktere som Wergeland, Shelley og Aukrust. I sin Aukrust-biografi låner Jan Inge Sørbø fra Hauge denne metaforiske beskrivelsen av å dikte kontrollert – dette i motsetning til Aukrusts maniske skriveperioder, som etterlot ham nedbrutt i kropp og sinn (se Sørbø 2009, 12). Det Sørbø ikke bemerker, er at

Hauge har hentet kaldsmiings-metaforen fra Aukrusts *Solrenning*, hvor den inspirerte dikteren smir hvitglødende jern, mens kaldhamringen representerer pliktarbeidet:

Men høyr, kvifor gjeng det so tungt, stødt, og seint
å få jordlivet lyft og med lengslune eint?

Ja, for plikterne kaldhamra truge med sitt,

men so styrve og traudt

og so hardt å få raudt

er det jarn som eg treng å få gloande kvitt,

so det skinande syn som er hjelpelaust mitt,

som kvar fagraste gong

i min ynskjedraum song,

stig frå dypterne klårt fram i røyndom og dag

og seg sjølv, berre, likt: i si art, i sitt slag

openberringi av

det upphavlege krav

som eg hittil hev hyst i mitt hjarta!

(Aukrust 1942, bd. 2, 107; jf. bd. 1, 184)

Når Sørbø betegner Aukrusts poetiske raptuser som det motsatte av kaldsmiing, benytter han en metafor som han tilskriver Hauge, men som Hauge i virkeligheten har lånt fra Aukrust: Dette illustrerer hvordan Hauge har tatt sin læremesters plass som den store nynorsklyrikeren.

Selv om Ole Karlsens avhandling, utgivelsen av dagbøkene og Knut Olav Åmås' biografi gjorde det klart at Hauge var sterkt påvirket av romantisk lyrikk, og at den forestillingen om Hauge som Profil-modernistene dyrket, hadde dekket over vesentlige sider ved dikteren, er lite hittil sagt om Aukrusts innflytelse på Hauge (jf. Eggen 1981, 71; Skei 1993, 68; Karlsen 2000, 120; Karlsen 2003, 108; Åmås 2004, 703: personregister under «Aukrust, Olav»; Bjorvand Bjørkøy 2016, 75). I det følgende vil jeg forsøke å vise hvordan Hauge i enkelte dikt lar seg inspirere av Aukrust, og til en viss grad også overtar noen av hans idéer og forestillinger.

Hamar i Hellom og Glør i oska

Påvirkningen fra Aukrust kan spores i debutsamlingen *Glør i oska* (1946), hvor det er ekko av *Hamar i Hellom*.¹ Både i Hauges «Uppskoke» og i Aukrusts «Aksión på Tande» titter månen inn på en bygdefest om våren, men de tre diktene hvor påvirkningen fra Aukrust er tydeligst til stede – «Til ein gamal meister», «Skåli» og «Fela» – ble imidlertid tilføyet *Glør i oska* først i utgaven av *Dikt i utval* fra 1964. Jørgen Sejersted har bemerket at «Til ein gamal meister» kan ha blitt skrevet på 60-tallet og tilbakedatert «som en utvei til å videredyrke et ekspansivt romantisk formspråk som i mindre grad vil passe inn i nye diktsamlinger» (Sejersted 2007, 194). Det er også i tiden omkring midten av 60-tallet at Aukrust hyppigst og med størst entusiasme omtales i Hauges dagbok. «Til ein gamal meister», «Skåli» og «Fela» er plassert sammen med «Treskomakar», som vi finner allerede i første utgave av *Glør i oska*, og disse fire diktene ser alle tradisjonelt landsens håndverk som en virksomhet som er analog til diktning. Men i motsetning til de tre andre diktene viser «Treskomakar» ikke noen påvirkning fra «Emne». En grunntanke hos Aukrust er at i diktning som også i håndverk – og i alt som er – er det en enhet av stoff og ånd (se f.eks. Aukrust 1942, bd. 1, 383); i «Treskomakar» heter det imidlertid at «vers skal gjerast | til skor for tanken» (Hauge 2010, 69). Kanskje tyder dette på at de tre andre diktene nettopp ble skrevet på 60-tallet, da Hauge var særlig opptatt av Aukrust.

Som flere har antydnet, gjenspeiler formen til «Til ein gamal meister» diktets motiv, rosemalingen (se Karlsen 2000, 106; Karlsen 2003, 108; Sejersted 2007, 194; Sejersted og Vassenden 2011, 210). Et slikt mimetisk forhold mellom form og det håndverket eller den arbeidsprosessen som beskrives, finner vi i flere av Hauges dikt, f.eks. i «Hendene vev», i «Ein skrøpeleg sonett» og i det nevnte «Skåli», som altså også, i likhet med «Til ein gamal meister», alluderer til «Emne», både gjennom motivvalg og idé. I «Emne» er det en bestefar som tiltaler sitt barnebarn («'Emne – gut! det lyt du ha,' | hugsar eg han farfar sa»

1 Karlsen 2000, 120 påpeker at Hauges «'Til ein gamal meister' har mangt felles med langdiktet 'Emne' ... et dikt ... som benytter samme rapsodiske versemål, 'Lods-verset' eller 'Wergelandstrokéen'»; jf. Karlsen 2003, 108.

(Aukrust 1942, bd. 1, 365)) og forteller om ulike håndverk, mens i «Skåli» tiltaler en tilvirker av drikkeskåler en gutt og forklarer ham at selv om et emne er «stort og maga», blir det ikke alltid til en vellykket drikkeskål – noen emner blir kløvd, og andre kan ha mistet en kvist. Innimellom har han likevel hellet med seg:

Men denne skal verta
brukande, gut,
og eit høveleg rim
skal eg tenkja ut.
Og den som hugheilt
den skåli tømmer,
fær sjå rosa
i botnen blømer.
(Hauge 2010, 67)

Denne tredje og avsluttende strofen danner en kontrast til de foregående, som beskriver de mislykkede skålene. Fullbyrdelsen av diktet gjenspeiler dermed fullbyrdelsen av håndverksprosessen, særlig når strofen avsluttes av vers som enten kan forstås som en beskrivelse av den fullførte skålen eller som det rimet som skal stå på den: «[E]it høveleg rim | skal eg tenkja ut» antyder at det som følger, er det uttenkte rimet. Etersom rimet er noe som påføres til slutt, etter at selve trearbeidet er fullført, får sluttversene en performativ kvalitet; de markerer fullbyrdelsen av både skålen og diktet. Hvis en ølskål var stor, var det et karstykke å løfte og drikke av den med én hånd, og skålrimet, som gamle norske ølskåler gjerne var dekorert med, kunne henspille på dette (se Gjærder 1975, 126). Hauge ser ut til å antyde en lignende tradisjon.

Utformingen av diktet speiler altså arbeidet med skålen. «Skåli» kan ha flere betydninger. For det første den tilvirkede skålen, dernest selve diktet, til slutt også handlingen «å drikke en skål», en handling som gjerne ledsages av en tale, en gratulasjon eller, som i dette tilfellet, et rim. Rosen males på, som også rimet, etter at trearbeidet er fullført, og den markerer samtidig avslutningen av håndverksprosessen, fullbyrdelsen av diktet og drikkingen. Men utgangspunktet for alle disse

nært forbundne handlinger er et godt og velegnet emne. Aukrust skildrer i *Emne* sammenhengen mellom emnet og dets realisering i flere håndverk, også i fremstillingen av drikkeskåler med sine skålrím; tre-roten, emnet, får «si store stund» når den «settest fram på brudlaupsbord – | fekk sin kyss av bruramunn» (Aukrust 1942, bd. 1, 372–373). Håndens og åndens skapende kraft former ikke bare skålen og diktet, men bidrar gjennom skålen også til å forme den virkelighet – her et bryllup – som skålen tilhører. Slik vil «rosa | i botnen» i Hauges «Skáli» symbolisere blomstringen av det som ligger i kim i emnet, og det er, som hos Aukrust, skålen, diktet om skålen og festen, kanskje ikke et bryllup, men dog et drikkegilde. Den som får se rosen blomstre i bunnen av skålen, er den som tømmer den «hugheilt»; hans «hug» er «heil» og trygg, i likhet med emnet som skålen er laget av. Det tradisjonelle håndverket forener åndens og håndens virke, og arbeidet former gjenstander som igjen former det samfunnet de tas i bruk i. Analogien, eller bedre, *enheten* mellom det åndelige og det materielle, har Hauge, som nevnt, hentet fra Aukrust, og vi finner det også i «Fela». Her prøver diktjeget å spille på den gamle fela si, og når slåtten ikke låter som den skal, lurer han på om det er en sprekk i instrumentet:

Men fela ho var heil, ho.
Det nyttar ikkje spela
um fela so er stillt,
når hugen din er brosten
og ber på sjukt og ilt.
For det er ikkje fela,
men sjeli som skal spela.
(Hauge 2010, 72–73)

Det mimetiske forholdet mellom håndverket og diktets form som er påfallende i flere av Hauges dikt, er mindre fremtredende hos Aukrust (et åpenbart unntak er sitatet over som beskriver dikteren som smed), selv om han er opptatt av analogien mellom diktning og håndverk; kanskje henger dette sammen med at Hauges dikt er mer formelt gjennomarbeidede enn Aukrusts, at Hauge kaldsmir, mens Aukrust lar inspirasjonen

løpe fritt i likhet med Wergeland, hvis *Jan van Huysums Blomsterstykke*, som Karlsen har bemerket, er et viktig forelegg for «Til ein gamal meister» (se Karlsen 2000, 120–126). Karlsen har også pekt på at Huges dikt har allusjoner til Johannes' åpenbaring og til Blakes «The Tyger» (se Karlsen 2000, 113–114).² Et aspekt ved «Til ein gamal meister» som, så langt jeg kan se, ikke har blitt bemerket, er at dette diktet ikke bare dreier seg om rosemaleren og dikteren og deres respektive kunstarter, men også om Gud og skaperverket. Dette temaet er også sentralt hos Huges romantiske forelegg, Blake, Wergeland og Aukrust. Wergeland lar den gamle gartner tiltale Gud på slutten av fjerde del av *Jan van Huysums Blomsterstykke*, og tanken om at man i det gamle norske håndverket kan ane selve Skaperens ånd («den ånd som vev og verkar gjennom *alt* av norsk natur»), finner vi i Aukrusts «Emne». Og når Hauge beskriver hvordan den gamle mesterens hånd ikke blir trett av å gi lengsel og glo til rankene og rosene, gi dem «eld av din eld», siterer han et av åpningsdiktene i *Hamar i Hellom*, «Gneisten», hvor dikteren beskriver hvordan en gnist av det som vel må forstås som den norske folkeånd, har slått ned i ham og tent et inspirasjonens bål:

kven *er* du lel?
 Eg veit det nok – du er den magt
 som byd meg halde vardevakt
 – i alle vår –
 um det som norskt og Norigs er.
 So feng meg då!
 Og lat meg eld av din eld få, –
 og brenn og bruk meg, heil og all,
 og hav meg i ditt vald.
 (Aukrust 1942, bd. 1, 272)

Om Hauge siterer Aukrust, ber han likevel ikke for sin egen diktningsskyld om en «eld av din eld»; selv må han kaldsmi, og det er den gamle mesteren som gir ild og liv til rosene. Sitatet markerer også en annen

2 Tigreren dukker opp også i «Solrim innunder jol» i *På ørnetuva* og i «William Blake» i *Spør vinden*.

forskjell mellom de to dikterne: Selv om Hauge i dagboka, f.eks. i passasjen sitert innledningsvis, kan la seg beruse av Aukrust og hans nasjonalromantikk, dyrker Hauge i sin diktning dog ikke en lokal eller nasjonal *Volksgeist*. Han finner gjerne motiver til sine dikt i bygda og i bygdelivet, men det stedlige speiler alltid det universelle, og hans dikteriske søken etter innsikt, som følger mange og ulike spor, finner vel aldri frem til et endelig svar.

Men Hauge alluderer altså til Aukrust, som ser en nasjonal ånd eller guddommelig kraft i det norske håndverket, og til Wergeland og Blake, som funderer på Skaperens virke. Flere trekk i «Til ein gamal meister» antyder en slik tematikk. Rosemaleriet beskrives som en tett vegetasjon som langsomt frigjøres på vegen mot himmelens engler og stjerner («vinna yver eigen ormehug»), og Hauge alluderer dermed til *Jan van Huysums Blomsterstykke* med dets referanser til Edens hage og fortellingene i 1. Mosebok. Dette stilles opp mot allusjonene til Johannes' åpenbaring, apokalypsen, og danner slik en forestilling av skaperverket gjennom å antyde både dets begynnelse og dets avslutning. Rosen vokser «frå eit opphavsunder» som gjenspeiler den «kimknut i mitt hjarte» som diktjeget begynner sitt dikt fra; diktet uttrykker undring over at rosene både er like og ulike på en måte som bringer tanken hen til naturens mirakel snarere enn til rosemaling: «Same rosa, ja, men ei onnor | likevel, stødt ei onnor, | lell den same!» Her ser kanskje gartneren Hauge utenfor maleriet og nevner egne erfaringer og observasjoner. Daktylene «ja, men ei» og «likevel» bryter den trokeiske rytmen og understreker ordene som markerer forskjellen mellom rosene. Om vi lar Gertrude Steins «a rose is a rose is a rose» insistere på den enkelte roses sansbare egenart og ikke på «rose» som allmennbegrep, så er det vel i tråd med Hauges «[s]ame rosa, ja, men ei onnor». Også en rekke andre trekk ved beskrivelsen av rosemaleriet henspiller på skaperverket: Det frembringes gjennom vilje; det bugner i høstsolen «under mogi frukt, – | då er viljen brukt» (også her går dikteren ut av maleriet og inn i den levende natur; årstidenes veksling er jo ikke et motiv i maleriet); dikteren spør om rosene bare er et uttrykk for «leik og tame», eller om det er en mening bak; mesterens hånd er utrettelig, og «alt med ånd | eldkvast greip di hond» – håndens formende arbeid ledsages av åndens, noe som gir liv til det utførte arbeidet; rosen er

«Gud til æra» på samme måte som diktet er «[t]il ein gamal meister», altså til Skaperen, kan vi forstå.

Diktet avsluttes med at diktjeget henvender seg til mesteren og spør om han gjetter hans «løyndom» når han sier at han «hjartelivet, ikkje berre rosor måla». «Hjartelivet» er et uttrykk for kjærlighet, lengsel og håp, og vi finner det samme motivet i Aukrusts beskrivelse av en billedvev i «Emne», en beskrivelse som må ha inspirert Hauge:

*Sjå den gamle uppstadveven!
Og du kjenner dåmen, sneven,
glansen døyvd frå den som bur
i vår lengting, draum og dragnad,
i den kraft som folket magna, –
ja ein avglans mild du merkar
av den magt som rokken snur –
av den ånd som vev og verkar
gjennom alt av norsk natur.*

(Aukrust 1942, bd. 1, 376–377)

Billedveven som deretter beskrives, viser et blomstermønster, og diktet spør om blomstene gir uttrykk for en «hjartesus» over en avdød kjæreste hos kvinnen som vevde:

*Ho vart løynleg knekt og tvinga
inn i ordlaus sorg til slut.
I dei vovne liljurs reine,
himmelskire draum åleine
tala ho sin løyndom ut.*

(Aukrust 1942, bd. 1, 378)

Som hos Hauge gjemmer kunstverket «hjartelivet»: I veven er hjertesorgen hos veveren skjult til stede, og veven gir også en avglans av den guddommelige kraft «som bur | i vår lengting, draum og dragnad». Håndverksmesteren gjenspeiles i en Skaper, og verket viser både kunstnerens og menneskenes lengsel, slik også Huges «hjartelivet» kan forstås enten som et uttrykk for rosemålerens håp, som kommer

til syne i blomstene som strekker seg mot himmelens stjerner og engler, eller, dersom vi i den gamle mesteren ser Skaperen, som et uttrykk for menneskets lengsel etter Gud. Lengsel og håp er tidløse religiøse motiver, men også grunnleggende tema i den romantiske kunsten, noe som beror i en streben etter å forsone frihet og natur, menneske og verden, en forsoning hvis mulighet er begrunnet i forestillingen om en opprinnelig og tapt helhet, en Edens hage.

En slik forsoning, et tema også i «Gullhanen», er imidlertid ikke lett å oppnå, noe Hauge innser når den gamle mesteren igjen dukker opp i forfatterskapet, i «Eg ser på ein gamal spegel» fra *Spør vinden* (1971), et dikt jeg her gjengir i sin helhet:

Framsida spegel.

Baksida eit bilete av Edens hage.

Eit underleg påfunn

av den gamle glasmaesteren.

(Hauge 2010, 341)

Diktet (en ekfrase i likhet med «Til ein gamal meister») er åpenbart allegorisk og må forstås dithen at «den gamle glasmaesteren» er Gud, og at mennesket, etter å ha blitt lokket til å spise av kunnskapens tre og dermed blitt vist bort fra Edens hage, ikke kan komme tilbake uten å gi avkall på sin selvbevissthet. Det reflekterende mennesket er som Narkissos fanget i sitt eget speilbilde og utestengt fra den opprinnelige enhet med Skaperen. Mennesket kan ikke samtidig se seg selv og være tilbake i Guds hage, noe dikteren synes er ganske bemerkelsesverdig – «Eit underleg påfunn | av den gamle glasmaesteren». Kristne forestillinger dukker sporadisk opp i Hauges diktning, og når de gjør det, slik som i «Til ein gamal meister» og i «Eg ser på ein gamal spegel», er de først og fremst en kilde til innsikt i og et uttrykk for menneskets livsvilkår.

«Gullhanen»

I *Glør i oska* er det altså særlig *Hamar i Hellom* som har inspirert Hauge. I det følgende vil jeg vise at Hauge på avgjørende vis er påvirket av Aukrust også i «Gullhanen» fra *Seint rodnar skog i djuvet* (1956), og da ikke av *Hamar i Hellom*, men av visjonsdiktningen i *Himmelvarden*. Diktet er en sonett og lyder i sin helhet slik:

Og eg var longo død. Død i mitt skal,
og gol som gullhane i Miklagard.
Eg levde under – høyrde skurr og svar
og streid imot; og holt læt seld sjels gal.

Til draumen skok meg vak ei festgul nott,
so hamen fall og glansen vart til støv:
Eg er i døri heime. Huset søv.
Og barnehjarta slær att sælt og brått.

Eg stend med hand på klinka inn til mor
og far, – ser månen skin på slite golv.
Du vart so lenge? kjem det, utan ord.

Bak rømdi rørde sorgi tungt sin kolv.
So slepte draumen meg. I gullsmidd gjord
for keisaren eg atter gol og svor.
(Hauge 2010, 179–180)³

«Gullhanen» har blitt omtalt som gåtefullt, og det er vel kanskje Hauges mest omdiskuterte dikt (jf. Parelius 2023, 23–25). Jeg skal i min kommentar bygge videre på flere av de idéene som allerede er lansert til tolkning av diktet.

Hadle Oftedal Andersen antyder at «diktet signaliserer at det er eit forsøk på å artikulera det førartikulerte eller utanomspråklege, og at bruken

3 Versjonen som er gjengitt her, ble publisert første gang i 1964 og skiller seg fra versjonen fra 1956 ved at «rørde» i tredje siste linje har erstattet «rører»: Se Bjorvand Bjørkøy 2016, 126.

av lyrisk presens i samband med draumen viser at diktet stiller seg sympatisk i høve til denne tilstanden, og held denne fram som det positive av det som er skildra» (Andersen 1996, 124). Om jeg forstår ham rett, er dette en tolkning som peker i samme retning som den jeg skal foreslå. Ole Karlsen peker på at den ornamentale, mekaniske, avbildende kunst som står til tjeneste for makten, for keiseren i Miklagard, møter et krav om at kunsten skal være autentisk og, som han sier, tilsvare «dikter-jeg'ets indre liv og skriftpraksis» (Karlsen 1998, 133). Dette er også et poeng som til dels foregriper min tolkning. Fredrik Parelius fremhever likeledes dikterens problem med å kommunisere som et sentralt tema, og diktet skildrer ifølge ham «[e]rkjennelsen av at den 'sæle' helliggjorte opplevelsen ikke lar seg formidle til sliterne, til hverdagsmenneskene mor og far» (Parelius 2023, 31). Parelius bringer dermed også et biografisk perspektiv inn i tolkningen, et perspektiv som også skal kommenteres i det følgende. Videre foreslår Staffan Söderblom, på bakgrunn av Hauges dikt «Kolv og klokke» i *Under bergfallet* (1951) og på bakgrunn av dagboksnotater fra 1952, at kolven i «Gullhanen» kanskje «kan vara ytterligare ett slags instans av diktens *jag*, i förlängningen av guld tuppen och barnet, en än längre driven aspekt av ensamheten, där den hänger bortom rymderna ... och ska få *sorgen* att ljuda, klinga, dåna» (Söderblom 2006, 190). Både dagboksnotatene og «Kolv og klokke» kan, etter min mening, kaste lys over «Gullhanen», men, som vi skal se, Söderblom er upresis når han sier at det er kolven som får sorgen til å lyde – det er nemlig sorgen som beveger kolven, ikke omvendt.

Jeg er altså enig med dem som peker på kontrasten mellom det inautentiske og det autentiske som avgjørende for diktet, og på dikterens vanskeligheter med å sette ord på erfaringen som et sentralt tema. Allusjonene til eddadiktningen og Yeats, som har blitt omtalt av flere, skal jeg også henvise til i min tolkning av «Gullhanen» (jf. Gjerdåker 1968, 122; Karlsen 1998, 131–138; Karlsen 2000, 196–200; Söderblom 2006, 169–171).

«Gullhanen» i lys av *Himmelvarden*

Aukrust beskriver i *Himmelvarden* tilværelsen i det han kaller «Ormegarden» som å være fanget i materien og begjæret i en syklus av

død og gjenfødelse, adskilt fra sannheten. Han beskriver tilstanden i preteritum når han ser tilbake på den etter å ha våknet og blitt opplyst:

Eg skodar ned i dei vanvit-tider
då eg låg klumsa i Ormegarden –
det berst meg for som ei kvorvi forntid,
og syner ser eg med atte augo.
Det gufsar mot meg frå gløymeboki,
det strøymar mot meg frå drøymeboki
ein ormut angest som livet ol:
eg trudde longe ei rædsle stivna
og lagd på likstrå, men liket livna –
og liket reiste seg gult og gol,
eg såg det gjennom eit nykelhol ...

Det barst meg for som ein draum, det heile,
Men som ein vondaste røyndom var det.
(Aukrust 1942, bd. 1, 229–230)

Passasjen oppviser flere likheter med særlig første kvartett av «Gullhanen»: Det lyriske jeg ser både hos Aukrust og hos Hauge tilbake på en fortidig tilstand som død hvor dikteren gol som en hane, hos Hauge som en gullhane, mens liket hos Aukrust var «gult» (hos Hauge dreier det seg for øvrig om «ei festgul nott»); hos Aukrust varte dødstilstanden «longe», mens det lyriske jeg hos Hauge var «longo daud»; det lyriske jeg hos Aukrust «låg klumsa» (dvs. «fjetra», «trollbunden», «forheksa» (Grønvik, Killingbergtrø og Vikør 2007, 587–588, under «I klumsa 2»)), og det lyriske jeg hos Hauge var på lignende vis fanget i et skall og «streid imot». Begge dikterne plasserer det avdøde diktjeget i en «gard»: Aukrust plasserer det i «Ormegarden», og Hauge i «Miklagard». Beskrivelsene minner om mareritt, men i begge tilfelle er det uklart om det dreier seg om en drøm: Aukrust taler om en visjon som er nedtegnet i «drøymeboki», men samtidig synes som «ein vondaste røyndom»; hos Hauge heter det at «holt læt seld sjels gal. | Til draumen skok meg vak ei festgul nott», og her er det uklart om det er gullhanetilværelsen som vekker det lyriske jeg, og som altså er «drau-

men», eller om det er besøket hjemme hos foreldrene som er «draumen» som (metaforisk) vekker det lyriske jeg fra gullhanetilværelsen – den siste tolkningen synes bekreftet av diktets slutt, hvor besøket «heime» avsluttes. Poenget for Aukrust er vel at visjonen av å være levende død ikke er et mareritt, men et uttrykk for menneskets tilstand som fanget i materien.

Hvordan skal vi tolke Huges allusjon til Aukrust? I begge tilfelle er diktjeget en representant for dikteren, og begge diktere beskriver en situasjon hvor de er holdt fanget, adskilt fra seg selv og sannheten. Som flere har vært inne på, skildrer Hauge i de aktuelle versene av «Gullhanen» hvordan dikteren ikke lykkes i å gi uttrykk for det han vil si; Aukrust på sin side skildrer en situasjon hvor diktjeget er fanget i et gudløst mørke og ikke evner å se det lys som det er dikterens oppgave å formidle. For Aukrust må opplevelsen av å være levende død også forstås som et uttrykk for menneskets fangenskap i forgjengeligheten, men hos Hauge er vel beskrivelsen av tilværelsen som gullhane begrenset til et uttrykk for en personlig erfaring. Hauge har åpenbart kombinert allusjonen til Aukrust med en allusjon til Yeats og hans mekaniske gullfugl i Bysants: Det gule liket som galer i Ormegarden, har dermed blitt til en gullhane som galer for keiseren i Miklagard («Storgården», det norrøne navnet på Bysants, hvor Yeats' gullfugl synger for keiseren). For Yeats representerer det å synge for keiseren i Bysants som gullfugl en befrielse gjennom kunsten fra naturen og dermed fra forgjengeligheten; for Aukrust representerer det å gale som gult lik i Ormegarden ingen befrielse, men et dødelig fangenskap. Allusjonene til Aukrust og Yeats kombinerer Hauge med en allusjon til *Balders drømmer*, hvor volven, i likhet med Aukrusts lyriske jeg, taler etter å ha vært død i lang tid. Det virker usannsynlig at *Himmelvarden* alluderer til *Balders drømmer* – til det er de aktuelle passasjene for ulike – men likheten mellom de to diktene må ha inspirert Hauge.

Hos Aukrust er motsetningen til Ormegarden Himmelvarden, som han også betegner som «farsgarden», «Odelsgarden» – visjonen av Himmelvarden representerer en hjemkomst til den himmelske far:

Eg hadde ein gard, heite Ormegarden.
Det var ikkje farsgarden min.

Det vart ikkje buand' for våen og faren,
og no ligg han atlagd for vêr og vind.

Skal eg ein gong få sjå att Odelsgarden?
(Aukrust 1942, bd. 1, 121, jf. 122, 172–173, 239)

Diktjeget lengter altså etter å se igjen Odelsgarden, til å komme hjem,
og idet han når Himmelvarden, lykkes det ham:

Glad som den guten
eg eingong var –
atter no ser eg
min odelsgard.
(Aukrust 1942, bd. 1, 249)

Hos Aukrust er motsetningen til tilværelsen som levende død i Orme-
garden en hjemkomst til farsgården «[g]lad som den guten | eg eingong
var»; hos Hauge er det en hjemkomst til foreldrene hvor «barnehjarta
slær att sælt og brått» – og hvis vi leser biografisk, dreier det seg også
for Hauge om en gård. Visjonen kommer til Aukrust om natten, og
også hos Hauge er det tale om en drøm «ei festgul nott». Både for
Aukrust og for Hauge dreier det seg om en forening med en far; «[d]u
vart so lenge? kjem det, utan ord» hos Hauge: Enheterfaringen for-
sterkes av at dikteren blir tiltalt uten ord, altså en fullkommen kom-
munikasjon, en innside uten utside, i motsetning til gullhanen, som er
en utside uten innside. Foreningen med foreldrene eller faren hos
Hauge er likevel noe annet enn foreningen med Gud, og den er des-
suten en drøm snarere enn en visjon av sannheten; den er også bare
antydning som en lengsel og blir ikke fullbyrdet – diktjeget kommer ikke
lenger enn til døren til foreldrenes soverom, og når han skal til å svare
dem, våkner han fra drømmen. På den annen side peker den ordløse
kommunikasjonen med faren i retning av en mystisk erfaring, en er-
faring som kanskje særlig antydes i følgende vers: «[b]ak rømdi rørte
sorgen tungt sin kolv». Hvordan skal vi forstå dette?

Hanen og kolven er to bilder på diktningen eller dikteren. Klokken
– som ikke er nevnt i sonetten, men implisert gjennom henvisningen

til kolven – er også et motstykke til gullhanen: Begge er av metall, og begge vekker den som hører, men gullhanen klinger hult, i motsetning til den malmtunge klokken. Hauges diskusjon av kolven i dagboka har allerede blitt kommentert av Söderblom, som henviser til et sted hvor Hauge beskriver dikteren som en kolv og leseren som en klokke («[d]iktaren er kolven, han slår på din malm, lesar, til din *hjartermalm syng*» (Hauge 2000, bd. 1, 328 (sommeren 1952))). Hauge fortsetter med å si at ingen hører at kolven/dikteren er beveget/inspirert, med mindre den/han får leserens malm til å klinge. Motivet, som gjenfinnes i diktet «Kolv og klokke» (fra *Under bergfallet* (1951)), fortjener en kort kommentar: Når sorgen i «Gullhanen» rører sin kolv bak rommet, er det naturlig å forstå dette dithen at dikteren beveges av sorgen til å svare på det ordløse spørsmålet. Kolven skal altså til å slå mot klokken i det øyeblikk det lyriske jeg våkner, og svaret forsvinner i hanegalets støy når dikteren atter er ikledd gullgjord. Spørsmålet, som kommer «utan ord», antyder en fullkommen kommunikasjon, men forsøket på å gi et svar mislykkes.⁴ Umuligheten av å kommunisere beskrives som en vond drøm også i et annet dikt fra *Seint rodnar skog i juvet*, i «Elvi burtanum fjorden».

At kolven beveges av en sorg som befinner seg «[b]ak rømdi», er en mystisk erfaring, en erfaring av å komme i kontakt med den ytterste virkelighet. Lyden av klokken, av kirkeklokken, er et bud fra det som er hinsides verden, og Aukrust på sin side beskriver gjentatte ganger sine himmelske visjoner som en harpe- eller klokkeklang. I denne sammenheng kan det videre bemerkes at det hos Aukrust er sorgen som setter i sving den mystiske visjonen, noe han beskriver bl.a. i det sentrale diktet «Still meg ei storvengja sorg overskygde» fra *Solrenning*, diktet som beskriver selve visjonen «der tidløysa tottest meg gjeva | det namnlause namn» (Aukrust 1942, bd. 2, 118). «Større dikt finst ikkje i Norden», mente Hauge (Hauge 2000, bd. 2, 371 (november 1962)), som i sitt eksemplar av Aukrusts «Dikt i samling» markerte

4 Som nevnt innledningsvis endret Hauge i versjonen av «Gullhanen» fra 1964 «rører» til «rørde». I førsteutgaven beveges det lyriske jeg til å svare i den lykkeitilstand drømmen markerer. I den andre versjonen plasseres klokkeklangen innenfor gullhanetilværelsen; den blir en del av den mislykkede kommunikasjonen, av tilværelsen som død.

samtligte 16 strofer og noterte at dette, ifølge Krokann, var «[p]orten inn til Aukrusts dikting» (Aukrust 1943, bd. 2, 113). Når sorgen rører sin kolv «bak røymdi» hos Hauge, kan dette være inspirert av sorgen som hos Aukrust setter i sving den hinsidige klokkeklangen, en sorg som også Hauge er tyngt av.

Det lyriske jeg hos Hauge beveges uansett til å gi uttrykk for en lyd fra hinsides verden. Lyden som produseres, er imidlertid ikke en klokkeklang, men gullhanens hule gal. Han våkner altså fra drømmen og innser at han ikke *makter* å formidle lyden fra det hinsidige – gullhanens gal lyder hult og falskt. Mens Aukrust i *Himmelvarden* ikke gir uttrykk for at han har problemer med å formidle sin visjon, målbærer i *Solrenning* også han tvil om hvorvidt dette egentlig er mulig (jf. Aukrust 1942, bd. 2, 27–30). Om Hauge lar Aukrusts pessimisme i *Solrenning* spille med som en allusjon, er vanskelig å si.

Volven, Aukrusts lyriske jeg, Yeats' gullfugl og dessuten hanen Gullinkambe, som i norrøn mytologi varsler ragnarok, og som Karlsen har antydnet at Hauge alluderer til, er alle profetiske figurer. I hvilken grad diktjeget har en slik rolle i «Gullhanen», er uklart. Diktjeget mislykkes i sitt forsøk på å finne ord for klokkeklangen «[b]ak rømdi», men bildet av kolven som røres av sorgen, har likevel en profetisk kraft. Gjennom sin form, sin lengsel etter helhet og forsoning og sine antydninger av en transcendent uforgjengelighet er «Gullhanen» forankret i romantikken, men sonetten gir samtidig en modernistisk skildring av en ordløs, tragisk erfaring av splittelse og av språkets begrensninger. Aukrust, om enn noen ganger tvilende, som i «Solrenning», vil derimot gjerne tro at evigheten kan gripes og vinnes av menneskene her og nå.

Hauge beskriver først og fremst en personlig erfaring av å mislykkes både med å fange det som alltid unndrar seg, og med å formidle til andre det han har skuet, mens Aukrust beskriver hvordan mennesket generelt er fanget i forgjengelighetens og Lucifers mørke og må kjempe seg fri gjennom å skue den hinsidige sannheten som dikteren har som sin kallelse å formidle. Begge er *outsidere*, men Aukrust er det *innenfor* samfunnet – han beundres, er aktiv på mange fronter, både i samtidens åndsliv og selskapsliv, mens Hauge er en *outsider* på *ut-siden* av samfunnet; han ble ikke satt pris på før i godt voksen alder

og tilbragte mange av sine beste år på Valen. Men han er i «Gullhanen» tydelig inspirert av Aukrusts slående bilde av liket som galer i Orme-garden, og i noen grad også av hans gnostisk-kristne verdensbilde, og dette er en nøkkel til en bedre forståelse av dette gåtefulle diktet. I likhet med «emne-diktene» i *Glør i oska* er imidlertid også «Gullhanen» mer kaldsmidd og mer formelt gjennomarbeidet enn sine forelegg hos Aukrust.

Litteratur

- Andersen, Hadle Oftedal. 1996. «Modernisme midt i tradisjonen – Om sonetten ‘Gullhanen’ av Olav H. Hauge.» I *Nordica Bergensia – Barokk og modernisme. Hovudfagstudiar i nordisk lyrikk* nr. 10, redigert av Idar Stegane og Asbjørn Aarseth, 116–135. Bergen: Nordisk institutt, Universitetet i Bergen.
- Aukrust, Olav. 1942. *Dikt i samling*, bd. 1–2. Oslo: Gyldendal, 1942.
- Aukrust, Olav. 1943. *Dikt i samling*, bd. 1–2. Oslo: Gyldendal, 1943. [Fra Olav H. Hauge-samlingen]
- Bjorvand Bjørkøy, Aasta Marie. 2016. *Eit dikt vert aldri ferdig. Tekst-historien til Olav H. Hauges dikt*. Oslo: Vidarforlaget.
- Eggen, Einar. 1981. «‘Steinane søv med grøne draumar i hjarta.’ Noen trekk ved Olav H. Hauges diktning.» *Profil* 4/5: 70–73.
- Gjerdåker, Johannes. 1968. «Gulhanen i Miklagard – Om eit dikt av Olav H. Hauge.» I *Norsk Litterær Årbok 1968*, redigert av Leif Mæhle, 120–123. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Gjærder, Per. 1975. *Norske drikkekar av tre*. Bergen – Oslo – Tromsø: Universitetsforlaget.
- Grønvik, Oddrun, Laurits Killingbergtrø og Lars S. Vikør (red.). 2007. *Norsk Ordbok: Band VI: K – Kåvå*. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Hauge, Olav H. 2000. *Dagbok 1924–1994*, bd. 1–5. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Hauge, Olav H. 2010. *Dikt i samling* (9. utgåva). Oslo: Det Norske Samlaget.
- Karlsen, Ole. 1998. «Sonetten som aritmetisk og arkitektonisk struktur. En intertekstuell Lesning av Olav H. Hauges ‘Gullhanen’ fra

- Seint rodnar skog i djuvet* (1956).» *Nordlit*, nr. 3 (januar): 121–141.
<https://doi.org/10.7557/13.2176>
- Karlsen, Ole. 2000. *Fansmakt og bergsval dom: En studie i Olav H. Hauges romantiske metapoese*. Oslo: Unipub forlag.
- Karlsen, Ole. 2003. *Ord og bilete: Ekfrasen i moderne norsk lyrikk*. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Mæhle, Leif. 1968. *Vegen til varden: Ein studie i Olav Aukrusts diktning*. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Parelius, Fredrik. «Flamme i ‘festgul nott’ – ‘Gullhanen’ Olav H. Hauges første Astrup-sonett?» *Edda* årgang 110, nr. 1, s. 22–35.
<https://doi.org/10.18261/edda.110.1.3>
- Sejersted, Jørgen og Eirik Vassenden. 2011. *Lyrikk. En håndbok*. Oslo: Spartacus Forlag.
- Sejersted, Jørgen Magnus. 2007. «Kapittel 12: Olav H. Hauge (1908–1994).» I *Den norske litterære kanon 1900–1960*, redigert av Erik Bjerck Hagen og Petter Aaslestad, 190–208. Oslo: Aschehoug.
- Skei, Hans H. 1993. *Vegen til bøkene: Artiklar om norsk litteratur*. Oslo: Aschehoug.
- Söderblom, Staffan. 2006. *Och jag var länge död: Läsningar av det ambivalenta: Olav H. Hauge*. Göteborg: Göteborgs Universitet.
- Sørbø, Jan Inge. 2004. *Frå gamle fjell til magma: Linjer i nynorsk lyrikk*. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Sørbø, Jan Inge. 2009. *Ørneflukt og ormegard: Ein biografi om Olav Aukrust*. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Åmås, Knut Olav. 2004. *Mitt liv var draum: Ein biografi om Olav H. Hauge*. Oslo: Det Norske Samlaget.

«her gjeng elvi i ring, i ring – »

Om poetiske rom i nokre av Olav H. Hauges dikt

Ingrid Nielsen

Kva vil det seia å sansa verda? Og kva har poesi med sansing å gjera? Det å sansa vil seia å merka forskjellar: lyst og mørkt, varmt og kaldt, men også alle nyansane og forskjellane imellom. Ikkje berre morgonlys og skumring, men gyllent morgonlys og blå skumring. Det å sansa inneber dermed å oppfatta former. Men det å sansa er også ei form for forming. For den som sansar, er levande i møte med ei omverd, både meiningsskapande og meiningsendrande. Ja, den sansa verda er ikkje, ho blir til. Slik er sansinga også eksistensiell, ikkje berre som livsvilkår, men også som rørsle frå det faktiske til det moglege. Alt kan bli annleis! Eller med blick for kunstens estetikk, altså kunstens sansemåtar: Kunst skaper moglege sansemåtar og moglege former som bryt ut av den verda vi trudde var gitt og faktisk. Det er også slik sjølve kunsten er poetisk, i den tyding som det greske ordet *poiesis* hadde: Han skaper det som ikkje før var, også i det som er grunnleggjande for mennesket: tid og rom, liv og død, rusen og verda.

Eg trur kvar og ein som les Olav H. Hauge, kan merka denne om-diktande og skapande krafta i dikta hans. Det *er* vestlandsfjorden, og det *er* dei kjende berga, men samstundes er alt liksom litt annleis. Dette gjeld også når Hauge skriv om sanserom, noko han ofte gjer: Romma er velkjende, men samstundes ikkje, ikkje heilt, ikkje lenger. Og romma er mange i denne forfattarskapen, og dei er ulike. I fleire av titlane på samlingane hans markerer preposisjonane at fenomena er plasserte i rom: **Under** bergfallet, *Seint rodnar skog i djuvet*, **På** ørne-tuva, *Dropar i austavind*. Den siste diktsamlinga, *Janglestrå*, har òg den spatiale rørsla innskriven i seg: Verbet *jangle* betyr «gå usikkert,

utan mål». Strå som går usikkert og utan mål, altså? Og janglestrå er jo også stråa som står igjen og dinglar etter slåtten, så slik er det ein tittel som held det fram for oss: det som er – strå – er også i romleg rørsle. Og som me skal sjå, er fleire av dei poetiske rørslene Hauge skaper, gjennom og i rom, både usikre og utan mål, også i betydninga at dei ikkje kan målast ut frå dei vanlege romlege modellane våre.

Også nokre av dei mest brukte motiva til Hauge – pila, vinden og elva – er romlege, spatiale, på det vis at dei utfaldar seg i rom; dei er primært romleg rørsle. Det føretrekte naturlandskapet til Hauge – berget og gjelet – viser også den poetiske fascinasjonen for vertikale rørsler. I nokre av dei mest kommenterte dikta hans er det romlege også grunnleggjande for korleis dei skaper poetisk mening. I «Det er den draumen» ber det lyriske me-et på draumen om at «tidi skal opna seg / at hjarta skal opna seg / at dører skal opna seg / at berget skal opna seg», og at «me ei morgonstund skal glida inn / på ein våg me ikkje har visst um». Det at romma «skal» opna seg, antydar repetitivt, manande og effektfullt at romma er poetiske rom. For romma er ikkje allereie, men skal henda og opna seg, og gjer det faktisk allereie idet diktet skaper bilete av dei, slik at konkrete rom ikkje kan skiljast frå metaforiske rom, akkurat som i draumen.

I diktet «Lauvhyttor og snøhus» blir dei poetiske romma også metapoetiske rom. Innleiingsvis samanliknar det lyriske eg-et dikting med det å ha «eit hus / ei liti stund», som om det for dikteren ikkje finst husrom viss ikkje diktinga kjem i stand. Og det er som om denne samanlikninga i seg sjølv set i gang vidare dikting:

[...]
Eg kjem i hug lauvhyttone
me bygde
då me var små:
krjupa inn i dei, sitja
og lyda etter regnet,
vita seg einsam i villmarki,
kjenna dropane på nasen
og i håret –
Eller snøhusi i joli,

krjupa inn og
stengja etter seg med ein sekk,
kveikja ljós, vera der
i kalde kvelder.

(Hauge 1996, 252)

Det å skriva liknar altså på det å byggja mellombelse rom og skjøre rom. Og: Det er rom med porøse vegger, som gjer det mogleg å lytta til det som skjer utanfor («lyda etter regnet»), ja, til og med sansa regnet utanfor («kjenna dropane på nasen»), og det er rom som har usedvanlege inngangar («krjupa inn»), og som gjer det mogleg å stengja ute all verda («stengja etter seg med ein sekk»). Kan henda for å kunna «vera der» når verda utanfor er kald og ulevelig? Uansett, dei poetiske romma i dette diktet skaper nye grenser mellom innanfor og utanfor, grenser som både skilst åt og bringar saman. I diktet «Eit ord» er diktinga, eller i det minste orda, samanlikna med ei romleg flytting:

Eit ord
– ein stein
i ei kald elv.
Ein stein til –
Eg lyt ha fleire steinar
skal eg koma yver.

(Hauge 1996, 200)

Orda – kan henda dei poetiske orda? – gjer det altså mogleg å flytta seg over ei grense eller ei hindring, liksom trinnvis, som om orda gjer det mogleg å komma over ei hindring som elles ville vore absolutt.

Orda som overgang og på overgangen finn me også i sonetten «Gullhanen». Der blir det lyriske eg-et – med draumen i minne – ståande på dørstokken, «med hand på klinka inn til mor / og far», lyttande til ein slags ordlause ord: «Du vart so lenge? kjem det, utan ord.» Det lyriske eg-et på grensa mellom ord og stille, mellom draum og realitet, kan henda også mellom skuldinga og omsorga i spørsmålet, blir følgt av eit underleg, romleg bilete, nemleg av at sorgas kolve, altså sorgas klokkehammar, er bak romma.

[...]

Bak rømdi rørte sorgi tungt sin kolv.
So slepte draumen meg. I gullsmidd gjord
for keisaren eg atter gol og svor.
(Hauge 1996, 200)

Strofa skaper eit bilete av at kolven i sorga si klokke rørte seg ein stad bakanfor det romlege. Kan henda slik at det lyriske eg-et kunne høyra klokka kima der bakanfor? Så kan me spørja om det var denne lyden av sorg frå bak romma som fekk det lyriske eg-et til å gala og sverja?

Det romlege i Hauges dikt viser seg likevel også i dikt der avgrensinga er sentral. I sonetten «Til eit Astrup-bilete» synest til dømes sjølv innstiftinga og avgrensinga av hagen – han er «innvigd» og «bak ein steingard» – å vera uttrykk for draumen dei to deler, draumen om kjærleik og heilag bløming i «riket sitt»:

Kan henda drøymde dei um dette her
å møtast på ein klote, på ein stad
der hegg og apal stend i syreblad
og blømer slik ei dulgrøn vårnatt nær

ved fjorden? Vera saman, planta bær
og så ein innvigd åker rad for rad
med urter bak ein steingard som dei la
kring helga lundar, dei som fyre fer?

Dei er i riket sitt og sår si jord.

[...]

(Hauge, 1996, 179)

Hauges dikt synest, ser me altså, ofte å skapa romlege førestillingar. Det dreiar seg om opning av eller poetisk skaping av nye rom (som i «Det er den draumen» og i «Lauvhyttor og snøhus»), om innstifting og avgrensing av heilage rom (som i «Til eit Astrup-bilete») og om (poetiske) overgangar mellom skilde rom (som i «Eit ord» og i «Gull-

hanen»), også med bilete av det som er bakanfor romma, kan henda også kva som lyder bakanfor det menneskelege (som i «Gullhanen»).

Ei særleg form for poetiske rom finn me i nokre av elve- og fos-sedikta til Hauge. Det er dikt som dannar bilete av naturrom, og like fullt: Det er dikt som skaper moglege, men nesten utenkjelege rom. Diktet «Elvi burtanum fjorden» (frå *Seint rodnar skog i djuvet*) byrjar til dømes i eit klassisk naturbilete, men det rører seg etter kvart i ei heilt anna retning.

Elvi burtanum fjorden

Ho dett og dett
i dag som i går,
dett i berg,
der berre ørn
fyk –
dett i eino,
dett tungt mot fjell
utan ljod,
utan song,
strævar og dett –
velt fram
or giljar og gjøttor,
bullar
i kvitskjegget,
stoggar
og heng –
dett
i tidløyse,
dett
i marebunden draum –
fær ikkje ord fram,
ikkje ljod ...

(Hauge 1996, 133)

Tittelen på diktet plasserer elva – hovudmotivet – bortanfor fjorden, så

denne elva ikkje er likefram tilgjengeleg. I diktet ser det heller ikkje ut til å vera ei elv som renn ned mot ein fjord, for elva «dett i berg / der berre ørn / fyk – ». Elva ser ut til å vera bortanfor det menneskelege også i meir absolutt forstand. For diktet skaper eit slags poetisk «fjernsyn»: Det skaper poetiske bilete av ein stad som ikkje noko menneske ser. Den fallande krafta til elva – «ho dett og dett» – synest dessutan å vera kraftig og tvingande: Ho dett «i eino», altså støtt, og «tungt»; ho «velt fram / or giljar og gjøttor», altså frå tronge hyller i berget. Det gjer kan hende også sitt til at elva «stoggar / og heng», nærast i eit slags ryt-misk fall, kan det verka som. For det er også motstand i berget: Elva verken flyt eller renn, ho «dett». Samstundes er det kraftige elvefallet «utan ljod, / utan song». Lydløysa er underleg, sidan elvefallet er så veldig, ja, i grunnen også uhyggjeleg, med tanken på sluttversa: Elva «dett / i marebunden draum – / fær ikkje ord fram, / ikkje ljod». Alt som i diktet er «burta-num», som dett «tungt» og «velt fram», som «stoggar og heng», skjer altså også i ein tidlaus og underleg lydlaus maredraum.

Lydløysa og ei form for tidløysa blir kanskje også innskriven i det at diktet tonar ut i ein typografisk ellipse – «...» – altså utan eit verbalt slutt-punkt. Ja, diktet sluttar i lydløysa, lik elva sjølv. Den visuelt påfallande utforminga til diktet, med korte og nokre særst korte vers, beståande berre av eitt ord, gjer også sitt til at diktet visuelt tenderer mot ein slags mimikry: Diktet ser ut til å gjera seg visuelt lik «elvi burta-num fjorden». Diktet ser formeleg ut til å detta, «der berre ørn / fyk», og «i tidløysa», som det heiter i diktet. Eller sagt annleis: Diktet skaper bilete av eit naturrom – elva som fell i berget – der alt er framandt, bortanfor det menneskelege blikket, og den menneskelege tida.

Diktet «I Ramnagjeli» (frå *På ørnetuva*) utfaldar seg på ein annan måte, ikkje bort frå det menneskelege, men snarare slik at det mennesket som er ved elva, vert drege inn i trolldommen til rima, kan henda i ei form for galskap.

I Ramnagjeli

Her gjer ramnane sving på sving,
her gjeng elvi i ring, i ring –
her stend bjørk på kvite bein

ved skura stein
og raunen slank,
her er auren blank –
her stend burknen skygg
i trollskog stygg,
her bur dverg
i svarte berg.
Her kan du stå med stong
og syngja din song
og galdra fossen og tidi imot!
(Hauge 1996, 168)

Tittelen situerer diktet romleg på det vis at «ramnagjeli» er ei trong, djup kløft i eit berg der ramnar held til. Eit gjel har også den overførte betydninga av avgrunn og gap, noko som jo blir forsterka av at ramnen er fugl med rik symbolikk, både frå antikken, norrøn mytologi og folketru. I norrøn mytologi har vi Odins to ramnar, Hugin og Munin, altså Tanke og Erindring. Dei var fuglar som drog til ukjende, fjerntliggjande stader, og som kvar kveld kom tilbake med nyhende. Ramnane var altså bodbringerar. Samstundes var ramnen i folketrua forbunde med krig, død og dårlege varsel. Det var eit dårleg varsel å drøyma om ein ramn, og skreik ein ramn når han flaug over eit hus, vart det oppfatta som eit varsel om død. Det er altså kløfta og avgrunnen til desse fuglane dikta opnar. Det at heile sju av tretten vers byrjar med «her», bidreg også sterkt til at diktet står fram som ei skildring av den staden – det gjelet – som tittelen angir.

I den første delen av diktet blir gjelet skildra som ein naturstad: ramnar sirklar, bjørk og burkne veks, steinane er blankskura, auren viser seg blank. Likevel, allereie her aner me at det ikkje er nokon vanleg naturstad som opnar seg i diktet. For «elvi gjeng i ring, i ring –». Ei verkeleg elv strekkjer seg alltid frå nedsig i eit høgare område og som oftast til kysten av eit landområde, så ei elv kan ikkje gå i ring, i det minste ikkje som heilskap. Unnataket er jettegryta, der vatn går i ring i runde og ofte djupe bergformer, og slik at det rører rundt småstein som mel og sliper berget. For diktet inneber dette at elva som går i ring, anten må vere ei elv som berre kan røre seg i eit dikt, altså ei imaginær elv, eller ei elv som er fortrolla, i det minste om ein tenkjer

på at jettegryta er gryta til jetten. Kvifor dukkar det opp slik ei elv i dette diktet? Om me les diktet, kan det verke som rima i diktet tvingar fram eit ord som rimar på «sving» i det første verset. Det at både «sving» og «ring» vert gjentekne, styrker ein slik tanke, og den opnar eit bilete av ei uverkeleg, førestilt og magisk stad. Og det vert forsterka utover i diktet, der skogen ikkje berre er naturskog, men «trollskog», og dvergar bur her også, og det «i svarte berg».

Dei tre sluttversa utviklar dei magiske moglegheitene på denne staden, men introduserer også eit lyrisk du:

Her kan du stå med stong
og syngja din song
og galdra fossen og tidi imot!

Eit lyrisk du blir altså så å seie introdusert heilt på tampen av diktet. Det er eit du som står fram som ei omskriving av eit lyrisk eg, slik me kjenner det frå så mange andre Hauge-dikt. Likevel, det er ikkje eit du som er «her», i gjelet. I diktet heiter det at «her kan du stå med stong / og syngja din song». Diktaren synest her altså å slå over i ein slags konjunktiv modus, og skildrar noko imaginært, noko som kan komma til å skje. Det at du-et kan stå «her» med «stong» og syngja «sin song» er likevel underlege vers. Sidan auren står i gjelet, er det sjølv sagt nærliggjande å tenkja at det er snakk om ei fiskestong. Likevel, det verkar som dette du-et har eit meir magisk gjeremål i dette gjelet enn å fiska, nemleg å «galdra fossen og tidi imot».

Songen til det imaginære du-et er altså ein manande og magisk song. Galdring er mellom anna kjend frå fleire eddadikt, og i *Håvamål* reknar Odin opp dei ulike magiske kvada han kan: eitt dempar hat, eitt vekkjar hengde til live, eitt stiller farlege bølger. For Odin stoppar galdringa altså fare, død og strid. I Hauges dikt er det likevel ikkje død og fare som kan verta stansa av galdringa. Nei, her kan du-et «galdra fossen og tidi imot!». Det er altså denne staden, gjelet «her», og tida, som kan stansast av galdringa til du-et. Det er ein overraskande, ja, nærast abrupt slutt på diktet, sidan du-et blir introdusert så seint i diktet, og me ikkje får vita noko om motivasjonen for å vilja galdra imot fossen og tida. Men det gir inntrykk av at både fossen og tida er til

plage eller ulykke for du-et; det lyriske du-et ser ut til å forbanna sjølve tilværet. Kvifor får me ikkje vita noko om, eller det er ikkje viktig. For den galdringa som diktaren her ser føre seg, altså den imaginære songen til du-et, viser seg kan henda allereie i diktet sjølv.

Allereie ved den første gjennomlesinga står enderima nemleg fram som påfallande. Seks parrim blir følgde av eit vers som ikkje får sluttstavinga si rima. Det er eit påtakeleg enkelt rimmønster, utan flettingar eller omkast. Rima verkar enkle også på det vis at dei kan seiast å vera lite sofistikerte. Ikkje meiner eg her at Hauge er lite sofistikert. Poenget er meir det at diktet ser ut til å sleppa til eit lite sofistikert, nærast rudimentært rimmønster, som me skal sjå har underlege implikasjonar for det poetiske rommet som diktet skapar. I det siste parrimet i diktet, «stong»/«song», er til dømes orda som rommar rima, så lydleg nære at rimet verkar tvinga på i den forstand at den semantiske bindinga til rimorda blir underordna den klanglege bindinga.

Når dette så blir gjennomført i diktet samla sett, bortsett frå i det siste verset, får det nærast preg av ei regle. Ei regle er ei rytmisk og ofte rimande rekkje av ord, gjerne slik at semantikken til orda – på absurd eller humoristisk vis – kjem i skuggen av det rytmiske og lyd-målande. No er ikkje Hauges dikt fullt ut ei regle, også fordi dei poetiske bileta samlar seg om natur og trolldom, og det på eit noko dystert vis, langt frå den ofte absurde humoren i regla. Likevel, diktets enkle og likeframme enderim gjev eit preg av at rimets bindande krefter underlegg seg semantikken, nett som i regla. Ja, dei klangfulle rima ser nærast ut til å tvinge bort ordas semantikk. Ser det ikkje då ut til at førestillinga om at du-et kan galdra mot fossen og tida, smittar over på diktets eigen rimsong? I så fall opnar det også for at den stonga som du-et kan stå med, er knytt til trolldom. I norrøn tid var det særleg volver – altså sjamankvinner – som dreiv med seid. *Volve* tyder «stavberar», og fleire norrøne kvinnegraver inneheld ein stav. Volva brukte ritual, songar og særskilde ord i seiden, men også ein stav for å koma i transe og få kontakt med åndene. Stavane som er funne i graver, er av jern, og ein trur dei kan symbolisera spinnetrådane som forbatt kropp og sjel når sjela var i andre verder. Kroppens her var gjennom staven forbunde med sjelas der. Sjølv om dei som dreiv med seid, ofte var kvinner, var Odin ein kjend seidar i den norrøne mytologien. Så

er det kanskje også slik ramnane – Hugin og Munin? – i diktet, og det lyriske du-et, er forbunde: Rima gjer at ramnane, som «gjer sving på sving», så å seie driv fram ein imaginær eller i det minste trolsk stad der elva gjeng «i ring, i ring →». Og i lys av galdringa på slutten av diktet er det mogleg å tenkja seg at den trolldomen som der blir nemnt, allereie er i sving, altså idet diktet byrjar. I så fall skapar diktet ein stad der rima bind saman her og ein annan stad.

Likevel, i diktet står det at du-et kan stå med «stong», ikkje «stav». Heller ikkje heiter det i diktet at det er Hugin og Munin som sirklar over gjelet, men to ramnar. Slik står det, så sikker kan ein lesar ikkje vera. Kan henda er det dei poetiske kraftene i rima som likevel vekker førestillinga, imaginasjonen: Fiskestonga til du-et kan vere ein seidestav; to fuglar kjem med nyhende om alt anna enn kva her er, og staden her kan vere forbunde med staden der; den ein ser føre seg, kan vere ein sjølv, eg-et som vert eit du. Alt blir annleis, det faktiske blir det moglege.

Samstundes minner Hauge oss om at me skal kunne leva i verda og røra oss i og gjennom dei romma som verda gjer mogleg. I eit ganske kort dikt i *Dropar i austavind* nektar det lyriske eg-et plent å svinga med i straumringane:

Stundom gjeng straumen i ring

Stundom gjeng straumen i ring
i sveivar og sving.
Då høgg eg meg fast
last eller brast
og ligg
som ein pligg.
 Men stend han strid
 frå ein kant,
 gjer han meg fri.
 Då er det eg rømdene skrid.
(Hauge 1996, 233)

No er det ikkje heilt enkelt å seie kva for ein straum som sviv i fyrste verset, men det må vera snakk om ei sterk og sirklande rørsle. Og dik-

tet set nettopp det sirklande i emfase: Straumen går i ring, han går i sveivar og sving. Enderim er det i dette diktet òg, men dei verkar annleis enn i det førre diktet. Her er det som om rima styrkjer eg-et i å motverka straumens sveivar og svingar. Det å hogga seg fast og ligga som ein pligg, altså som ein som nektar å gjere det han får beskjed om, det krev ikkje berre mot, men òg kraft. Venstremargen i diktet forskyv seg etter at eg-et har vorte ein pligg, på eit vis eg ikkje har sett i noko anna Hauge-dikt. Denne forskyvinga i diktbiletet ser ut til å gje eit skifte i perspektiv: Straumen er ikkje lenger sirklande, men eg-et førestiller seg korleis det er når straumen kjem frå éin kant åleine. Då er straumen frigjerande og set eg-et i gang, slik at det blir mogleg å finna ein veg, kan henda *sin* veg, gjennom rømdene. *Det* er og eit dikt om det moglege.

Litteratur

Hauge, Olav H. 1996. *Dikt i samling*. Oslo: Det Norske Samlaget.

«Plukka månar» ... «sløkkje stjernor» –

Himmellekamar i dikt av Olav H. Hauge

Ingrid Beate Hestvik Skjerdal

Himmellekamane går att som motiv i mange dikt og forteljingar. Å studere himmelkvelvinga og leve i lyset frå stjerner, måne og sol er sentrale menneskelege røynsler, og syn og verknad av himmellekamar er ofte teikna inn i poetiske landskap. Dei er der som kjelder til lys og varme, som haldepunkt og tidfestarar, dei er sterke og slåande bilete på himmelen. Dei har frå eldre tid gitt inspirasjon til forteljingar om gudar og heltar og stoff til poetiske metaforar og analogiar. I det poetiske språket får himmellekamane alt frå emblematiske og stiliserte uttrykk som alle kan kjenne att, til subjektiv farge. Dei kan vere stumme og fjerne eller påtrengjande taletrengde. Dei kan personifisere seg som sol- og månegudar og stjernebilete, og dei er metta med konotasjonar: Vi er fortrulege med stjernene som lagnadsstjerner og ønskestjerner, og dei representerer ofte fjern venleik og vitnar om det uopnåelege. Månen kan vere ein trollmåne, knytt til galskap og magi, eller eit vitne, ei freisting, ein dødslengt. Sola som liv- og varmekjelde er ofte skildra, men sollyset kan òg vere nådelaust og avslørande, og sola brennande og allmektig.

Hos Olav H. Hauge kan «stjerne» av og til vere ein metonymi for fleire typar himmellekamar. Desse «stjernene» er teikna inn i dei dikta landskapa og i erkjenninga av at vi bur på ei stjerne. Himmellekamane er med på å skape Hauge si lyriske verd. Dei er gjennomgåande til stades i diktverket, og dei artar seg på mange måtar. Skal ein få innsikt i korleis Hauge sin stjernehimmel er skapa, er det sentralt å spørje korleis stjerner og månar er teikna inn i rommet, kva konnotasjonar dei gir, og kva for rolle dei tek. Ein annan faktor er blikket som ser dei,

eller subjektet som opplever dei. Kva slags forhold er det mellom menneske og stjerne? Er det besjela stjerner vi les om (metaforiske)? Er dei til stades som effektar, som lys og varme subjektet opplever (metonymiske)? Er stjerner og månar til stades som sansingar, blinkar og glimt? Eller er dei makter av eventyrlege dimensjonar, som rår over liv og lagnad? Ein kan raskt finne frå 150–200 stjerne-, sol- og månestader i Hauge sin lyrikk. Eit bilete av stjernekartet som får med seg alt, lét seg derfor ikkje så lett teikne.

Nedslaga eg har gjort, følgjer nokre spor – og byrjar med dikt som syner fram den dikteriske leiken med stjernene. Å etablere denne metapoetiske dimensjonen synest relevant for Hauge sine stjernedikt (og kanskje dikt) i det heile. Parallellar mellom rørslene på himmelkvelvinga og banene subjektet sjølv følgjer, står sentralt i den neste dikt-klynga. Eg vil så gi merksemd til nokre av dei sløkte stjernene, og til slutt skal vi sjå at himmellekamane slår ring rundt verket.

Å leike seg med stjerner

Med si sentrallyriske plassering er himmellekamane kanskje eit **for** trafikkert poetisk landskap, rett og slett for urpoetisk? Korleis skapar ein diktar sin eigen måne?

«Beholder Maanen, Poeter!» skriv Wergeland i «Mulig forvexling», det siste av dei tre hospitaldikta hans, som òg er bundne saman av månemetamorfosar. (Wergeland 2007, 238). Det febrile subjektet viser månen frå seg, månen er for matt, «Dens Væsen er mig for flaut». Men så er månen likevel med inn i ein ny poetisk transformasjon: «Min Maane er gamle Moer Sæther». Jan Erik Vold er inne på å gi diktet status som det første metadiktet i norsk litteratur – skrive om ho som kom med medisinen som gjorde det mogleg å skrive det. Han hevdar at det strengt teke er eit slags sol-dikt, sidan det lyser av eiga kraft (Vold 2019, 84). Det er neppe tilfeldig at den segn- og song-omspunne månen er blant motiva i dette sjølvmedvitne diktet om å dikte. Månen er så om-dikta at han som motiv mest kan fungere som synekdoke for alt ein diktar om, og spørsmål til dikting kan for mange fint stillast som spørsmål om korleis ein handterer stjernene og månane sine.

Også i diktet «Kotkar og mandarin» frå *Spør vinden* (1971) kan det sjå ut til at nett denne trafikken gjer himmellekamane eigna for poeten:

Månen sin sylvbåt siglde
um tyrken kalla han sin.
Og stjernone var for alle,
kotkar som mandarin.
Sat dei i snøut vinter
og kvitelen som silken vart kald,
vandra mot stjernone vegen.
Og dei løner stødt sin skald.
(Hauge 2000, 253)

Heraldikken har forsynt seg av stjerner og månar, og mange har gjort dei til sitt symbol. Stjerner pryder flagg og vimplar frå Kina til USA, og slike heraldiske og symbolske praksisar er i diktet representerte pars pro toto ved Det osmanske riket sin halvmåne. Men halvmånen blir òg sett som ein båt, og båten blir sett i rørsle. Månen unndreg seg slik den symbolske forståinga, rørslene hans er uavhengige av kva slags symbolverdi han er gitt. Samstundes er denne unndraginga tufta på eit bilete: månen som båt. Det fortolkande blikket slepper altså ikkje månen, men ei parallell utsegn i dei neste versa gjer stjernehimmlen til noko alle menneske har felles. Dette blir konkretisert av ein Jørgen hattemakar og kong Salomon-konstellasjon med kinesisk koloritt. Fortidsformene byggjer opp under sogepreget. Den andre strofa legg an eit hypotetisk tablå som dei to representative figurane er sette inn i: Det handlar om å fryse i vinterkjølda, og teppa deira – kostbar silke eller meir kvardagsleg ullkvitel – kan ikkje verje nokon av dei heilt. Med kjølda kjem ei visse om at livet kan vere hardt og kaldt, inn i diktet. Vinteren ber med seg eit streif av dødsmedvit. Og merksemda flyttar seg til stjernene, ein veg opnar seg i deira retning frå vinterkjølda (*vintergate* er eit ord som spøkjer i denne koplinga). Eit løfte om diktarløn frå stjernene rundar diktet av. Men kven er denne skalden som stjernene kanskje løner? Diktet har ikkje eit «eg», men det finst spor etter diktaraktivitet frå første strofe, der nokon ser ein sølvbåt i månen.

Og stemma gir seg atter til kjenne ved å konkludere i siste vers. Er det eit eventyr om seg sjølv denne stemma fortel, ein opphavsmyte, forma som kinesisk miniatyr? Kva er det som knyter skaldskapen til stjernene?

Ole Karlsen viser i *Fansmakt og bergsval dom* korleis dikting og død er knytte saman i ei rekkje Hauge-dikt, og fleire dikt dreg frosten inn i denne samanhengen, som «Frostskadd apal» frå *Glør i oska* (1946), der diktaeren og treet blir jamførte. Å vere «såra til ulivs» posisjonierer skalden «halvt millom liv og daude», med sår som ein ikkje døyr av, men som fører ein inn i ein dødsprosess diktinga utset, ei «evig døying» (Karlsen 2004, 42).

I «Haustkveld» er himmellekamane med i eit slikt frost-dikt-død-ensemble, og hausten kvelvar ei «dauding-kyrkje med stjernekor» (Hauge 2000, 39) over jorda. Apostrofisk blir hugen vist attende til sin eigen eld. Det finst ein motivslektskap attende til desse *Glør i oska*-dikta i «Kotkar og mandarin», men desse etablerer ein annan ekspressivitet med sine nygarske antropomorfismar og skapande og øydeleggjande¹ trollmåne². «Kotkar og mandarin» legg seg nærare opp til emblematikken i sogestilen, og illustrerer der «Haustkveld» trollar, syng og manar.

Ei spenning mellom symbolske, offisielle representasjonar og metaforane sine ville fantasisprang kan sporast. Det finst eit skilje mellom dei som har teke stjernene som bilete på seg sjølve og verdsleg makt, og dei som søker stjernene i si naud. Skald er kan hende den som skjønar kva sprang diktinga ber i seg – og at ein går etter noko som ikkje lèt seg fange, som teikna ikkje når. Paradokset er at det nett er stjerneløn skalden får, når stjernene på slutten av diktet blir levande og er med på den poetiske leiken.

For det er ofte noko leikande og fantaserande ved Hauge sitt omgjevinge med himmellekamane. Eit leikemotiv er òg sentralt i diktet «Vinternatt» i *Under bergfallet* frå 1951:

1 Her òg med tydinga «leggje aude».

2 At måneskiva «glør», er følgt av at «almkruna tek til å leva». Når månen «glid bak ei sky», blir stranda enda mørkare og meir ausleg enn ho var før (Hauge 2000, 39).

No kveikjer Vårherre sitt joletre
i den kvite vinternatt.
All den glitrande stasen, barn,
vilde du gjerne hatt.

Himmelgrani så fin og blå
har greiner av tandrande ljøs;
karlsvogner kjem frå langferd der,
og måneskip siglar sin kos.

Du vil gripa og leika, barn.
og kanskje skal di hand
ein gong plukke månar ned
og sløkkje stjernor i brand.
(Hauge 2000, 92)

Subjektet vender seg til ein annan – ein som *er* eit barn eller *er som* eit barn på julekvelden – i denne allegorien, der stjernehimmlen er sett som ei tend julegran. Kanskje er det eg-et sjølv som er den grådige ungen som drøyer om å plukke pynten av treet og leike? «Månar» i fleirtal peikar vekk frå «stjernehimmlen» til ei rekkje stjernehimlar, nye kvelv skal brettast ut til begjær. «Den glitrande stasen» byggjer ein ironisk distanse til den teikna stjernehimmlen, eit uttrykk forbunde med eit idiom for noko overflatisk, «glitter og stas». Stjernebiletet Karlsvogna held månebåten med selskap og skapar trafikk: Både stjerner og månar formar fartøy som kjem og går, det er store rørsler, stjernebilete på «langferd». Ein av mange interessante ting ved diktet er storleik-kollisjonen fantasien opphevar, mellom barnet og stjerner og månar; at ein likevel blir invitert til å sjå føre seg barnefingrane med månar eller barnemunnen som blæs ut stjernene som juletrelys. Den diktet vender seg til, barnet, blir slik fantasert inn i ein mektig posisjon. Det er den posisjonen Vårherre har når diktet tek til, profetisk sett inn i ei mogleg framtid, kanskje med makt til å leike med lagnader, rokke ved trygge baner. Eller til å kanskje ikkje forstå kva som kan vere ei lyskjelde for andre, å kunne kome til å blåse ut ei stjerne og sløkkje eit håp i uvørden leik. Dette endrar til-

høvet mellom framgrunn og bakgrunn – stjernehimmelen blir ein illustrasjon på livsleiken.

Å leike og skape er ei handling diktet utfører så vel som skildrar. Vårherre tenner julegrana idet diktet tek til, og tenner dermed òg sin dikta stjernehimmel. Med dette blir skapingsakta i diktet spegla, eit «bli lys» frå ein feststemt skapar blir følgt av glitter og aktivitet. Bileta i diktet livnar til og fer att og fram på himmellerretet. Den handlinga det er å seie fram synet av vinterhimmelen i metaforisk språk, og tanken om ein leik som rokkar stjernene, veks fram saman. Det er mest som diktet etter dette blir litt redd seg sjølv og sin eigen fantasi om alt ein kan finne på. Diktrommet som vidtrekkjande, uendeleg rømd og leikande teiknebrett flyt saman, og diktet sluttar «i brand» – og lèt etter seg skrekkblanda fryd over kva grenselaus fantasi og moglege handlingsrom kan føre med seg.

Eit anna leikande månedikt er «I dag såg eg» frå *Dropar i austavind* (1966):

I dag såg eg tvo månar,
ein ny
og ein gamal.
Eg har stor tru på nymånen.
Men det er vel den gamle.
(Hauge 2000, 221)

Ei merksemd i retning auga som ser, gjer seg gjeldande her òg. Dobbeltsynet blir ført vidare inn i eit ordspel. Månen, som kan stå i ny og ne, blir dregen inn i ein annan dikotomi: ny og gamal. Det munnar ut i mogleg identifikasjon, moderert med eit «vel». Eller er det som hos Wergeland ein «mulig forvexling», der dei er bytte om? Diktet glir vekk kvar gong ein søkjer eit haldepunkt: ikkje ny, men ny, ikkje ny, men gamal. Det er eit lunefullt dikt, som det sømer seg for eit dikt om månen.

Både «Kotkar og mandarin» og «Vinternatt» ser båtar i månebiletet, og denne velbrukte tolkinga av månefiguren skjer med eit skråblikk på poesiens mest sentrallyriske trakter. I desse dikta er framstillinga av stjernehimmelen ein aktivitet, i diktet, i fantasien. Det gir òg

ein fråstand til det dikta landskapet. Kikkerten er retta mot blikket og språket, så vel som mot det framstilte.

Himmellekamane sin storleik og rommet som djupn eller flate, framgrunn og bakgrunn kan variere innafor eit Hauge-dikt. Det akseptuerer det metapoetiske, men er samstundes eit uttrykk for ei reell erfaring: Månen og stjernene *er* både store og små. Stjernehimmlen har nett denne evna til å setje dimensjonar i spel. Himmellekamane gir dikta rom, men dei er òg noko som forvirrar og forvrengjer rommet: Dei hjelper furua med å trø gull på nålene³, dei er til å ta og føle på og lysår borte.

I bane med månen, i strid med stjernene

Eit oppsett der himmellekamane driv på med noko parallelt med eget, finn vi att i fleire dikt, som «Kveld i november», sonetten som kappspring med vinteren og kjem for seint til sin eigen volta:

Han sperrar loftet. Natti kjem med frost.
Eg fer med augo yver hagen, veit
det heng att eple i ein topp. Eg leit
på mildver enno, veden skal i kost,
og kålen takast upp og kulast, tre
skal plantast; og det burde vorte tid
til nybrot òg. No ser eg hausten lid
og marki frys og snøen kastar ned
midtlides, og eg veit eg rekk ikkje mitt.
Den epleslumpen fær eg berga, kor
som er, so er i minsto ei sut kvitt.
I vest er månesigden ute, stor
og haustkvass, gjerug med å berga sitt,
ei saknads solbunde åt ei mørk jord.
(Hauge 2000, 170)

3 Sjå diktet «Og eg var sorg» frå *Dropar i austavind* (1966).

Kvartettstrofene strekk altså ikkje heilt til i dette diktet om vinteren som kjem for brått på, før eg-et har rukke det han skulle rekke. Før alle gjeremåla har blitt ramsa opp, er vi eitt vers ut i den første tersetten. Men her får vi likevel ei lita vending frå det fortvila, ugjorte, som samlar seg opp, til ei ro: Noko kan ein berge, noko må fare. Som Johannes Gjerdåker skriv, utvidar slutt-tersetten med månesigden utsynet og gjer diktet til «eit dikt om menneskelivet, om livet til alle menneske under knapp og kvervande tid» (Gjerdåker 2008, 181). Hadle Oftedal Andersen ser slutten som eit oppgjer med dødsangsten:

Idet frykta for den endelege slutten blir overvunnen av fokuseringa på å gjera sitt kvardagslege småe, då går diktet over i sin meditative slutt, sitt store og kosmiske perspektiv i det symbolandskapet som månen her representerer. (Andersen 2002, 41)

Men månen avløyser ikkje berre det kvardagslege. Månen speglar det ved å vere kvardagsleg, i sin travle samlarpositur. Skildringa av månen er prega av skarpe konturar og emblematiske form. Månen er sett som ein kvass sigd i haustkvelden, eit tydeleg og ruvande bilete. Han er ute på arbeid, han òg. Han gir diktet eit kosmisk perspektiv, men det kosmiske perspektivet får òg eit jordisk skjær. Månen er ruvande, heimleg og nær. Han kjem inn i den siste tersetten og ser ut til å bu seg på vinteren, han òg «gjerug med å berge sitt». Diktet spelar på ei dobbel tyding av *gjerug*: Både strevande og litt påhalden går månen etter solstrålane. Ordet «solbunde» samanliknar strålane indirekte med strå – samla til eit nek menneska kan plukke i. Atle Kittang plasserer sonetten i ein serie natursonettar som «viser til overgangar, til diffuse ‘mellomsone’ der alt er i ferd med å bli for seint eller kan hende for tidleg, og der krefter kjempar mot kvarandre for å få overtaket» (Kittang 1994, 117). Ein kamp mot naturkreftene som kan velte alle planar, står sentralt i Otto Hageberg si tolking, der mennesket til slutt handlar likevel, innafør grensene naturen set, i ein «varsam dimensjon». Forsoninga etter vendinga dreg òg det kosmiske ned til jorda, der mann og måne blir sette i samanheng med felles solsakn: «[D]et handlande mennesket i det avgrensa livet står ikkje åleine, men står saman med naturen i ein lagnadsfellesskap med månen, som også

bergar inn noko til jorda, ein bleik avglans av sol» (Hageberg 1994, 84).

Eit anna dikt med ei slik parallell rørsle mellom *eg* og det ein ser på himmelen, er «Eg dreg ifrå glaset» frå *På Ørnetuva* (1961):

Eg dreg ifrå glaset fyrr eg legg meg,
eg vil sjå det levande myrkret når eg vaknar,
og skogen og himmelen. Eg veit ei grav
som ikkje har glugg mot stjernone.
No er orion komen i vest, alltid jagande –
han er ikkje komen lenger enn eg.
Kirsebærtreet utanfor er nake og svart.
I den svimlande blå himmelklokka
ritar morgonmånen med hard nagl.
(Hauge 2000, 154)

Å dra ifrå glaset blir av Øyvind Rimbereid kopla til «ein diktskrivande instans som ‘dreg ifrå’ og avdekkjer orda», sørgjer for at dei gir utsikt og ikkje dekkjer til (Rimbereid 2008, 112). Diktet set elles opp ein kontrast mellom mørker og mørker – eit som er levande med stjerner, og eit som ikkje har denne utsikta. Formuleringa «eg veit ei grav» opnar for at grava er ei av fleire, for at den noverande situasjonen, å gå til sengs, òg passar inn i gravførestillinga. Dette er ein analogi mellom svevn og død, hus og kiste, der det likevel er eit heilt avgjerande skilje som stjernene får markere, der dei lyser på hi sida av ruta. At dei gjer nettopp det, rammar dei òg inn:

Eit karakteristisk utgangspunkt for mange Hauge-dikt ser ut til å ha vore slik: Poeten sit eller står inne framfor glaset og ser ut gjennom vindaug [...] I mange av desse dikta nemner poeten vindauge, eller helst glaset, eksplisitt [...] [I] enkelte av desse dikta finst det òg «ekfratiske metaforar», som for å streke under at blikket er distansert-estetiserande. (Karlsen 2003, 102)

I dette diktet har himmellekamane ein sentral plass i biletet vindaug rammar inn. Samstundes teiknar og fortel dei: Månen liknar ein nagl

som teiknar på himmelklokka, stjernene formar ein figur i den greske mytologien: jegeren Orion. Her er det stjernebiletet Orion som rører seg parallelt med eg-et: Han jagar, han er heller ikkje «komen lenger». Utsegna er tvitydig. Kanskje jagar Orion, den ovivrige jegeren, fordi han ikkje har nådd dit han vil, og er derfor ikkje komen lenger. Eller kanskje den som trur han må jage – som Orion og eg-et i diktet – ikkje er komen lenger enn til denne erkjenninga.

I begge dikta er det eit «eg» som kjem til kort, men som finn denne røynsla spegla på himmelkvelvinga, og som ser ut til å finne trøyst og selskap i dette. Når Odyssevs treffer på Orion i dødsriket, jagar han framleis «etter meir liv [...] ikkje ulikt eg-et som om natta har jaga etter det levande mørket», skriv Øyvind Rimbereid. Orion er den evige jegeren, og livet er uro. Han er eit jagande paradoks i dei døde sine rekkjer. Han gjer også natta levande. Stjernebiletet fangar likevel inn denne uroa, festar henne, gjer ho til eit evig bilete. Denne sameininga av stillstand og rørsle er interessant, og ho gjer at Orion òg liknar diktet, som har ein energi Rimbereid forbind med det «enargeia» som gir liv til det fråverande:

Er ein med på dette, er det gode grunnar til å tenkje at heller ikkje morgonlyset blir siste kvile for dette diktet. Tvert imot. Så lenge ei hand kan dra ifrå glaset og strekkje fram ei hard nagl, vil det alltid vere noko anna eller meir dikting vil jage etter. (Rimbereid 2008, 113)

I desse dikta kan ein seie at himmellekamane byr subjektet ei slags fellesskapskjensle, men dei fungerer òg som ein slags garantistar: Dei borgar for at mørkeret er av rett sort. Å halde ein «glugg» mot stjernene open betyr ifølgje Karlsen å minne seg sjølv på at ein ikkje er død (Karlsen 2003, 102). Mørkeret er svangert med forteljingar, lyspunkt, evig rørsle. Sjølv om stjernebileta er fikserte, flyttar dei på seg for den som ser dei: Orion «er komen», han var der ikkje frå før. Forteljingane til stjernene er der saman med eg-et og tilbyr eg-et ei kjensle av å vere i takt med eiga utakt. Månen orienterer seg mot diktets skapande punkt ved å teikne på himmellerretet. Motiva som blir presenterte, har konnotasjonar til død, klokke, lauvfall, måne, for ikkje å snakke om grav. Men det er som biletet er eit negativ, der det likevel er livet og røsla som trer fram.

I dette diktet er det altså nattestjernene som lyser. Men dagens stjerne, sola, kan òg leve eit kommenterande parallell-liv med det dikta eg-et.

I diktet «I dag kjende eg» er det sola diktaren lever ved sidan av, denne gongen meir i jubel enn i trøyst:

I dag kjende eg
at eg hadde laga eit godt dikt.
Fuglane kvitra i hagen då eg kom ut
og soli stod blid over bergahaugane.
(Hauge 2000, 223)

Møtet med den blide sola er etterstilt, så det er rimeleg å sjå føre seg eit anna dikt, eit dikt i diktet, samstundes som sola og fuglekvitteret kastar sitt lys over dette òg. Samanhengen som blir oppretta i diktet, mellom diktet og den besjela naturen, får ein humoristisk effekt. Det er som om diktet er eit paradenummer diktaren kjem ut etter, bukkar og tek imot applaus for, frå ein velvillig natur som òg figurerer i det.

Ein annan slags respons står stjernene for. Dei kan ofte vere kalde og strenge, figurere som dommarar over kunst og liv, som i «Under stjernone» frå *På Ørnetuva*:

Kva er det som har drive meg ut
under denne stride morgonhimmelen?
Dei blå, kravstore stjernone,
kva er det dei vil?

Fjelli lovar ingenting, – vik berre
so dei slepper fjorden inn
og elvane ned, og stend
forherda under snøen.

Men skoglidi, skoglidi har kasta seg langflat
og nækt si armod under stjernone.
Det er mi eigi kvide, mi eigi sårnaud

som ligg der jarnsvart og blødande.
og sver å grønkast og syngja.
(Hauge 2000, 176)

Eg-et stiller seg spørjande til kva det er som har drive det ut, men er viss på at stjernene vil noko, og at dei stiller krav. Neste strofe gjer oppfatninga av kven dei stiller krav til, meir usikker. Fjella blir òg antropomorfe, men i kraft av å *ikkje* love noko. Dei viser i to retningar som både vikande (dei formar viker) og forherda. Skogslia er den neste som blir prøvd under stjerneblikket eg-et ser, og dikt-eg-et identifiserer seg med henne, blotta og blødande i stjerneblikket. At topp-punkta i diktrommet er bygde av stjerner og fjellandskap, gjer kontrasten til lia si nakne, langflate armod ekstra stor, og verbet «kasta seg» framhevar stjernene si makt. Men det er òg gjennom landskapet førestillinga om å reise seg og skape seg på nytt er mogleg å forme. Lia – og med ho truleg det identifiserande eg-et – lovar ikkje berre å bli grøn att, men òg å syngje. Det siste trekkjer i retning av eit kunstnarmotiv, men ber i seg ei spenning mellom det opplevde kravet og dei vitale, naturnære bileta på ny kreativitet. Stjernene konnoterer kald, blinkande venleik og lagnad. Dei er opphøgde og ser – med distanserte blikk og uendeleg oversikt. Og eg-et går dei i møte, må ut i morgonen, konfrontere dei. Blikkprojiseringa er ei interessant side ved diktet – eg-et skapar eit stjerneblikk som blir kasta tilbake, som saumfer og leitar i landskapet til det finn eg-et att der – i lia. Stemninga skiftar i løpet av strofene: først skarp morgonkjøld og fjerne blinkar, så snøtyngde fjell og nakne lier, men eit løfte med både farge og klang – og eit slutt punkt i form av tilfriskning og deltaking. Diktet formulerer seg aktivt: Det lovar ikkje berre song, men å syngje. Kurvene i fjordlandskapet mot dei vertikale strukturane i relasjonen mellom eg-et og stjernene spelar det mjuke, runde og det rette, harde mot kvarandre. Eit nesten ekspresjonistisk landskap av sårskorpe og grodraumar er teikna under nådelause, men også fordrande stjerner.

Slik skil «Under stjernone» seg frå dei to førre dikta, der ein person jamfører seg med himmellekamane i det daglege. Her heller landskapet i staden mot det allegoriske og elementære. Subjektets naud tek form i landskapet på ein måte som kan likne Södergran, Lagerkvist,

Uppdal eller Vesaas si diktning. I slike dikteriske landskap ber stjernene ofte med seg eit streif av kamp⁴ eller undergang.

Analogiar og speglingar som involverer himmellekamar, finn vi òg i ei avdeling i *Under bergfallet* som dreier seg om havet. I diktet «Havet» opnar havet ein himmel, stjernestrødd:

Dette var havet.
Sjølve ålvoret,
veldigt og grått.
Men liksom hugen
i einslege stunder
brått opnar
glidande spegelsyn
mot gåtefulle djup –
soleis kan òg havet
ein blå morgontime
opna seg
mot himmel og einsemd
Sjå, blenkjer havet,
eg har òg stjernor
og blåe djup.
(Hauge 2000, 109)

Havet sin kvalitet som både transparent og speglende legg grunnlaget for ei slags paradoksal, symmetrisk rørsle i diktet. Sjøstjernene markerer både likskap og skilnad, og når havet presenterer seg slik for oss, med himmelen i mente, melder tanken seg om at dei har ei form som har vunne hevd som måten å representere stjerner på: Noko har havet òg gitt himmelen, eller himmelblikket. Flatene og djupet spelar igjen opp mot kvarandre, og fargespelet i grått mot blått har noko av den same effekten som når ein dreg ifrå glaset og ser ut i eit levande mørker: Havspegelen syner sitt vindaug, tek ordet og har til slutt fylt diktet med seg sjølv. Som i «Tunn is», eit dikt Katherine Hanson kom-

4 Vesaas-novella «Det snør og snør» skildrar ein tilstand der hovudpersonen slåst med (snø)stjernene, væpna med musikk.

menterer, finst det ein analogi her mellom hugen og havet, utspent «between its own unfathomable depths and the infinite space of the universe (Hanson 1994, 50). «Tunn is» skildrar eit meir omskifteleg hav under ei tynn hinne, der stjerner og måne speglar seg: «the sea has relaxed its resistance and has opened itself to the heavens. It mirrors the infinite spaces and the distant stars and is covered with gold by the moon». Hanson ser i dette ein harmoni som nok ikkje vil vare, hugen er «tunn is / på eit sovande hav» (Hanson 1994, 47–48). Sinnet blir forma som flater og djup i diktet, og himmellekamane gir lysglimt og farge til desse. Å blenkje, å ha stjerner, er noko det er verdt å syne fram, kanskje det som gjer det verdt å forme dikt og late språket tre poetisk og sjølvrefererande fram.

I to av dei mest kommenterte sonettane til Hauge finn vi månar. Eg tenkjer på «Gullhanen» (*Seint rodnar skog i djuvet*) og «Til eit Astrup-bilete» (*På ørnetuva*). I «Gullhanen» kjem måneskinet fram i den første tersetten av sonetten, i midtdelen der eg-et brått er barn att:

Eg stend med hand på klinka inn til mor
og far, – ser månen skin på slite golv.
Du vart so lenge? kjem det, utan ord.
Bak rømdi røde sorgi tungt sin kolv.
(Hauge 2000, 148)

Månen er lyskjelde i diktet, og eit mykje brukt aspekt ved månen – det avleia, indirekte – kjenneteiknar måten han verkar på i dette diktet. Det han openberrar, er det slitne golv. Det er ein deiktisk måne som peikar, men på noko anna enn den visjonen i gulltonar og eld som er spreidd over resten av diktet, og som han står i eit måne-til-sol-forhold til. Det han lyser opp, er ein stad der folk fysisk har gått og slite golv, i det elles mytiske landskapet til diktet. «Et krongrep er at den visjonære kjernen, ilden, diktets reaktor, behandles som noe unevnelig», skriv Fredrik Parelius i ein artikkel som ny-les diktet med blant anna Astrups jonsokbål som intertekst (Parelius 2023). Eg vil late dei fleste diskusjonane liggje no, men konstaterer at månens plassering i tilbakeblikket i midtdelen av diktet paradoksalt nok bidreg til å sentrere det som er indirekte eller blankt, og slik skape ei opning mot det

unemnde. Ein vitnestatus kan ein òg lese inn i månen: Det er berre månen som ser barnet med handa på klinka. Ole Karlsen går til Blanchot med «Gullhanen»-linene om månen⁵:

Månelyset i Hauges barndomserindring er bokstavelig talt «pure reflection», og mon barndomserindringen forblir uavsluttet fordi man nærmer seg det øyeblikk da diktning skjer, det øyeblikk da man kan se «the gleam of the image», det forblindende øyeblikk av «essential solitude in which fascination threatens,» en smertefull erfaring når «ting» blir til «bilde» slik at det avbildede negeres; når far og mor «billedliggjøres» i dikt og dermed negeres? (Karlsen 2004, 194)

Staffan Söderblom undrar seg over kva som får «dikten at hejda sig» ved denne scenen, og mistenkjer månen: «Månstrålerna är i Hauges dikter nära nog alltid förbundna med syner, ensamma extaser, det är på dem som den ensamme kan stiga mot avlägsna världar (inom sig själv).» Med eit sideblikk til diktet «Brui» foreslår han at det kan vere måneskinet si ordlause røyst som bryt av i eit «Du vart så lenge?» (Söderblom 2006, 183–86).

Folk og måne opptre saman i dei fire siste linene i «Til eit Astrup-bilete» òg, paret som «så[r] ein innvigd åker»:

... legg kje merke til at ein kjem stilt
i snjoskardet og stig på vatnet no.
Men då dei natta, såg dei månen vod
i gullserk ute der so unders mildt.
(Hauge 2000, 179)

Denne eine som «kjem stilt», har vore kommentert av mange. Samanhengen mellom «Dei legg kje merke til ...» og «Men då dei natta, såg dei ...» kan sjå ut til å samle tersettane rundt månen – som ein først

5 I *Papirets flate med teikn* (2017) oppsøker Karlsen måneskinet i «Gullhanen» igjen: Er det måneskinet «på slite golv» som gjer at dikt-eg-et fell i stavar og blir ståande «med hand på klinka inn til mor og far» før sorgklokka igjen kallar han attende til Miklagard og livet «under»? (Karlsen 2017).

ikkje merkar, men så blir merksam på. Men fleire har lese eit anna nærvære inn i strofa, til dømes eit ukjent menneske.⁶ Kva måne vi har med å gjere, er heller ikkje så enkelt å bestemme, her er resepsjonen prega av det omskiftelege som månen støtt fører med seg. I dagbøkene sine er Hauge fleire gonger innom biletet han skreiv diktet til, ein re-produksjon han fekk i gåve frå ein ven. Hauge ser biletet i skiftande lys og stemningar, både lyst og løyndomsfullt, frå Frøy-kult til måne-mild Kristus⁷ som går på vatnet (Karlsen 2017, 157). I sonetten har han fanga fleire av desse laga.

Denne månen «som kjem stilt» gir diktet eit streif av uro, og dei mange tolkarane eit høve til å spele månen ut i eit skapande og mystisk landskap. Han kjem – og er altså ikkje der allereie idet dei plantande blir skildra. Dei ulike elementa på biletet er der ikkje samstundes, og når månen fell på plass, rører dei som dreiv og planta i hagen, på seg. Kanskje ligg det nesten eit lune i dette at månen er så mild og gullklår idet merksemda blir leia i hans retning, idet dei plantande får auge på han, idet diktet går inn i den tida og rørsle biletet ikkje kan nå, ei framtid der nokre av dei andre motiva går og legg seg. Det er som om månen heng att, medan resten av biletet er sett i rørsle av poeten. På biletet til Astrup byggjer den jamsterke speglinga ein samansett figur – det er mykje meir av han i vatnet enn på himmelen. Denne månen har ikon-kvalitet, hevdar Karlsen med tilvising til Øystein Loge (Karlsen 2017), og det å «bli rørt og sett av noko løyenleg» pregar stemma til den som fortel i diktet. Det er ein sterk måne som har nok lys i seg til å hengje att som eit syn også etter dikt og bilete, men han er òg «mild», og det er denne sida ved han som sist blir nemnd, denne tonen det sluttar på.

6 Jon Fosse skriv mellom anna i artikkelen «Ein stad imellom subjekt og objekt» om dette diktet og tolkar inn «ein mann som ikkje finst på nokon av dei versjonane av dette motivet eg har sett [...] som, får ein tru, går på fjorden for å drukne seg. Og kanskje var det denne mannen og hans kjærleik som ein gong drøymde om å gjere som det unge paret no gjer?» (Fosse 1994, 96). Hos Fosse kjem denne tolkinga noko brått på. Karlsen (2017) viser korleis Kinck og Wordsworth kan vere referansar som bind månen og dei som (til liks med ein del Fosse-karakterar) «går på fjorden», saman.

7 Hauge skriv 8. november 1958: «Og fullmånen stend yver snjofjelli på andre sida av vatnet. Det er som frelsaren trør på vatnet og signalar dei. Dette siste er det kanskje eg som legg i det, diktar til, lesnaden av Böhme gjer vel sitt til at eg ser slikt. I alle fall er det mild fred i den månen og gullsoyla i vatnet.» (Hauge 2000, bd. I, 686)

Måne-epitetet «mild»⁸ er i folkelege idiom knytt til forundring, og både mirakel og stille undring følger den månen som får avslutte diktet.

Dei sløkte stjernene

Den første stjerna ein kjem over hos Hauge, om ein les *Dikt i samling* – og ein skal ikkje så langt ut i *Glør i oska* for å støyte på henne – er ei sløkt stjerna. Strofa er frå «Mot soltinds verd» og teiknar utgangspunktet for den andre ferda til denne staden – som òg er ei ferd mot «avgrunns natt»:

Den eld som brann
er svana ned,
og stjerna sløkt
som var mi glo.
Og her er ingen,
ingen fred.
Men naud gav mang ein
mann hans mod.

(Hauge 2000, 23)

Eldmotivet og stjernemotivet er kopla saman i diktet. Glørne, som òg har gitt diktsamlinga namn, melder seg her som stjerneglo. Eg-et har mist både elden og stjerna, men legg i veg fordi «verda er ein framand gard». Lyskjeldene er sløkte, og vegen og synene med dei. Truleg er det berre uroa og mangelen som driv ferda. Strofa fell trykk tungt ned på «mot», og det kan tyde på at vegen har flytta inn i eg-et. Det er ikkje lenger synet utanfrå som trekkjer, men ei tung naud i sjela. Truleg er det her den sløkte stjerna ligg og ulmar.

I det kjende «Fyrlykti» frå *Spør vinden*, tenkjer eg-personen på eit dikt av Nerval, «El Deschidado» (1854) (sjå Karlsen 1994 og Andersen 2002). I dette diktet er eg-personen ein som har mist alt. Han kallar seg prins av eit rasa tårn og høyrer til i mellomalderriket Akvitania.

8 Du milde måne!

Diktet til Nerval held seg med to sløkte stjerner: «Ma seul étoile est morte», seier subjektet, men han har ein lutt som held melankolien si svarte sol oppe. Det er snakk om ein konstellasjon, ein kosmisk samanheng knytt til instrumentet – «mon luth constellé» – som om det er noko himmelsk ved denne òg, ein sfærisk musikk. Kanskje er det dette som får Hauge til å farge lutten blå i sin referanse. Lutten – «el od» – har sitt arabiske namn etter treet, han er kropp og klang og levande material – og tradisjonelt også gravert med stjerner og spådomar (Kneller 1960, 404). Hauge sitt dikt legg seg utanpå desse konnotasjonsrike versa:

Fyrlykti sender venlege skimt etter oss,
trur me er gjennomkomne, berga.
Det huskar undan no. Motoren dunkar stødt
under slitne plankar, oljelukti riv
kjent i nasen, enno fylgjer venlege skimt
båten, me er i stillare sjø no –
myrkret mjukt sprakande fløyel, bergi
døkke og tagale på sidone, me veit dei vik
og opnar seg innyver. Kvi tenkjer eg
på le prince d’Aquitaine, svart sol, sorgblå lutt
og sløkte stjerner?
Attum oss, langt ute, snur fyrlykti seg
seint under hjelmen og kastar varslande blink.
Svarte skjjer velter seg i ljuskasti, det
gliser i gule fallgardar.
Eg stel ein neve korn og nokre lauvsblad og pinnar
og ofrar til diktet,
båten vår har snautt nok siglestein.
(Hauge 2000, 239)

Fyrlykta lyser òg som ei stjerne, først med «venlege skimt», men det er vidare noko usikkert ved signala ho gir. Karlsen (1994, 137) legg vekt på det trykkunge i at ein *trur* ein er berga, ho snur seg, ho «kastar varslande blink». Er ho òg ei stjerne som kan sløkke? Diktet munnar ut i eit ritual, ei nesten leikande offerhandling, retta mot diktet. Stem-

ninga spenner frå ei lette til ei vernebuande haldning, ei redsle for farvatnet, mørkeret, som krev symbolsk offer. Men kva er dei sløkte stjernene si rolle? Eg-et veit ikkje kvifor han tenkjer på Nerval-diktet. Det er eit hugskot han ikkje heilt kan forklare, men for lesaren bind dei usikre teikna rundt subjektet der ute på det ustadige havet seg saman, til det kulminerer i ny-lesing av fyrlykta og synet av skjera i sjøen som «gliser» så fallgard blir tanngard, gule i lyset frå den monterte leiestjerna. Stjerner, soler og tenner har kryssa vegar før i Hauge sine dikt, som når stjernene «vindhogg» i «Haustnatt». Det sorgblå og solsløkte skiftar valør, landskapet blir aggressivt. Stjernene er igjen knytte til kamp, men subjektet sigrar ved at offeret ikkje går til korkje dei triste, sløkte eller dei falske, sinte stjernene han kjem på, men til diktet.

I diktet «Eg tømmer omnsskuffa», er motivet med sløkte stjerner mindre tydeleg, men meir aktivt:

Nokre nattvake stjernor heng yver fjelli
då eg kjem ut. Skaren lyser kvit
millom fureleggene i vårlyset.
Glørne syd i snøen då eg tømmer omnsskuffa.
Raknande draumar spreidest med oska i grå vind.
(Hauge 2000, 286)

«Eg tømmer omnsskuffa» er bygd opp kring likskap mellom stjernene som framleis synest over fjella, og glørne frå omnen som sløkk i snøen. Det som lyser sterkt og usløkkeleg i diktet, er skaren, den harde snøskorpa. Møtet med han får glørne til å syde. Vi følgjer ikkje prosessen mot sløkking, men skiftar til eit analogt bilete: dei raknande draumane som fyk av garde. Måten stjernene er nemnde på, er prega av digresjon og bagatell, som om nokon har gløymt dei att – ikkje «stjernene», men «nokre stjerner». I ensemblet verkar dei bleike, det er vårlyset og skaren som er dei lyse punkta i diktet. Glørne og stjernene er begge ferdige, til å sløkke eller til å vike ut av syne for dagen. Dette biletet av «glør i oska» er mest som ein slags signatur, ein intern referanse som viser attende til den første diktsamlinga i forfattarskapen. Svinnande stjerner, døyande glør og raknande draumar sluttar seg saman i eit sterkt tapsensemble, men det ligg noko att: den fresande

sydinga, som ikkje gir seg utan kamp, og den faste skaren, som maktar å bere eld- og stjernesløgking sjølv om han er skjør snø.

Ein sirkel av sol og stjerner

Hauge si første sol artar seg som ein solstorm. Denne solstormen er ein av fleire stormar i «Song til stormen», det andre diktet i *Glør i oska*. Eit lyrisk eg påkallar stormar og vind som skal forme det. Og det er songaren som bed om å bli forma i eit tak som gjer det av med det visne og slepp kreftene fri⁹. Naturalogiane peikar vitalistisk i retning av det organiske livet som noko som har evne til å være mjukt og smidig fordi det er fylt av saft og sevje, og endar wergelandsk i bøn om å bli ein som ser og kan syngje om dei som står att oversette og unemnde, og i tiltru til ordet si kraft.

Lær meg den store audmykt – bøyg
mitt mod som stormen denne stomm.
Solstormar stride, strake, kom,
mi trå som desse toppar tøyg!
(Hauge 2000, 16)

At den lange, apostrofiske tiltalen til stormen her er retta til ein solstorm, eit vêrfenomen i rommet som lagar nordlys, aukar crescendoet i diktets sjelegymnastikk (merk rimparet tøyg–bøyg). Stormen i naturen toppar seg med eit univers i storm, og stjernevêret set inn eit ekstra gir både motivisk og klangleg (stormen får enno ein s å suse med). Med «æverømd» som stormens stad, får det heile òg ein tidsdimensjon; stormen er frå ein stad som omfattar all tid og alt rom. Den beiske eika og det mjuke strået får stå som eit bilete på korleis stormen best kan bli møtt.

Det er interessant at nokre av motiva kjem att i Hauge sitt siste dikt, «Bladi losnar». Diktet handlar om to tre, bjørka og eika, og måten

9 Karlsten plasserer storm-erfaringa i diktet, anten om ho står for for guddommeleg inspirasjon eller eksistensiell erfaring, som naudsynt for at dikt skal bli til (Karlsten 2004, 46).

dei møter vinteren på. Det søker seg attende til «Song til stormen», men dei store stormane har visst trea attom seg. Bjørka er naken og frysande, og står ustøtt, medan eika har samla bladsafta i stammen. Medan ho søv, karar ho etter stjernene i mørkeret. Stjernene er slik ikkje så langt ifrå å få siste ord i Hauge sine verk.

Litteratur

- Andersen, Hadle Oftedal. 2002. *Poetens andlet. Om lyrikaren Olav H. Hauge*. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Fosse, Jon. 1994. «Ein stad mellom subjekt og objekt». I *Tunn is. Om Olav H. Huges forfattarskap*, redigert av Terje Tønnesen. Oslo: LNU/Cappelen fakta.
- Gjerdåker, Johannes. 2008. «Diktar og bonde». I *Tid å hausta inn. 31 forfattarar om Olav H. Hauge*, redigert av Bodil Cappelen og Ronny Spaans. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Hageberg, Otto. 1994. «Spenningsmønster i Olav H. Huges lyrikk i 1960-åra». I *Tunn is. Om Olav H. Huges forfattarskap*, redigert av Terje Tønnesen. Oslo: LNU/Cappelen fakta.
- Hanson, Katherine. 1994. «Sea poems in ‘Under bergfallet’ and ‘Seint rodnar skog i djuvet’». I *Tunn is. Om Olav H. Huges forfattarskap*, redigert av Terje Tønnesen. Oslo: LNU/Cappelen fakta.
- Hauge, Olav H. 2000. *Dagbok 1924–1994*, bd. 1–5. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Hauge, Olav. 2000. *Dikt i samling*. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Karlsen, Ole. 1994. «‘Kvi tenkjer eg på le prince d’Acquitaine?’ – Et intertekstuelte blick på Olav H. Huges ‘Fyrlykti’ (fra *Spør vinden*, 1971)». I *Tunn is. Om Olav H. Huges forfattarskap*, redigert av Terje Tønnesen. Oslo: LNU/Cappelen fakta.
- Karlsen, Ole. 2000. *Fansmakt og bergsval dom. En studie i Olav H. Huges romantiske metapoese*. Oslo: Unipub forlag.
- Karlsen, Ole. 2017. «Palimpsest og polyfoni, abstraksjon og ikonkvalitet.» I *Papirets flate med teikn. Lesingar i den norske lyrikkens kanon*. Son: Oplandske bokforlag.
- Kittang, Atle. 1994. «Olav H. Hauge og sonetten». I *Tunn is. Om Olav*

- H. Huges forfatterskap*, redigert av Terje Tønnesen. Oslo: LNU/Cappelen fakta.
- Kneller, John W. 1960. «The poet and his moira: 'El Desdichado'». I *PMLA*, Vol. 75, No. 4, 402–409. Cambridge: Cambridge University Press.
- Parelius, Fredrik. 2023. «Flamme i 'festgul nott' – 'Gullhanen' Olav H. Huges første Astrup-sonett?». I *Edda – Nordisk tidsskrift for litteraturforskning*, vol. 110, utg. 1, redigert av Unni Langås, Bjarne Markussen og Svein Slettan.
- Rimbereid, Øyvind. 2008. «Skrut ut av mørkret. Omkring 'Eg dreg ifrå glaset'». I *Tid å hausta inn. 31 forfattarar om Olav H. Hauge*, redigert av Bodil Cappelen og Ronny Spaans. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Söderblom, Staffan. 2006. *Och jag var länge död. Läsningar i det ambivalenta: Olav H. Hauge*. Göteborg: Litterär gestaltnings skriftserie.
- Vold, Jan Erik. 2019. *Tolv diktere i blått. Fra Petter Dass til i dag*. Oslo: Gyldendal.
- Wergeland, Henrik. «Mulig forvexling» i *Jordens elskende hjerter*. Dikt i utvalg ved Geir Uthaug, Schibstedforlagene, Oslo 2007

Hauge og sanninga

Erling Aadland

For Olav H. Hauge var det utan tvil naudsynt å skriva dikt. Han var ein plaga mann og ein einsam diktar som lenge stod utanfor fellesskap og samliv, men frå den isolerte posisjonen sin nådde han etter kvart langt ut. Rolf Jacobsen skriv i hyllingsdiktet «Bortafør Grorud – Til Olav H. Hauge på 70-årsdagen»:

Det er ikke nødvendig
å bo i slike digre byer.
Det er ikke nødvendig
å rope høyt fra talerstoler
for å bli hørt.
Det er ikke nødvendig
stadig å tenke andres tanker
eller å snakke med andres munn.
(Jacobsen 1979, 56)

«Det er ikke nødvendig» blir gjenteke tre gonger. Til slutt i diktet skriv Jacobsen kva som *er* turvande: «Lese og lytte / og skrive ned.» (Jacobsen 1979, 57). Å lesa er turvande, og minst like turvande er det å lytta, for det å vera lydhøyr er lyrikkens mor.

Hauge høyrer til ein generasjon som enno er heime i kristendomen, men dikta hans uttrykkjer verken noka avklåra kristen tru eller tillit. Tvil og distanse merkjer dei fleste dikta hans med kristne motiv, sjølv om gudslengt òg ovrar seg, til dømes i «Klårt som ein hausthimmel», sluttdiktet i *På Ørnetuva* (1961). Den overordna ambisjonen til dikta ser heller ut til å vera å fremja diktetekunstens skjøre og tunne åndsliv. Kvardagens sut og strev og det vellukka lyriske arbeidet står fram som dikta sitt himmel-mål.

Det har vore vanleg å meina at Hauge byrja som romantisk tradisjonalist, før han meir og meir førde dikta sine i modernistisk lei. Det er ikkje heilt feil å sjå det slik. Språk og stil, vers og dikt blir enklare og meir fortetta, og framfor alt i seinverket er det ei aukande tiltru til at få og små ord kan seia mykje, men Ole Karlsen har ettertrykkeleg vist at Hauge er romantikar, eller kan henda betre: post-romantikar, i all si dikting. Karlsen sluttar den monumentale avhandlinga si med denne setninga: «Mon ikke Olav H. Hauge vedble å være romantiker all sin dag.» (Karlsen 2000, 353).

Mange slags dikt

Dikta til Hauge er av mange slag: strofiske og stikiske, metriske og frie vers; ekfrasar, tributtar, portrett, sonettar, rim-regler, epigram og haikuliknande dikt.

Det formelt mest slåande ved lyrikken til Hauge er den enorme mengda eg-dikt, dikt med eit manifest eg. Dette eg-et er sjølvsagt ikkje alltid identisk eller solidarisk med dikt-eg-et (det lyriske eg-et), for i mange eg-dikt er det ein ironisk distanse, til dømes i «Ein greider meir enn ein trur» (1966). Mellom Hauge-dikta er det òg mange personadikt, der eg-et er ein besjelt gjenstand eller eit naturfenomen. Men som alle metaforar er også besjelinga ei svingdør, slik at det blir hipp som happ om me meiner at det ikkje-menneskelege her er gjort menneskeleg, eller at eg-et utstyrer seg med ikkje-menneskelege eigenskapar, som i «Fjellblokka kallar dei meg òg» (1946), «Eldberget» (1951), «Kverni» (1971) og mange fleire.

Dessutan opptre eg-et ofte som du-et i diktet, når dikt-eg-et adresserer seg sjølv, som i «Eitt visste du» (1956) og mange andre. Andre gonger er du-et alle, kven som helst, og når du-et har denne tydinga, er det kort veg til me-dikt, der me kan oppfatast som eit ekspandert eg. Også dikt i tredje person, som ofte – men ikkje alltid – har ei episk drift, kan av og til oppfatast som eg-projeksjon, som det storfelte «Gartnaren drøymer» (1946). Men du-et i dikta kan òg vera ein annan storleik enn eg-et, som til dømes i «Enno rid du ved sida» (1971), der du-et er døden.

Sjølvsagt har Hauge òg, heilt frå den tidlegaste forfattarskapen, ein god del dikt utan eit manifest eg.

Læredikt

Besjeling og personifikasjon, som fører med seg den nemnde pendlinga mellom det menneskelege og det ikkje-menneskelege, gjer at sær mange av Hauge sine dikt har ei allegorisk drift. Det er ei av Ole Karlsens mange fortenester at han poengterer det narrative i dikt som elles ser ut til å vera utprega sentrallyriske. Det er rett å gå denne vegen, for den allegoriske drifta blir ofte utvida i retning av fablar, balladar og versnoveller, som til dømes «Gjer ein annan mann ei beine» (1956).

Hauge er biletdiktar så god som nokon, men metaforen tykkjest likevel ikkje å vera hovudsaka. Metaforane ser heller ut til å vera ei følge av den allegoriske drifta og tvisynet ho gir, også på dei enklaste naturobservasjonane. Ikkje minst gjeld dette diktboka *Spør vinden* (1971), der sansingane er meir faktiske, og då er dikta òg meir sjølvsagt utan eit manifest eg.

Det er elles eit særtrekk ved fablane og versnovelleskjeletta til Hauge at dei ofte har ei moralsk orientering. Det moralske er endå meir framstående i ei diktform Hauge eksellerer i: det korte lærediktet, gjerne med ein aforistisk utforma folkeleg visdom. Denne typen dikt ser ut til å auka på utover i forfattarskapen. Dei er oftast godlynte og småironiske, men kan òg uttrykkja stridlynne og sta vilje.

Eg skal etter kvart seia litt meir om særleg eitt slikt dikt: «Kom ikkje med heile sanningi».

Metadikt

Det er elles påfallande ved diktproduksjonen til Hauge at ein svært stor del av dikta er metalyriske, faktisk dei fleste. Ingen annan natur opptek lyrikken til Hauge meir enn diktets eigen natur.

Det er sjølvsagt mange slags metadikt også, eksplisitte og impli-

sitte, enklare og djupare innsyn i naturen og yteevna til diktinga. Tidleg i forfattarskapen tolkar metadikta gjerne mottakinga av naturinstrykk ved å tematisera song og musikk, ord og dikt – og det å dikta. Fleire dikt seier at skade hemmar dikting, slik vi alle veit at skadar av alle slag dempar livsmot og livsutfalding, mens andre dikt seier det motsette: Utan sorg, sagn og smerte blir det inga dikting. Begge desse synspunkta tykkjast vera sanne og er ein *diktarleg visdom* som syner at det sanne kan ta fleire vegar.

Andre metadikt understrekar diktinga sin fridom ved å yta motstand mot estetiske krav i omverda, som det tidstypiske og relativt svake «Dikt i dag» (1966), mens den betre delen av metalyrikken tek opp kor turvande det er å overskrida kvardag og eksistens gjennom *diktarleg innsats og yting*, som til dømes «Song til Stormen» (1946). Det handlar også om å vera tolk for bygda, folket og folkeånda, ikkje berre som tradisjonsberar, men som den nyskapar all tradisjon treng, som i «Eg er ein audmjuk mann» (1961). Det ligg i dette òg eit kraftfullt vern om og forsvar for draumen, som Hauge-forskarane heilt rett har knytt tett til metadiktinga hans.

Hauge framhevar og understrekar sin audmjukskap og si nøysemd. Av og til skal nok dette oppfattast som ironi og koketteri, som når det mot slutten av «Kald dag» heiter: «Eg sparar på veden, / gjer verset stutt» (1971, 243). Men koketteriet er fjernt når det gjeld overskriding knytt til draum, som i det eineståande diktet «Det er den draumen» (1966).

Mindremannspositur og byrgskap

Dei kanskje sterkast verkande dikta til Hauge kombinerer metalyrisk kraft med nærgåande eksistensiell smerte. At han reint faktisk stod litt på sida av det normale liv og samfunn, er kjent for dei fleste. Dette utanforskapet er viktig, for diktaren er for folk flest ein framand. Som det allegoriske «Is-soleia» (1946) seier:

Du høyrer heime i ein heim
som alltid framand vert for deim

som ikkje livd for liv kan sjå
utan i si eigi krå.¹

Av og til blir utanforskapet uttrykt aggressivt isolerende, andre gonger fylt av sjølvforakt, som i «Du toler ikkje» (1956).² Diktaren si rettkomne kjensle av å stå utanfor gir seg ofte utslag i sut og klage – av og til i meste laget, kan ein freistast til å meina. Men overtydande er desse orda i «Mot soltinds verd» (1946): «Men naud gav mang ein / mann hans mod» (17), eller som det heiter i «Du som er ung» (1951):

Me med vår kvide kan ikkje
lata vera å tala um henne, for det
er kvida som gjer at me er noko.
(Hauge 1980, 100)

Den einsame posisjonen Hauge har, ser ut til å føre med seg to motsette haldningar: fortrulegheit med og truskap til eigne evner og byrgskap på den eine sida, og mindremannspositur på hi. Allegorien «Spelemannen» (1946) har høge tankar om diktaren og diktinga. Å vera tolk for folket gir diktinga verdi og diktaren karakter. Det dreg med seg fattigdom, men fattigdom er inga last, tvert om, fattigdom er kanskje heller ei dygd, som det heiter i eit av dei seinaste dikta, allegorien «Bladi losnar», der ei bjørk tenkjer og seier: «Ingen ting er som / å vera fatig» (Hauge 1980, 284).

Denne posisjonen, eller posituren, gir seg altså òg, som eg alt har nemnt, utslag i folkeleg visdom, og av og til i reine mindremannsmaksimer, som i «Til den lærde» (1946). Andre stader blir dette til klage over nedvurdering, som i «Eitt visste du» (1956), men i «På høgdi» (1966) er kjensla av nedvurdering snudd til glede over å ha lukkast, noko som òg merkjer «Togn» (1971).

Einsemd og fattigdom på den eine sida og sjølvhevdande byrgskap på den andre finn utetter i forfattarskapen sitt balansepunkt i ei meir

1 Alle sitata frå Hauge sine dikt viser til *Dikt i samling* (1980), med sidetalet i den utgåva.

2 Rekkjefølgja av dikt er annleis i *Dikt i samling* (2010), og dette diktet er heller ikkje teke med der.

finurleg og avslappa stemning, som i det festleg ironiske «Gamal diktar prøver seg som modernist» (1966). Ironi er nok ikkje Hauge sitt sterkaste kort, men i sine aforistiske kortdikt når han ofte det meisterlege, også når det gjeld ein lågmælt byrgskap som ikkje blir sulka til av utbasunert klage, til dømes i «I dag kjende eg» (1966):

I dag kjende eg
at eg hadde laga eit godt dikt.
Fuglane kvitra i hagen då eg kom ut
og soli stod blid yver Bergahaugane.
(Hauge 1980, 206)

Arbeid, kvardag, einsemd

Fleire Hauge-dikt gir uttrykk for kontaktvanskar, ikkje minst med kvinner, og det er ikkje kjærleiksdikt – verken positive eller negative – vi mest assosierer med Hauge. Arbeid og kvardag er hovudmiljøet for dikta, og som det heiter i «Kvardag» (1966): «Men det gjeng an å leva / i kvardagen òg» (Hauge 1980, 180).

Men det som eksistensielt meir enn noko anna merkjer Hauge-dikta, er einsemda. Dette gjeld både allegoriar med naturmotiv, som «Piggsvinet» (1951), «Eg skjek snø av ungtrei» (1951), «Konkyllie» (1951), «Holmen» (1966) og mange fleire, og sorg- og smertedikt i alle variantar, som «Kongro» (1951), «Tunn is» (1951) og mange fleire. Direkte tematisert einsemd opptrer i både metalyrisk innpakning, som i «Draum og røynd» (1946), og nakent og rå-eksistensielt, som i «Haustkveld» (1946), «Brui» (1951), «Haustspel» (1956), «Det er kaldt i store hus» (1961), «På havstrandi» (1961), «Attum Einsemnds berg» (1951) med fleire.

Idar Stegane skriv i avhandlinga *Olav H. Hauges dikting* (1974) mykje fint om einsemda i Hauge-dikta, også om det som er hovudsaka: at dikting ikkje primært er ein kompensasjon for eksistensiell og sosial einsemd, men tvert om noko som krev einsemd: «einsemda [er] i mangt [...] eit vilkår for skapande verksemd», ho er «eit naudturveleg vilkår for den gjerning eg-et skal gjere» (Stegane 1974, 53), «[...] det

er naudsynt å søkje einsemd for å kunne skape kunst» (Stegane 1974, 56).

[Dette må] føre til ei forsaking av menneskeleg samvær og daglegdage og materielle tilhøve og vilkår. Men i lengda vil dette att måtte føre til sagn etter medmenneske som vil gje seg utslag i dikta. Det vil òg rimelegvis føre med seg ei kjensle av å vere sett utanfor av dei andre, og vi vil finne uttrykk for freistnader på å oppnå kontakt òg. (Stegane 1974, 53)

Stegane skriv også: «Diktar-eg-et søkjer noko *anna* som ikkje let seg sameine med kvardagen. Ofte kan dette analyserast som åndeleg eller spesielt kunstnarleg verksemd» (Stegane 1974, 54). Det er dette folk flest ikkje forstår, og denne diktarlege einsemda står ikkje i motsetnad til at Hauge-dikta òg uttrykkjer sterk samkjensle med tradisjon, samtid, åndsliv og medmenneske: Einsam å elska dei hine, slik er det å vera diktar.

Folkeleg visdom

Tett knytt til kvardag og arbeid er – som nemnt – det store tilfanget av folkeleg livsvisdom og livskloke maksimer som fyller så mange av dikta til Hauge. Nokre av desse er av edelt *Håvamål*-karat. «Du skal ikkje tru» (1946) seier (med adresse også til slike som oss):

Du skal ikkje tru det skrivne
og ikkje alt som er sagt.
Dåren har ofte tala,
og mang ein vismann har tagt.

Verdi er myrk, og livet
er fullt av lygn og rot.
Tanken er blakrande ljuset
for vår snåvande fot.
(Hauge 1980, 57)

Det vrimlar av lære- og visdomsdikt hjå Hauge – oftast epigrammatiske kortdikt, som til dømes «Syn oss åkeren din» (1956) og «Fylg tanken» (1956). Det sistnemnde seier: «Fylg tanken – men ikkje / til ytste egg» (Hauge 1980, 118), eit råd som er samstemt med sanningsmotivet i «Seint gjeng sanningi upp» (1956). Dette diktet skildrar først emosjonell forherding, medan den andre strofa er eit epigrammatisk høgdepunkt:

Seint lyfter havet si bylgje,
seint rodnar skog i djuvet,
seint byrjar logane å sleikja i helvete,
seint gjeng sanningi upp ...
(Hauge 1980, 125).

Denne sluttstrofa er utan manifest eg, men «forherding» i den første strofa gir epigrammet eksistensiell farge, slik at hovudordet *seint*, som innleier alle dei fire versa i sluttstrofa, får tydinga langsam, langvarig og dyrekjøpt erfaring. Mange livstilhøve er slik at ikkje berre tek det lang tid å få grep om dei, dei har òg det langsame og langvarige som si temporale hovudinnretning. *Seint* har dessutan eskatologisk tyding: Seint i livet går det opp for deg at du kanskje ikkje kan unngå helvetets straff.

«Kom ikkje med heile sanningi»

Noko manifest eg har heller ikkje det epigrammatiske visdomsdiktet «Kom ikkje med heile sanningi», det andre diktet i *På Ørnetuva* (1961). Diktet er stikisk og har seks vers:

Kom ikkje med heile sanningi,
kom ikkje med havet for min tørste,
kom ikkje med himmelen når eg bed om ljøs,
men kom med ein glimt, ei dogg, eit fjom,
slik fuglane ber med seg vassdropar frå lauet
og vinden eit korn av salt.
(Hauge 1980, 139)

Dei tre første linjene er anaforiske imperativ, styrt av «kom ikkje med», som me vel oppfattar som både befaling og oppmoding, og også som å ha ein meir bønnefallande modus, mens den fjerde linja har i seg motseiinga, «men kom med» – kom heller med, kom i staden med – noko anna enn det dei tre første linjene gir avkall på og takkar nei til. Dei to siste linjene er ei samanlikning, som gir biletleg liv, farge og rørsle til «ein glimt, ei dogg, eit fjom» i linje fire, som diktet altså vil ha i staden for «heile sanningi», «havet» og «himmelen».

Samanlikninga inneheld orda «eit korn av salt», som til liks med orda «sannings salt» i sonetten «Du byggjer» (1956), alluderer til viktige bibelord. «Du byggjer» held kjenslelivet for å vera viktigare enn den rasjonelle tanken, og fattigdomen blir forsvart i ein sanningsmetafor:

Eit hjarta bur so gjerne i eit kott
når det har fred. Og meir veg sannings salt
enn gull [...].

(Hauge 1980, 134)

I Bibelen har salt, som også vår erfaring røyner, både øydeleggjande og konserverande kraft. Salt svir av landet: «[...] med svovel og salt er heile landet avsvide, så ein ikkje kan så og få det til å gro, og ikkje eit strå kan veksa der [...]» (5. Mos 29, 23).³ «Folket som var der, slo han i hel; byen reiv han ned og strødde salt på tufta» (Dom 9, 45). På den andre sida er salt nødvendig i grødeoffer: «Alle grødeoffer skal du salta. Aldri må du la det vanta salt i grødeofferet ditt, for saltet høyrer med til pakta med din Gud. Difor skal du bera fram salt attåt alle offera dine.» (3. Mos 2, 13).

Men den viktigaste referansen gjeld den metaforiske tydinga av salt i Bergpreika: «De er saltet på jorda! Men misser saltet si kraft, kan det då verta til salt att? Det duger ikkje lenger til noko; folk kastar det ut og trakkar det ned.» (Matt 5, 13). Likeins hjå Lukas, medan Markus skriv: «Salt er ein god ting. Men misser saltet si kraft, kan det då verta til salt att? Ha salt i dykk sjølve, og hald fred med kvarandre!»

3 Når ikkje anna er sagt, er bibelsitata frå den nynorske 1978-utgåva av Bibelen.

(Mar 9, 50). Paulus utvidar den metaforiske tydinga i Brev til kolosarane: «Lat alltid orda dykkar vera venlege, men lat dei ha salt og kraft, så de veit å gje kvar og ein det rette svaret.» (Kol 4, 6).

Metaforisk tykkjest salt å tyda menneskeleg arbeid og verksemd for å tena det gode og det sanne. Oppdraget vårt er å arbeida med oss sjølve og omgjevnadene våre for å ta vare på det høge me ikkje heilt fattar og forstår.

Heile sanningi

Kven er adressaten for imperativa i «Kom ikkje med heile sanningi»? Det er ikkje eit partikulært du, kanskje ikkje eingong eit menneskeleg du, men eit generelt du som femnar om alt og alle som har hug og trå i seg til å koma med «heile sanningi», «havet» og «himmelen». Og den som utseier imperativa, er ikkje eit manifest eg, men blir oppfatta som dikt-eg-et, det lyriske eg-et, som står inne for formuleringane «kom ikkje med» og «men kom med».

Kven kan me sjå for oss som adressat? Kven har evne og moglegheit til å koma med «heile sanningi», «havet» og «himmelen»? Kanskje guddommelege storleikar, representerte av jordiske religiøse autoritetar som hevdar å forvalta openberringas sanning, for sanninga i openberringa er ei av dei mest nærliggjande tydingane av «heile sanningi», som vi vel oppfattar som all sanning, all sanning på ein gong, heil og full innsikt i alle livsmysteria?

Om me igjen skal trekkja inn Bibelen, så viser det seg at Fyrebilsbibelen (1921), som truleg var den utgåva Hauge var mest fortruleg med, har uttrykket «heile sanningi» to stader. I Domarane lokkar Dalila heile sanninga om hans styrke ut av Samson.

Som ho no tagg og truga dag etter dag, og aldri let honom få fred, vart han so leid seg at han vilde mest døy, og so opna han heile sitt hjarta for henne: «Det hev aldri kome saks på mitt hovud,» sagde han; «for eg hev vore vigd til Gud alt ifrå morsliv. Vert eg raka, so fer styrken min frå meg; eg veiknar og vert som alle andre menneskjeborn». Då skyndte Dalila at han hadde sagt henne heile sanningi;

ho sende bod etter filistarfyrstarne, og sagde: «Kom her upp! For denne gongen hev han sagt meg heile sanningi.» (Dom 16, 16–18).

Dette tykkjest vera noko mindre relevant i vår samanheng, for her tyder «heile sanningi» omtrent det same som rettssalens vitnemålseid om å seia «the truth, the whole truth, and nothing but the truth». Viktigare er den andre staden, hos evangelisten Johannes, der Jesus seier at Den heilage ande skal visa oss vegen til «heile sanningi»:

Men når han kjem, Sannings-Anden, skal han leida dykk fram til heile sanningi; for han skal ikkje tala av seg sjølv, men alt det han høyrer, skal han tala, og det som skal koma, skal han gjera kunnigt for dykk. (Joh 16, 13).⁴

Kven andre kan vi sjå for oss som adressat? Kanskje ideologar, fanatikarar som har det med å vera skråvisse, fullt og heilt overtudde, som veit alt og veit best og gjerne vil prakka det dei meiner å veta, på alle andre.

Men kva vil det seia å gi avkall på og takka nei til heile sanninga? Me kunne jo tvert imot vilja gå ut frå at alle, og særleg åndsmenneske, og me ser for oss at både diktarane og forskarane høyrer til mellom dei, vil ha mest mogleg sanning og gjerne heile sanninga, for dei, for me, søker jo sanning. Men så kan det vel av og til vera så som så med ærlegdomen i sanningsjakta. Ofte blir ho trumfa av teoretisk og ideologisk slagside. Er det då den ideologiske fanatismen i aktivistisk og religiøs sanningshevdning diktet avviser og takkar nei til? Truleg, og kanskje noko anna og meir òg.

Uttrykket *heile sanningi* er diktets nøkkelord. Det er her verdt å visa til slutten av «Ser du det no?» (frå *Seint rodnar skog i djuvet*):

Men kanskje du ser, ein sein
sløkt kveld,
at berre gudar kan eiga
den evige eld –

4 Takk til Fredrik Parelius, som gjorde meg merksam på desse passasjane i Fyrebibelen.

at berre gudar
kan bera
sanningi,
æra.

(Hauge 1980, 105)

At berre gudar kan bera sanninga, tyder nok ikkje at me menneske skal gi avkall på ho. Men sanning er frå gamalt av, frå Platon sine dagar, blitt oppfatta som noko graduelt, noko me berre stegvis og gradvis kan eigna til oss.

Diktet seier frå seg den eine og heile sanninga, utan å nekta for at ho finst. Det nektar berre for at diktet, dikt-eg-et, mennesket, greier å ta imot *heile sanningi*. Diktet tykkjest å meina at mennesket berre kan ta imot sanninga i glimt, slik fjerde linje seier.

Men når dei innleiande anaforiske imperativa går vidare frå «heile sanningi» til «havet», er det lov å stussa – ikkje av di havet er eit dårleg eigna bilete på heilskap, men av di det blir knytt til «min tørste». Saltvatn kan ikkje stagga tørsten, og det veit sjølvsagt diktet òg. Det som først ser ut som eit lite eigna bilete – «havet for min tørste» – er ved ettertanke høgst veleigna av di det paradoksale og umoglege – å drikka seg utørst på saltvatn – illustrerer kor drepende ein såvoren overveldande drukningsdrykk er.

Liknande vurderingar gjeld den tredje lekken i den anaforiske rekja: «himmelen når eg bed um ljøs». Det blir rett og slett for mykje lys, for sterkt lys, og lyset då ikkje berre forstått som fysisk kjelde til syn og sikt, for i miljø med «heile sanningi» blir himmelen ei blendande og blindande lyskraft, igjen eit platonsk bilete – for Platon passar nøye på å understreka at mennesket, holebuaren, må venja augo sine til lyset – gradvis – elles blir han, som den lauslatne i holelikninga, blenda og blinda av den eigentlege sanninga sitt strålande skin og flyktar attende til hola. (Den europeiske pedagogikken byrjar her: Vi må – gradvis – venja blikket vårt til det som verkeleg er sant.)

Diktet gir ei adekvat og samstemt tolking av tilstanden vår som holebuarar. For mykje sanning, for mykje vatn, for mykje lys gir oss berre fanatisme, drukning og blinding. Tilstanden vår er sånn at me gradvis må nærma oss sanninga. Me må drikka oss utørste, ikkje på

havet, men på ein kopp vatn frå brunnen, og me må sjå og innsjå avskjerma frå det altfor bjarte og blindande lyset – under skyer, i skuggen, under lauv.

Mindre er meir, kunne me kanskje seia, eit korn salt og eit fnugg er betre enn overveldande og øydeleggjande vass- og lyskraft og forblinda fanatisk skråvisse.

«Sanningi»

Avvisinga av brå og plutseleg openberring er samstemt med det tidle-gare nemnde diktet «Seint gjeng sanningi upp», og avvisinga av fanatisme er samstemt med den sarkastiske framstillinga av opportunisme i «Vindhanen» (1966), som Ole Karlsen kommenterer på denne måten: «en politisk, ideologisk, religiøs eller dikterisk værhane som via fanatisme ender opp som retthaversk fantast og kverulant» (Karlsen 2000, 316).

Diktet som står like før «Vindhanen» (i *Dikt i samling* frå 1980), er det subtile og lettare anekdotiske «Sanningi» (1966),⁵ som byrjar slik: «Sanningi er ein skygg fugl» som «ferdast utanum tidi», og vidare heiter det: «Eg har aldri tenkt meg sanningi / som ein husfugl». *Sanningi* er altså trans- og overhistorisk og ikkje til å temja. Det heiter òg: «Sume segjer ho / ikkje er til, / dei som har set henne, / tegjer» (Hauge 1980, 182).

Dette siste er mangetydidg. Dei som har sett den sky fuglen, *sanningi*, teier av di dei veit betre, av di dei veit at slikt er heva over diskusjon, eller av di dei veit at det ikkje nyttar å seia at dei har sett noko som andre ikkje er i stand til å sjå, eller endå noko anna og meir. Diktet seier òg: «Andre held sanningi for / ei kald knivsegg», ei tilvising til den altfor einspora og einøygd rasjonalismen som Hauge-dikta fleire gonger åtvarar mot.

Nei, *sanningi*, «ho er både / yin og yang, / ormen i graset, / og fuglekongen som lettar frå ørni / når ho trur seg høgst» – vers med

5 Men ikkje i *Dikt i samling* frå 2010, der er rekkefølga skipla og «Sanningi» er opningsdiktet i *Dropar i austavind*.

rikholdige referansar til mytologi og til Nietzsches *Slik talte Zarathustra*.

At sanninga er både yin og yang, gir ho ein dobbel utsjånad som tras-sar den lineære og einsidige sanningsoppfatninga i fornuftsmetafysikken (*adequatio res et intellectus*), og står nærare Heidegger si gjenoppliving av det gamle, før-platonske sanningsomgrepet *aletheia*: ikkje-skjult skjul – der dei to røslene (å koma ut av skjul og skjulet som varer og ikkje kan fjernast) er gjensidig avhengige av kvarandre, liksom yin og yang.

Når det gjeld ørnebiletet som uttrykk for både «det skapende og det destruktive», som Karlsen skriv, viser eg til avhandlinga hans (Karlsen 2000, 129ff), men det er verdt å merkja seg at fuglekongen «lettar frå ørni», altså ser ut til å stiga høgare enn ørna, som «trur seg høgst», noko som kanskje seier meir om dei moglegheitene diktetekunsten har, enn det tradisjonelle ørnebiletet.

«Sanningi» sluttar slik: «Eg har òg set / sanningi daud: / augo stod som på ein klaka hare» – ei mektig åtvaring om kva som ventar oss om vi gir avkall på å søkja sanning slik det er rettast og best, og diktinga er nok vel så godt eigna til dette som rasjonell forskning.

Grunntanken i moderniteten har røtene sine i subjektmetafysikken og kviler på det erkjenningsmessige tilhøvet mellom subjekt og objekt, og han går ut på at det er ei uoverstigeleg kløft mellom subjekt og objekt, og dimed mellom språk og røynd. Han ser ut til å gjelda med nesten absolutt makt i det post-hegelianske akademiet, men han gjeld ikkje i diktinga. Diktetekunsten søkjer ikkje einøygd rasjonell sanning, men *støyter på* sanninga, ser ho frå sin tinde høgt på ein annan tinde. Det diktinga først og fremst søkjer, er glimt av sanning, glimt av det heilage. Også difor må diktet avvisa «heile sanningi», denne sjølv gode heilskapen som berre har forakt for såvorne glimt.

Litteratur

Den heilage skrifta Bibelen. 1978. Oslo: Det norske Bibelselskap.
Fyrebilsbibelen. 1921. Oslo. Studentmållaget i Oslo. Bibelen, eller Den heilage skrifti : dei kanoniske bøkene i Det gamle og Det nye testamentet (nb.no)

- Hauge, Olav H. 1980. *Dikt i samling*. Oslo: Noregs boklag.
- Hauge, Olav H. 2010. *Dikt i samling*. Oslo: Samlaget.
- Jacobsen, Rolf. 1979. *Tenk på noe annet*. Oslo: Gyldendal.
- Karlsen, Ole. 2000. *Fansmakt og bergsval dom. En studie i Olav H. Huges romantiske metapoesi*. Oslo: Unipub forlag.
- Stegane, Idar. 1974. *Olav H. Huges dikting. Frå «Glør i oska» til «Dropar i austavind»*. Oslo: Noregs boklag.

Seljefløyta, Verlaine og parnassianismen

Hadle Oftedal Andersen

Når me dei siste åra har fått tilgang til store mengder dikt skrivne av Olav H. Hauge på 1930-talet, har det etter mitt syn gjort det tydeleg at han på denne tida har vore inspirert av den retninga innanfor fransk 1800-talslyrikk ein kallar *parnassianismen*, og då særleg av Paul Verlaine. I den første dryge halvta av denne artikkelen vil eg presentera Hauge sine dikt frå før debuten så vel som denne franske diktinga, og forsøka å gjera greie for korleis ein kan forstå den eine i lys av den andre.

Etter med dette å ha etablert eit til nå ukommentert punkt i Hauges poetiske tenking, vil eg mot slutten av artikkelen komma med forslag til korleis ein kan nytta dette perspektivet som utgangspunkt for å kasta nytt lys over dei diktsamlingane han seinare gav ut.

Seljefløyta

Seljefløyta er namnet på det manuskriptet Hauge sender inn til Olaf Norlis forlag, og får refusert, i 1938. Dette er nemnt i dagbøkene, som elles ikkje inneheld innskrifter frå dei tre og eit halvt tause åra då han er på Valen mentalsjukehus, frå 1934 til 1937.

Hauge byrjar å skriva dagbok att etter å ha kome heim, hausten 1937, og han held fram i eit snautt år. Dei to siste innskriftene frå 1938 handlar om forsøket på å debutera. 7. mai 1938 skriv han mellom anna: «Eg laga i stand ei samling av versa mine, so mykje eg hev dei og kalla samlingen *Seljefløyta*. Det er um lag 60 dikt, tenkjer eg.» Ganske nøyaktig to månader seinare følger neste innskrift: «Gjort ferdug *Seljefløyta*. Diverre trur eg ikkje det er teneleg å gjera henne so stor; eg hev avstytt boka til det halve umlag. Ei bok på 80 sider vilde vera høveleg, tenkte eg.» (Hauge 2000, bd. I, 201). Den neste innskrifta kjem

ikkje før 17. april 1939. Då heiter det, heilt kort: «Fekk att diktsamlingen *Seljefløyta* frå Norli. Dikta var gode, men knapt uvanlege, se-gjer dei. Venta det ikkje betre heller.» (Hauge 2000, bd. I, 201). Så skriv han ikkje meir før seks år seinare, i 1944.

Det innsende manuset har me ikkje, men den større samlinga finst i to ulike utgåver i Universitetsbiblioteket i Bergen si samling av materiale etter Hauge. Me kan sjå at sju av dikta derifrå har funne vegen til Huges debut, *Glør i oska*, frå 1946. Dette gjeld «Song til stormen», «Spelemannen», «Seljefløyta», «Ei ungdomssjel er lokk og leng» (trykt i avisa *Sogn* i 1930), «Fuglen og fisken», «Alltid ventar eg å finna» og «Liv, eg bankar på og spør» (i dagboka 1933). Ytterlegare 25 inngår som brorparten i den samlinga med etterlatne dikt som kom ut, under tittelen *Seljefløyta*, i 2018.

Men korleis er desse tidlege Hauge-dikta? Allereie i Jan Erik Vold sin vidkjende introduksjonsartikkel frå 1967 finn me ei konstatering av at Hauge sin poetiske utgangsposisjon er «den *visjonære*, der drøm og billedflukt, poetens egen fantasiverden, står som utgangspunkt for diktningen, en diktning som til sitt siktemål har satt det å komme utenfor hverdagens trange verden, sprengje livets snevre grenser og komme *hinsides*, der hvor meningen med vårt liv lar seg fatte» (Vold 1976, 252). Når Vold seinare er blitt imøtegått, har det handla om det tydelege skiljet han drar mellom denne utgangsposisjonen og dei meir kvardagsorienterte, jordbundne dikta Hauge byrjar å skriva på 60-talet. Den konstaterte utgangsposisjonen, innanfor ein romantisk-idealistisk tradisjon, har stått seg som biletet av den tidlege Hauge. Og når det gjeld den publiserte debutsamlinga, tør dette vera temmeleg rett. Men i dei to hefta frå 1938 finn ein dikt som ikkje passar inn i ei slik forståing. Det tradisjonelle lyriske handverket, med rim og metrisk rytme, er som elles i denne enden av forfattarskapen. Men desse dikta skil seg ut ved å vera fokuserte kring det enkelt sansbare, som då blir det einaste. Einskilde tekstar er til og med *poengtert* ikkje-idealistiske.

Verlaine og Parnassforfattarane

Ein slik poetisk praksis lar seg forslagsvis forstå i lys av den retninga

innanfor fransk lyrikk ein kallar parnassianismen. Denne veit me at Hauge kjende til. I 1933 viser han i dagbøkene til at han les Lorentz Eckhoffs *Paul Verlaine og symbolismen* frå 1923 (Hauge 2000, bd. I, 176). Denne doktoravhandlinga byrjar med å gjera greie for kva parnassianismen er. For Eckhoffs poeng, som er gyldig i dag òg, er at Verlaine startar forfattarskapen som parnassdiktar, og at han etter kvart utviklar seg til symbolistisk forfattar.

Parnassdiktinga blir ofte plassert mellom romantikken og symbolismen. Men sanninga er at dei i stor grad er samtidige. Parnassforfattarane har namn etter litteraturkalenderen *Le Parnasse contemporain*, som kjem ut første gong i 1866. Ein reknar at parnassianismen som rørsle strekker seg til utpå 1890-talet.

Dette er ei uvanleg lite einsarta forfattargruppe, utan noko samlande programskrift (jf. Widden 2007, 18). Men til kjenneteikna brukar ein å rekna at parnassforfattarane distanserer seg frå det romantiske, følsame subjektet. Ein fokuserer ikkje på poetens indre, men i staden på det objektive, på det ein ser. Som Robert T. Denonmé uttrykker det i *The French parnassian poets* (1972, 31): «The ideals which [the parnassian poet] sought to impact were those most closely identifiable with the material texture of the universe rather than with any spiritual value which he may have personally derived from the suppositions of metaphysical considerations.» I dikta finn ein gjerne analogiar til plastisk kunst – særleg statuar – og bruk av bilete derifrå. I tråd med fokuset på den sansbare verda er det ikkje tale om metafysisk oppstiging, eller om religion for den delen.

Samstundes er dette «kunst for kunstens eiga skuld», noko som i denne samanhengen betyr at dikta ikkje er retta mot samfunnet eller samtida. I staden fokuserer ein sterkt på det formale, med særst strenge krav til metrum og rim. Som parnassianaren Théodore de Banville uttrykker det: «Ikkje fortel deg sjølv hyklersk: Eg har ofra rimet for tanken. Sei heller at det er ditt geni som er tilslørt, sidan det er dets ytre teikn som er tilslørt» (mi omsetjing, etter sitat i Harris 2006, 38). Dette er ei dikting som dyrkar det ekvilibristiske glansnummeret. Til dette høyrer *det rike rimet*, der det er samanfall òg mellom dei siste konsonantane før det konvensjonelle rimet: père – prospère (jf. Eckhoff 1923, 60).

Parnassdiktningas ideal spreidde seg til fleire land i Europa. Mest relevant i høve til Hauge er England. Der oppstår det ifølgje Christopher Harris ei veritabel bølge av «English parnassians», med Banville som den viktigaste inspirasjonskjelda. Den mest kjende engelske forfattere i denne samanhengen er Alfred Lord Tennyson. Hauge set om Tennyson så tidleg som i 1927, då han er 19 år. Denne omsettinga er ført inn i dagboka i 1931 – treffande nok saman med ei tidleg omsetting av Verlaine (jf. Hauge 2000, bd. I, 116–117. Og 30-talsdiktet «Song til stormen», som kjem med i *Glør i oska*, inneheld, som Ole Karlsen har vist, allusjonar til Tennysons *In Memoriam* (jf. Karlsen 2000, 82–83).

Av dei franske lyrikarane er det nett Verlaine Hauge set høgast på denne tida. For hundre år sidan var Verlaines posisjon i litteraturens Pantheon mykje sterkare enn han er i dag. Det var hans siselerte, musikalske dikt som var førebiletet for dei danske symbolistane som samla seg kring tidsskriftet *Taarnet* på 1890-talet. Og det er hans dikt som synest som det tydelegaste førelegget for Olaf Bull og Claes Gills til langt utpå 1900-talet, i alle fall når det gjeld forma. I 1940 skriv Francis Bull: «når Verlaine undtas, har ingen av de franske symbolister spilt en central rolle for den øvrige européiske litteratur» (Bull 1940, 344). Det er først i nyare tid at den velklingande Verlaine temmeleg eintydig har blitt erstatta av den dissonantiske rabulisten Rimbaud, og me har fått triumviratet av modernismepionerar som me kjenner frå Hugo Friedrichs *Strukturen i moderne lyrikk* (1956): Baudelaire, Mallarmé og Rimbaud.

Verlaines forfattarskap startar med den første Parnass-kalenderen, der han til liks med Mallarmé og Baudelaire er representert. Av Verlaines åtte dikt i kalenderen kjem sju med i debutsamlinga same år, *Poèmes saturniens* (Saturniske vers, 1866). Det er vanleg å rekna denne og *Fêtes galantes* (Galante festar, 1869) som parnassianske. Eit dikt som «Aprés trois ans» høyrer til i denne fasen. Hauge har omsett denne sonetten i fleire omgangar (jf. Andersen 2009). Her er den siste versjonen, «Tri år etter»:

Tri år etter

Den tronge grindi riktar, liksom spør.
So stend eg innanfor. På gras og lin
fell glytt av morgonsol, og hagen skin
med alle blomar tekt av råskne glør.

Alt er som fyrr det var. Røyrbenken stør
det vesle lysthuset av villklengd vin,
vatnet droplar sylvklårt i brunnen sin,
i ospesusen same klagen blør.

Og rosa skjelv som fyrr, og tornar blodgar,
dei byrge liljone i vinden voggar,
og kjende fuglar fyk til sine reir.

Eg ser den granne stytta av Velleda,
som skalar gips på veggen meir og meir,
stend framleis her, i søtlukt av reseda.
(Hauge 1992, 28)

Velleda, etter Tacitus ei synsk germansk kvinne (Hauge 1951, 116).

Det er noko tilfeldig kva ei omsetting kan fanga inn av den enorme musikaliteten i Verlaines dikt. Som me ser, har Hauge fått på plass mykje av dette i løpet av dei mange åra han har arbeidd med dette diktet. Men i dei franske originalane er det eit slikt oppbod av klangverknader at dikta tenderer mot å bli til reine abstraksjonar, eller *Songar utan ord*, for å nytta ein av Verlaines egne boktitlar.

Når det gjeld det parnassianske idealet om å fokusera på det synlege, ser me dette falda ut i «Tri år etter». Lyden av den noko motviljige porten kan knytast til tida som har gått. Så følger ein serie observasjonar, som alle har selskap av konstateringar av at alt er som før. Før diktet rundar seg av, med biletet av statuen som flassar av, og som med det òg blir merkt av tida som går.

Det morgongryet som blir skildra i opninga, fører ikkje på kon-

vensjonelt vis over i ei skildring av ei ny verd som kjem til syne. I staden ligg fokuset på det som ikkje endrar seg, med ytterpunkt – porten og statuen – som gjennom forfallet sitt gjer peikinga bakover i tid enno tydelegare. Og som gjennom forfallet gjer synleg at det ikkje handlar om transcendens, om å bli evig, men om uttrykk som er plasserte i verda.

Statuen er del av det Seth Whidden omtalar som inkje mindre enn «the parnassian *obsession* with statues» (Whidden 2007, 31; mi utheving). I og med denne ligg det ei dobbel peiking i slutten av diktet, mot statuens meir intakte utsjånad for tre år sidan, og mot antikken som førebilete for den neoklassisistisk orienterte poesien me her har føre oss. I dette møtet mellom det klassisistisk evige og verdas forfall ligg ein refleksjon av grunnlaget for parnassdiktinga: I denne verda, som me ikkje kan overskrida, er kunstens varige venleik alt me har. Og i denne erkjenninga, hos den som fører ordet idet han går igjennom parken, tre år etter noko me ikkje får vita noko meir om, opnar Verlaines dikt seg for ei samtidighet av harmoni og vagt uttrykt melankoli. Verlaine er parnassianar. Så flyttar han gradvis vidare til symbolismen.

Hauges hagedikt

I *Seljefløyta* er det fleire dikt som syner slektskap med parnassdiktinga. Me skal etter kvart komma tilbake til dei som på mest tydeleg vis uttrykker anti-idealisme og poengterte fråver av det religiøse. Men først skal me sjå på eit dikt som gjennom sær s gjennomarbeida metrisk form, og fokus på «det objektive», på verda som me kan sjå henne, får eit uttrykk ein kan oppfatta som Hauge sin variant av parnassianisme.

I hagen

Det er so uneleg og skygt
i hagen, – nesten yverbyggt
av gullregn og kastanje.
Her sit me dagar lange,
her kan me kvila trygt.

Sit me i skuggen – som ein foss
fell ljuset inn framfyre oss
på plen og flator rette
med vegar hellesette,
på bed og hekk i kross.

Her blømer kornus og jasmin
i tyrehjelm og kvit lupin.
Konvall i lauv seg gøymer
og slanke liljor drøymer,
i graset gullbost skin.
(Hauge 2018, 20.)

Verse målet her er ikkje lista i Hallvard Lies *Norsk verselære* (1967), så me må rekna med at Hauge har funne på det sjølv. Skandert og med rimskjema ser det ut slik som dette:

U-U-U-U-	a
U-U-U-U-	a
U-U-U-U	B
U-U-U-U	B
U-U-U-	a

Vekslinga mellom mannlege og kvinnelege rim gjer at det blir ein glide-
dande overgang frå firefota til trefota vers. I opninga av dei to første
strofene finn me enjambement, som fungerer saman med det innhalds-
messige. I første strofa blir ordet «overbyggt» til slutt i første verset
hengande – som ei overbygging, om ein vil – fram til det neste verset
byrjar. I andre strofa blir ordet «foss» ført vidare – som ein foss.

I motsett ende, til slutt i strofene, blir dei trefota versa med mann-
leg utgang stoppande, konkluderande. Særleg tydeleg er dette i første
og tredje strofa. I første strofa er det tale om å «kvila», altså å sitte i
ro, på denne plassen der det er ein stopp. I siste strofa er det diktets
noko overraskande konklusjon, som me skal komma tilbake til, som
får denne metriske stoppen. I midtstrofas nest siste vers er det omvendt
ordstilling, «vegar hellesette». Når det i neste verset er tale om «bed

og hekk i kross», fører dette til eit vagt anslag av dobbel peiking frå dette «i kross» både mot beda og hekken og mot det språklege.

Her er òg eit rikt utbygd nettverk av allitterasjonar og assonansar. Til dømes merkar me oss korleis fossen av lys i andre strofa blir følgt av eit mønster av allitterasjonar: «som ein foss/ fell ljuset inn framfyre oss/ på plen og flator rette». Så, når diktet held fram med å skildra det som ikkje er lyset, men det lyset møter, sluttar dette mønsteret. På same punkt som me får den omvende ordstillinga og formuleringa «i kross», ei formulering som då òg kan gjelda staden der lyset og elementa i hagen møtest.

Til saman gjev dette eigenkomponerte versemålet, med sine intrikate element, uttrykk for det nitide arbeidet med den metriske forma som er så tett assosiert med parnassdiktinga. Her ligg ikkje fokuset på den intense inspirasjonen, men i staden på det nøye gjennomarbeida uttrykket.

Samstundes er dette diktet tydeleg objektivt, i den for parnassdiktinga relevante tydinga av ordet. Diktet presenterer oss for eit «me», som sit på ein stad som er «nesten yverbygt» og «i skuggen». Der ser dei det som er «framføre oss», i sollyset, markert som noko ein sjølv er skjerna av frå, som om ein bare observerte verda. Dette observerte er ei konstruert verd, med prydplantar og vegar som er definerte. Dette parkaktige hageanlegget fører unekteleg tankane til Verlaine, rett nok utan statue. Men detaljriksdomen er meir generelt parnassiansk, ikkje typisk Verlaine.

Det parkmessige blir ikkje minst markert gjennom alle plantenamna: gullregn (prydbusk), kastanje (pryd- og praktre), kornus (pyn-tebusk), jasmin (hageplante), tyrihjelm (ikkje viltveksande på Vestlandet), lupin (framandart), konvall (hageplante) og lilje (hageplante).

Denne oppramsinga av blomenamn skapar eit eige, eksotisk språkleg nivå i diktet. At dette er tilsikta, kan ein ikkje minst sjå av den sist nemnde, «gullbost», som er eit meir uvanleg namn for vår aldeles kvardagslege løvetann, som er det namnet Hauge elles nyttar. Slik språkleg eksotisme, på eller over grensa mot språkmagi, finn ein hos Leconte de Lisle og andre parnassianarar. Og det er vidareført hos skandinaviske symbolistar som Vilhelm Krag («Fandango», 1890), Sophus Claussen («Ekbátana», 1896) og Olaf Bull («Metope», 1927).

Etter det fleirtydige «i kross» ved slutten av andre strofa kjem det eit «her» som òg peikar fleire vegar. Er det tale om «her» i skuggen, der

«me» sit, eller handlar «her» i dette tilfellet om det ein er i ferd med å skildra? Det doble i dette fell saman med den doble peikinga som kjem inn i og med antropomorfisheringa av blomane som «drøymer» og «seg gøymer» her mot slutten av diktet. Slik blir dei «objektive» blomane samstundes, særst forsiktig, knytte saman med folka i diktet, på ein måte som opnar for å leggja nærmare merke til det passive ved dei som sit der.

Med vårt perspektiv er det naturleg å oppfatta denne scena, med eit «me» som passivt og nytande observerer verda ikring seg, utan at noko skjult av ideal karakter blir avdekkja, som uttrykk for eit syn på det vakre som samsvarer med parnassdiktinga sitt syn på det same:

Since man could not aspire to the realization of any metaphysical knowledge in human existence, he would find solace in the observation and contemplation of the surfaces and appearances of a world that manifested itself in purely plastic and material terms. From such a confrontation with the external features of nature, the Parnassian poets hoped to extract an appreciation of the ideal and the beautiful. (Denommé 1972, 31)

Samstundes er det noko meir her. Det er «uneleg», står det, å sitta i skuggen «dagar lange». Men kven er det som sit og ser på tre og buskar heile dagar til ende? Når det i tillegg står «her kan me kvila trygt», ligg det ei forsiktig peiking mot det utrygge, og mot det som frå ein biografisk synsvinkel synest opplagt, nemleg at dette er ei skildring av lange sommardagar i sjukehusparken på Valen. Me finn liknande formuleringar om å vera «trygg» og om «drøymaraugo» til dei som, til liks med Hauge, bur på mentalsjukehuset, i «Det blå landet» og «Kornåkeren» frå 1961 (Hauge 1994, 182 og 183).

Som Denommé peikar på, betyr uttrykk som «objektivt» og «upersonleg» i denne samanhengen *diskret* i høve til eigen personlegdom (Denommé 1972, 82). Og det kan me definitivt konstatera at dette diktet er.

Den openberre effekten av nemninga av løvetannen til slutt, som diktets poeng, er at ein får eit brot med den sirlege, parkliknande perfeksjonen. Samstundes kan denne blomen, som «skin», enkelt oppfattast som ei spegling av den til like gule sola, slik at det til slutt i diktet oppstår ein korrespondanse som ein kjenner i tradisjonen etter dei

franske symbolistane, mellom det konkrete og det overjordiske eller transcendent. Me kjem tilbake til dette, men merkar oss alt nå at det menneskelege «me» i diktet ikkje er del av dette som «skin», men i staden er som dei pleietrengande blomane som «drøyer» og «seg gøymer». Slik blir det markert at diktets «me» ikkje oppnår kontakt med det ideale. Me kjem etter kvart tilbake til dette òg.

Kunsten og den ytre verda som sjelebot

I eit par dikt er det døden som blir introdusert på den diskrete måten me har vore inne på. Såleis heiter det i «Sumarkveld»: «Ho varslar kjøld. Den bjarte fargeleik/ skal sva[l]na i sitt blod ein sylvskir haust». Ein slik forsiktig referanse til døden – som ein i høve til franskmennene då tolkar som *den egne* døden – må reknast for typisk parnasiansk. Det same vil då gjelda for «Vindal kveld»: «Sein sumardag. [...] Eg elskar slike stunder. [...] Kveldsroden bleiknar. Dagen døyr,/ den siste bleike avdagsrest» (Hauge 2018, 29).

Eit par dikt tematiserer på indirekte vis Hauge si sjukdomshistorie. «I hagen» har me nett sett på. Der var det formuleringa om å «sitta trygt» som var signalet. I «Endå ein gong solblid dagen» er formuleringa «Ut or dødsens skuggar kom eg» (Hauge 2018, 37). Medan det i «Seljefløyta», titteldiktet i den tenkte debuten frå 1938 og på trykk i *Glør i oska*, heiter at «eg var sjuk og usæl/ og berre femtan år» (Hauge 1994, 29).

Sams for desse dikta er at det blir peikt mot ei lidingshistorie i dikt som elles, til liks med dikta om døden, skildrar vår- eller sommardagar. Resultatet er ein påfallande kontrastverknad, som her:

Endå ein gong solblid dagen

Endå ein gong solblid dagen yver bleikelendet rann
og ein bråfus villan vår i rus og livsør lukke brann,
lokka blomar fram imillom gras og eldraud løvetann.
Kjende du det kjære, då du såg den fyrste symra skein
kor ditt huglag brått slo um, kor du gløynde dine mein

medan vårblå himlen blenkte yver deg so klår og rein?

Ut or dødsens skuggar kom eg, stirde fåfengt imot gry
inntil sola som eit eldhav braut igjenom regngrå sky
og ein solblå vår sprang ut att like evig ung og ny.

Endå er det morgon. Dagen ventar på meg enn ein gong,
sælka kann eg dylde kvidor, svala usæl elsk og trong
til eg eingong lærer leva utan ga[gn]laus klynk og song.
(Hauge 2018, 37)

Opningsformuleringa gjev klare konnotasjonar til «Vaaren» av Vinje: «Enno ei Gong fekk eg Vetren at sjaa fyr Vaaren at røma» (Stegane m.fl. 1998, 307). Sjølv om strofeforma er ei anna, drar ein kjensel på cesuren og det veritable bombardementet av allitterasjonar. Slik kan ein knyta Hauges dikt til denne særnorske forma for neoklassisisme.⁶

¹ Samanlikna med det ein reknar som parnassdiktarane sin poetikk, er det vel stort fokus på kjensleliv her. Diktet skiftar frå ytre konstatring i første strofa via tiltalen av «du [...] kjære» i andre strofa fram mot «eg» som uttrykker sine eigne kjensler i dei to siste strofene. Den låge grada av presisering gjer desse kjenslene allmenne. Men det er slikt eit fokus på dei at me definitivt er ein annan stad enn den «objektive» tilgangen parnassianarane tar til orde for.

Det som derimot interesserer oss, og som utgjer ein påfallande likskap, er konstateringa av at det er den ytre verda, og kontemplasjon over denne, som tilbyr mennesket sjelero. Sjølv om den som fører ordet ikkje har kome dit endå, men må nøya seg med at den ytre verda kan «sælka», som det står, kan trøyta. Idealismen, lengten vekk frå verda, har ingen plass i dette diktet.

Ei liknande indirekte avvising av det ideale, men då knytt til kunsten, finn me i denne svært tidlege sonetten av Hauge:

¹ Biletet av seljefløyta som «græt», i «Seljefløyta» (Hauge 1994, 29), gjev òg klare assosiasjonar til «Vaaren» av Vinje, der det til slutt heiter: «det Ljød i den Fløyta eg skar, meg tykktest at graata» (Stegane m.fl. 1998, 307).

Til mine skaldar

Til mine skaldar som med heilag glo
min hug på leiting etter sanning sende
og auga mitt mot nye heimar vende,
gjev eg mitt kvad og all mi hylling no.

Å, deira røyster med sin ljuve ljod
er svaling åt mi sjel i alt elende!,
Dei tankeglim som dei for evig tende,
er stjernelyning yver livsens ro.

Og desse stråler, skapt av eige yrke,
skjelv fram utor det store sogemyrket
og aukar støtt i fagerdom og styrke.

Å, kunde desse gneistar i meg tenda
nytt stråleglim, det kunde også henda
at eg, som dei, mot framtid ljøs fekk senda!
(Hauge 2018, 9)

I parnassianarane sitt sekulariserte syn på verda er det kunsten i seg sjølv som gjev tilgang til det ideale (jf. Denommé 1972, 13). Langs desse linene er det råd å lesa denne sonetten òg, om ein legg til grunn at den idealistiske terminologien blir ført fram mot ei konstatering av at dette er «skapt av eige yrke», det vil seia av forfattargjeringa. Og me merkar oss at det er kunsten, ikkje den eigne opplevinga av møte med det ideale, som skal «tenda/ nytt stråleglim», som forfattaren då håper at han skal bli i stand til å senda vidare. Litteraturen er ein tradisjon, og denne tradisjonens røyster er det som sjølve skapar «strålar» og «gneistar».

Men nesten like viktig, frå vår synsvinkel, er konstateringa av at det er diktarane, at det er «deira røyster med sin ljuve ljod» som «er svaling åt mi sjel i alt elende». Som vårdagen ovanfor, er det nå diktet sin venleik, og diktet i seg sjølv, som opnar for kontemplasjon over det vakre og det gode.

Slik kan ein lesa desse dikta som forsiktige bøyingar av den idealistiske grunntonen over mot meir dennesidige forståingar av kor det ideale kjem ifrå. Heilt eintydig er ikkje dette, for i alle fall dette siste diktet kan òg lesast inn i ein meir konvensjonell, idealistisk tradisjon. Det same gjeld for «Til Shelley» frå *Under bergfallet* (1951). Der heiter det på eine sida: «Min ungdoms skald! Eg kan kje lenger trø/ solstrålan til ditt blåe paradys» (Hauge 1994, 80). På andre sida blir det konstatert at det er i Shelley sine fotspor ein må gå. Og då opnar det seg to moglege lesingar, ei der ein sjølv skal oppsøka det ideale i seg sjølv og ei der det er kunsten, der det er det Shelley har gjeve, «brent i kjærleik og ånds strid», som er saka.

Samstundes er det mange dikt frå *Seljefløyta*, og ikkje minst frå *Glør i oska*, som vanskeleg kan oppfattast som anna enn den lengten mot det bakanfor verda som Vold var inne på. Men like sikkert er det at det finst tydeleg anti-idealistiche drag her i starten av Hauge sitt liv som skrivande menneske. Og i einskilde dikt blir dette ettertrykkeleg markert. Desse dikta er det me skal sjå nærmare på nå.

Anti-idealisme

I tradisjonen etter José Ortega y Gassets *Kunsten bort fra det menneskelige* (1925) og Hugo Friedrichs *Strukturen i moderne lyrikk* (1956) har me lært oss å sjå etter det poengterte brotet med den idealistiske tradisjonen som ein vesentleg del av den tidlege modernismen (jf. Friedrich 1987, 41ff; y Gasset 1949, 37ff). Når Claes Gill opnar diktet «Maria» (1939) med å venda seg til dette biletet på det kvinnelege idealet og konstatera at «Du er død», er det som motivasjonen for eit dikt som skildrar nett det som er tapt, og korleis dette tapet gjer seg gjeldande gjennom slike negative kategoriar som Gasset og Friedrich opererer med (Gill 1939, 9–11). Biletleg kan dette òg skje som i Rimbauds «Le Dormeur du val» (1870), der soldatens bleike andlet mot blåkløverenga speglar himmelen med den gråe skya han ligg under (Rimbaud 1984, 52). Poenget er då at denne korrespondansen ikkje fører til at det oppstår ein kontakt mellom det jordiske og det overjordiske, men tvert imot at det finst eit avbrot her, ei spegling som

ikkje fører til oppstiging. Me var vitne til det same i samband med løvetanna som låg og skein i solskinet til slutt i «I hagen».

I to av dikta frå *Seljefløyta* er dette uttrykt meir direkte, i samband med gravferder. I «På kyrkjegarden» går dei siste to strofene slik:

Dei kasta jord på svarte kiste
og bad Vårherre vera los
og leida han til liv og ljøs
og gjorde krossteiknet – det siste.

Men vinden kvad og kviskra nesten
at livet er som bleike strå
for vêret på ein haustdag grå –
Og so syt makk i mold for resten.
(Hauge 2018, 25)

Strået som bilete på «livet» konnoterer til Salmane i Bibelen, der mennesket blir samanlikna med gras: «Um morgonen er dei som groande graset; um morgonen blømer det og gror, um kvelden visnar det burt og turkast upp» (Sal 90, 5–6). Me merkar oss at dette i diktet er plassert etter det «men» som flyttar oss frå det religiøse, og vegen mot det ideale og idealistiske himmelriket, til naturens enkle konstatering av at livet tar slutt.

Gjennom denne kontrasterande oppstillinga blir antireligiøsitet heilt eksplisitt. Det er ikkje tale om eit poengtert avbrot, som hos symbolistane, men ei enkel avvising. Avvising av kristendommen av denne typen kjenner ein frå parnassdiktarane sin førarfigur, Leconte de Lisle (jf. Denommé 1972, 81).

I eit anna av seljefløytedikta finn me innsirkling av det same:

Når enga blømar i sumarmål

Når enga blømer sumarmål
og kornblom lyser, blå og bjart,
då ringlar småe klokkor vart
og gøymer dogg i bekarskål.

Då blenkjer marikåpeblad
og prestebloom i bakkebrot.
Småfuglar læt med pip og låt
og skog og bysje alle stad.

Då vaknar barneminne små
som attanfor i sårmod stend
og vinden kviskra[r], gamalt kjend,
og humle brumlar til og frå.

So likesælt er dette liv ...
Ein turrkvist brotnar, dropen renn.
Snart du og ditt er gløymde, venn,
og fivreld over grava sviv.
(Hauge 2018, 24)

Her er tre topoi til stades etter kvarandre: Først ei detaljert, «objektiv» skildring av ei eng. Nemninga av marikåpe og prestebloom, inntil kvarandre, opnar for ei assosiativ kopling til det religiøst-ideale. Deretter får me, som i fleire dikt me har sett på tidlegare, den for Hauge så typiske kontrasten mellom varm årstid og uttrykk for eit plaga liv. Denne gongen er det ikkje slik at godvêret gjev lindring. Tvert imot får det yrande livet selskap av vemodige barndomsminne, som «vaknar». Avrundinga er ei konstatering av livets likesæle i høve til den einskilde, uttrykt gjennom vinden si kviskring og humla sin aktivitet. Som del av naturen, av det levande, er den eigne døden samanlikna med ein kvist som knekk.

Samstundes konnoterer den avsluttande skildringa av sommarfuglen som sviv over grava, til ein ande som har forlate kroppen. Spørsmålet er om dette skal forståast som ein refleksjon av idealisme diktet knyter seg til, eller som signal om at det ideale er plassert der i form av namngjevingar og tolkingstradisjonar som i og med dette diktet blir plasserte i den konkrete verda, i sommardagen dei heilt konkret høyrer til i. I og med at sommarfuglen ikkje stig opp, men blir verande over grava i all framtid, svivande etter at «du og ditt er gløymde», er det mest nærliggande å lesa dette som ei skildring av gravplassen, av den

daudes plass på jorda, som gravitasjonspunktet. Ei slik lesing vil òg henta styrke frå den nærskylde oppstillinga av religion og natur, med definitiv avvising av det religiøse, i «På kyrkjegarden».

Personlegdomen utlagd i landskapet

I dei upubliserte manuskripta frå 1938 finn me nokre få dikt som, på same måte som «I hagen», skildrar landskap utan meir enn diskrete referansar til den eigne personlegdommen enn det at den som fører ordet er markert til stades.

Vinterdag

Under vinterstormen kviler
bygda mi i frostblå dag,
helgaprydd og skuldlaus smiler
gøymd frå verdsens ville jag.

Her er trygt. Sjå nutar skrider
fram og held mot vidheim vakt,
medan fjorden krøkt seg vrider
gjennom stengsla mest med makt.

Storkna fossar, klaka bekker
etter grov og giljar heng,
sveipt og tetta kald og dekker
av ei snøskrud kvit og streng.

Stengt ligg allting, frøyst til grunne,
lagt av urtids is i band.
Endå hev kje vårsol runne
over dette vinterland!
(Hauge u.å.)

Den som kjenner dikta «Tunn is» (1951) og «Vårsjø» (1956), vil

kunna meina at dette tidlege diktet er ei diskret utlegging av den same mentale opplevinga av å trekka seg tilbake frå verda, uttrykt gjennom allegoriar med is som berande element, til eit indre eksil der det er «trygt». Om me ser det slik, er me i nærleiken av det Hauge skriv om Verlaine i dagboka si. 5. februar 1933 siterer han Verlaines «Bruxelles» og kommenterer: «Slik vert heile landskapet sløra av hans eige tungsin» (Hauge 2000, bd. I, 173). Lese med denne forståinga som utgangspunkt, kjem det ein vag ekspressivitet inn i dikt som det upubliserte «Regndag». Det opnar med denne strofa:

Det regner. Skume skogen stend
og sturer i ein grådim dag.
Tett dis og skodd for vestandrag
sig sturleg kringum gard og grend.
(Hauge u.å.)

Dei andre dikta av denne typen, «Mot sumar» og «Det regner ute, stilt og vart», tar òg utgangspunkt i det meteorologiske, i noko ein kan lesa som vagt ekspressive skildringar av den eigne sinnstilstanden. Som me hugsar frå Verlaines «Aprés trois ans», nytta han reint «objektive», ytre skildringar. At dette diktet var del av ei samling saturniske, altså melankolske, dikt, var noko ein måte lesa ut av fokuset på åra som hadde gått. Men i «Bruxelles», som Hauge kommenterte her ovanfor, er sambandet mellom omgjevnadene og dei menneskelege kjenslene meir eksplisitte. Til slutt er det tale om at hausten som er skildra, kjennest mild og lys. Og den som fører ordet, konstaterer at alle hans «veike draumar» er «haldne forsiktig oppe av den milde lufta» (mi omsetjing, frå Hauge 2000, bd. I, 173). Med denne eksplisitte koplinga mellom indre og ytre er me over i Verlaines symbolistiske fase. Og så langt går ikkje Hauge i dei tidlege dikta sine. I hans plassering av kjenslene i landskapet er me ein stad imellom, men definitivt nærmare det parnassianske enn det symbolistiske.

Ein anna tyngdepunkt

Samanfattande kan me seia at av dei dikta frå 30-talet som har kome

på trykk i den posthume bokutgjevinga *Seljefløyta*, er det særleg to som peikar seg ut som særst samanfallande med parnassdiktinga. Dette gjeld «I hagen», som med si siselerte form og sitt fokus på den ytre observasjonen er det diktet som enklast går opp i det ein kan kalla parnassianismens poetikk. Og det gjeld «På kyrkjegarden», med si enkle avvising av det religiøse.

I og med desse blir det etablert eit alternativt tyngdepunkt i den tidlege fasen, før debuten med *Glør i oska*. Som tydeleg motpol til idealismen, som òg er til stades i rikt mon, blir det nå råd å sjå at fleire av dikta inneheld signal om moglege lesingar som ikkje går enkelt opp i biletet av ein forfattar som, med Vold sine ord, søker seg mot å «sprengje livets snevre grenser og komme *hinsides*». For om ein legg dette til grunn, er det ein påfallande kontrast her ved starten av Hauges forfattarskap. På eine sida står idealismen, på andre sida den parnassiansk orienterte fokuseringa på handverk heller enn inspirasjon, og på verda som ho er, heller enn attskinet av det ideale.

Når me kjem fram til debuten i 1946, er det framleis fokus på det metriske og handverksmessige. Men på innhaldssida er dei fleste spor av parnassdiktinga borte. I «Tru og tanke» blir trua rett nok avvist som «dogmebondi» og som «barnereiva/ som snørde tanken inn» (Hauge 1946, 112). Men dette diktet er ikkje med i seinare utgåver av *Dikt i samling*. Og det er nok rimeleg, i og med at det som eit dikt om opplyssingsideal passar dårleg saman med den romantisk-idealisticke tonen, ofte med kristent vokabular, som ein elles finn i *Glør i oska*. Spenninga i debutsamlinga står heller mellom denne idealismen på eine sida, som ein finn først og sist, og så dei mange dikta som meir har form av novelleaktige folkelivsskildringar, i midtpartiet.

Mellom sterkt «eg» og psykologiske landskap

I dei to 50-talssamlingane, *Under bergfallet* (1951) og *Seint rodnar skog i djuvet* (1956), er det ei veksling mellom metriske og ikkje-metriske dikt. Samstundes er det idealisticke nedtona. I staden ligg fokuset nå på eit «eg», på eit kjensleliv som uttrykker seg, og då gjerne gjennom å kopla seg til psykologiserte landskap. I nokre dikt er dette «eg»

meir nedtona, slik at ein kjem tettare på den seinare, meir symbolistiske Verlaines subtile, nærast eg-lause psykologiseringar. Slik er det til dømes i «Bjørki» frå *Under bergfallet*, som kjem ut same året som Hauge har to omsette dikt av Verlaine på trykk i *Syn og segn*. Her er det bare gjennom analytiske tillegg frå lesaren si side at dei to skildra trea blir bilete på sider av det menneskelege. Og mot slutten blir døden introdusert, på den vage måten me har vore innom tidlegare. Her er det igjen tematisering av kulde og vinter som peikar mot endelykta:

Då kastar bjørki
dei gule bladi,
og stend att
kald
med rim
på nake ris.

(Hauge 1994,85)

Motsetnaden mellom bjørka og furutreet, som bilete på ulike sider av det menneskelege eller ulike mennesketypar, dukkar opp att i «Og snjoen kom» i neste samling. Her er det menneskelege tydelegare til stades, i opninga: «Og snjoen kom og kledde skogane i kvitt./ Eg tykte det var sorgi, for eg ser berre mitt» (Hauge 1994, 112). Resten av diktet skildrar korleis bjørka kastar av seg snøen, medan «fura stod der stur/ med all den sorgi som i skogane bur» (Hauge 1994, 112).

Ein kan oppfatta relasjonen mellom desse dikta som uttrykk for ei spenning i dei to 50-talssamlingane, mellom tekstar fokuserte kring eit ekspressivt «eg» på eine sida og dikt der den som fører ordet observerer eit landskap som så blir lada med meir vagt formulerte uttrykk for den som fører ordet sin personlegdom på den andre. Frå vårt perspektiv kan ein lesa denne spenninga som uttrykk for ein forfattarskap som vidareutviklar den verlainske landskapskildringa, til eit punkt der ein så å seia står på spranget over i det ekspressive, men som òg i dei eg-fokuserte dikta held fast på den observerbare verda som det vesentlege for biletskapinga. Og når eg skriv «på spranget», så meiner eg nett det. Samlingane er strekte ut mellom det metriske og det ikkje-metriske, mellom det verlainsk-symbolistiske landskapet og det meir ekspressive.

Ein attbruk av motiv av liknande type finn me i «Fossen» frå *Under bergfallet* og «Elvi burtanum fjorden» frå *Seint rodnar skog i djuvet*. I det første diktet er det eit «eg» som konstaterer at han «Tidt sat [...] og hørde fossen spela», og at han – i noko ein må forstå som ei nåtid, og for sitt indre auge – ser fossen «ein vinter: Blåe armar/ som femner svarte barmar/ med angest-klo» (Hauge 1994, 89). Igjen er vinteren nytta som bilete, men denne gongen knytt til den med døden så tett forbundne, men heilt ut menneskelege angsten. I «Elvi burtanum fjorden» er det menneskelege bare indirekte til stades, i og med ei vag antropomorfering, før det blir forløynt i sluttsekvensen, der det står at elva «dett/ i marebunden draum –/ fær ikkje ord fram,/ ikkje ljod ...» (Hauge 1994, 133). Det kan konstaterast at «marebunden draum» så vel som «angest-klo som femner barmar» er tydelege utleggingar av det personlege i landskapet. Mindre openbert er dette i «Røyrkvein», som etter mitt syn er det mest verlainksymbolistiske av 50-talsdikta frå *Seint rodnar skog i djuvet*:

Røyrkvein

Fossen knear ned skorvi,
hustre er fjellet,
livdare dalen.
Berget har hengt ut
grøne ryor i soli,
den nakne oreskogen
er byrg av nokre gule
seljeblad, –
kva leitar den skygge
svarttrosti etter?
Stokkvatnet myrknar
under Lyse.
Røyrkvein skjelv i osen,
blakke aks luter
mot land.

(Hauge 1994, 133–134)

røyrkvein: calamagrostis; høge, stive grasarter (jf. Bleiklie 1925, 190).

Frå den opnande konstateringa av at elva renn frå der det er «hustre» til der det er «livdare», ser me at det er lagt inn rørsle i dette diktet, ei søking som blir streka under i den konkluderande konstateringa av at røyrvkeinen «luter/ mot land». Men korleis ein skal forstå denne målretta rørsle, er halde ope. Me merkar oss den potensielt metapoetiske fuglen, svarttrosten, og det på ingen måte retoriske spørsmålet om kva han leiter etter. Denne opne søkinga mot eit ukjent *noko* som diktet handlar om, er formulert gjennom ein serie ytre observasjonar, av fossen, av berget, av oreskogen, av svarttrosten, av Stokkvatnet, av røyrvkeinen. Dette er einskildobservasjonar, som til saman kan lesast som uttrykk for eit samansett menneskesinn, gjennom ei lesing av same type som den me såg på i samband med «I hagen», men mot eit opnare, meir intuitivt og gåtefullt – og med det meir psykologisk – sluttpunkt.

Det er openbert at dei to 50-talssamlingane har tung, eksistensiell tematikk. Dette er ofte uttrykt med utgangspunkt i eit «eg», og kan, om ein så vil, knytast til Hauge sin eigen biografi, prega som han var av einsemd, utanforskap og psykiske lidingar. Men her er, som me har sett, òg dikt der personlegdomen kjem til uttrykk på meir subtile måtar, som kan knytast til Verlaine sine skrivemåtar slik desse utviklar seg etter parnass-perioden hans. At Hauge har dikt der same motiv dukkar opp på begge sider av den nemnde spenninga, som variantar med og utan eit uttrykt «eg», viser etter mitt syn at den «objektive», eg-lause stilen kan oppfatast som ein av fleire samtidige impulsar for Hauge si dikting på denne tida. Han har eit formspråk som glid mellom å uttrykka det menneskelege gjennom «eg» og gjennom landskap – og i ein mellomposisjon, gjennom «eg» som står observerande overfor landskap. Men trass desse ulike skrivemåtane er det alltid personlegdomen som kjem til uttrykk. For, som forfattaren sjølv har uttrykt det: «Eg er ein eg-forfattar, eg veit det» (Hageberg 1986, 14).

To store sonettar

Når det gjeld impulsar frå parnassdiktinga, kan ein vidare, om ein så vil, oppfatta det «objektive» og anti-idealistiske som impulsar som kjem sterkt tilbake mot slutten av forfattarskapen, og då særleg i dei

såkalla «ting-dikta» på 1960-talet. Men her er det då først og fremst tale om eit sams syn på verda, i fokuset på det konkret sansbare, ikkje på korleis dikt skal skrivast. Dei meir nyenkelt orienterte dikta ein særleg finn mange av i *Dropar i austavind* (1966), er til forma så langt frå den parnassianske glansnummerdiktinga som det vel er mogleg å komma.

Men her er unnatak. Og om dei er få, er dei svært sentrale i forfatterskapen. Eg tenker på dei to sonettane frå *På Ørnetuva* (1961), «Kveld i november» og «Til eit Astrup-bilete». Her er den sist nemnde:

Til eit Astrup-bilete

Kan henda drøymde dei um dette her
å møtast på ein klote, på ein stad,
der hegg og apal stend i syreblad
og blømer slik ei dulgrøn vårnatt nær

ved fjorden? Vera saman, planta bær
og så ein innvigd åker rad for rad
med urter bak ein steingard som dei la
kring helga lundar, dei som fyre fer?

Dei er i riket sitt og sår si jord.
Og vårnatti er ljøs av draum og gror.
Dei legg kje merke til at ein kjem stilt

i snjoskardet og stig på vatnet no.
Men då dei natta, såg dei månen vod
i gullserk ute der so unders mildt.

(Hauge 1994, 179)

Om me byrjar med det formmessige, så er Hauge i dei seinare sonettane sine, som denne er eit døme på, inspirert av bruken av enjambement i den franske 1800-talslyrikken. Av desse set Hauge om sonettar av Mallarmé, Verlaine og Rimbaud til norsk. Som hos parnassianarane

er det eit fokus på det plastiske, for så vidt som Nikolai Astrups måleri «Vårnatt i hagen» (1908–1909) er utgangspunkt for heile den poetiske refleksjonen. Diktet les Astrup-biletet som «a conversation piece», som eit slikt sjangerbilete frå 1700- og 1800-talet som inviterer til diskusjon av situasjonen kring det ein ser. Opningsformuleringa «Kan henda» strekar under dette. Og om det ikkje er ein fransk park, så er det like fullt eit avgrensa – og i framstillinga stilisert – område det er snakk om.

Ein kan lesa diktet med utgangspunkt i slutten, som ei skildring av det dei (kan henda) drømde etter at dei hadde lagt seg. Me merkar oss månen, som draumen og poesiens symbol, som kjem inn i dei fire siste linene. For å få diktet til å passa saman med den parnassianske anti-idealismen, må ein lesa det konkrete, den dennesidige verda som den «klote» og den «stad» der «dei» møtest, slik at det – trass dei religiøst farga ordvala – ikkje er gjennom transcensens ein kjem til det som er «innvigd» og «helga», knyt til «dei som føre fer». Etter endt arbeidsdag er det verda som ho er, verda som ein gjennom sitt arbeid har forma, i forlenginga av sine forfedrar, som er objekt for draumen.

Lese metapoetisk, innanfor eit dikt som til forma knyter seg til dei gamle franskmennene, kan ein byta draumen ut med diktet og oppfatta dette som eit indirekte signalement av ein poetikk der ein med fokus på handverket, og det klassisistiske, kjem til å reflektera over plastisk kunst for å få sagt noko som er «diskret» uttrykk for eigen personlegdom.² Igjen har ein å gjera med noko ein kan oppfatta som ei vidareutvikling av sentrale tenkemåtar frå Verlaine og parnassianismen.

Til forma er «Kveld i november» minst like ekvilibrisk, med sitt perfekt plasserte, metriske brot i overgangen frå kvartettar til tersettar. Denne sonetten har ikkje på same måte eit kunstverk som utgangspunkt. I staden er det den som fører ordet som sjølv «fer med augo yver hagen» (Hauge 1994, 170). Fokuset ligg på konkrete observasjonar av arbeid han har å gjera før vinteren kjem, og ei konstatering av at snøen fell. I lys av den impliserte dødstatikken i dette biletet kan

2 Dette er ei særskild kortfatta utlegging, med fokus på denne artikkelens perspektiv. Diktet er elles lese, i fleire omgangar, av andre forskarar. Sjå særleg Atle Kittangs «Eit vern om draumen» (1968) og Ole Karlsens kapittel om «Til eit Astrup-bilete» i *Fansmakt og bergsval dom* (2000).

konstateringa av at «eg veit eg rekk ikkje mitt» lesast som ei diskret markering av den eigne døden. Medan den avsluttande skildringa av månen – i denne sonetten òg – kan knytast til fantasien og til diktskapinga. Formuleringa om at månen er «ei saknads solbunde åt ei mørk jord», blir i så fall ikkje å forstå som ei peiking mot det hisidige, men i staden som ei konstatering av diktekunsten, av diktet som det ein hentar inn, den «bunda» ein samlar seg, og som er samla av saknet, av kjenslene. Diktet har samla inn, i hagen som augo har fare over, ein serie inntrykk som nå står fram som indirekte skildringar av eigne kjensler, opp mot den stundande døden.

Konklusjon

Parnassianismen, og då særleg Verlaine, er ei av fleire inspirasjonskjelder i Hauge sin forfattarskap. Det føregåande skal absolutt ikkje oppfattast som forsøk på å gjera vekta av denne kjelda større enn ho er. Det som synest mest opplagt, er at det finst ein direkte påverknad i ein del av tekstane frå før debuten. Når det gjeld dei seks diktsamlingane Hauge publiserte, er sambanda noko ein først får auge på dersom ein legg dette perspektivet til grunn. Dette gjeld fokuset på psykologiske landskap i bøkene frå 50-talet, og det gjeld sonettane frå 60-talet. Desse kan, som eg meiner å ha vist, oppfattast som vidareutviklingar av dei tangeringspunkta som blir etablerte på 30-talet. Om dette har vore medvite frå forfattaren si side skal vera usagt. Hauge vender stadig tilbake til Verlaine i dagbøkene sine, gjennom heile livet. Men det gjer han jo med så mange poetar og tenkarar at det knapt kan tilleggast vekt.

Tillegg

I dei nemnde hefta med manuskript frå 1938 som Universitetsbiblioteket i Bergen har, er diktet «I hagen» ein del lengre enn det som kom på trykk i 2018. Det handlar om ei innleiande og ei avsluttande strofe, som fungerer som panoreringar i høve til hagen:

Vid open himmel. Skog og sjø.
I fjellet blenkjer evig snø.
Um stille svale strender
ligg løgne grønne grender
med tun og gamal bø.

[...]

Alt som ein fattig vårdag ol
glør ut i fargespel og sol.
Og sumarvinden klagar
or alle villgrashagar
og smyg i skugg og skjol.
(Hauge u.å.)

Gjennom å stryka desse strofene, har fokuset på det objektive, på sansinga, blitt meir eintydig.

Litteratur

- Andersen, Hadle Oftedal. 2009. «Etter tri år etter femti år.» I *Mellomrom II. Omsetjaren Olav H. Hauge*, redigert av Cathrine Strøm og Aasne Vikøy. Oslo: TransF:er forlag, 104–117.
- Bibelen. Nynorsk utgåve frå 1938. Lasta ned frå <https://bibel.no/nett-bibelen/les/nn-1938>.
- Bleiklie, Ivar. 1925: *Plantelære*. Landsmålsutgåve ved Hjalmar Svennevik. Oslo: Aschehoug.
- Bull, Francis. 1940. *Verdens litteraturhistorie*. Oslo: Gyldendal forlag.
- Denommé, Robert T. 1972. *The French parnassian poets*. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Eckhoff, Lorentz. 1923. *Paul Verlaine og symbolismen*. Oslo: Steenerske forlag.
- Friedrich, Hugo. 1987. *Strukturen i moderne lyrik*. Omsett til dansk av Poul Nakkov. 2. utg. København: Arena.

- y Gasset, José Ortega. 1949. *Kunsten bort fra det menneskelige*. Omsett av Lorentz Eckhoff. Oslo: Cappelen.
- Gill, Claes. 1939. *Fragment av et magisk liv*. Oslo: Cappelen.
- Hageberg, Otto. 1986. «Lesnad, liv og dikt. Olav H. Hauge i samtale med Otto Hageberg». I *NLÅ 1986*, 9–18.
- Harris, Christopher. 2006. «'English Parnassianism' and the Place of France in the English Canon». I *Working with English 2.1/2006* (Special issue: Literary Fads and Fashions), 37–46.
- Hauge, Olav H. u. å. *Seljefløyta*. Upublisert manus, datert 1938. Universitetsbiblioteket i Bergens manuskriptsamling. Ms 2054, A.34.
- Hauge, Olav H. 1946. *Glør i oska*. Oslo: Noregs boklag.
- Hauge, Olav H. 1951. Note til Paul Verlaine: «To dikt». Omsett av Olav H. Hauge. I *Syn og segn 1951*, 116.
- Hauge, Olav H. 1992. *Dikt i umsetjing*. Ny og auka utgåve. Oslo: Samlaget.
- Hauge, Olav H. 1994. *Dikt i samling*. Oslo: Samlaget.
- Hauge, Olav H. 2000. *Dagbok 1924–1994. Bd. 1*. Oslo: Samlaget.
- Kittang, Atle. 1968. «Eit vern om draumen. Analyse av eit biletmønster og eit dikt». I Einar Bjorvand og Knut Johansen (red.): *Olav H. Hauge. Ei bok til 60-årsdagen 18. august 1968*. Oslo: Noregs boklag, 165–184.
- Karlsen, Ole. 2000. *Fansmakt og bergsval dom. En studie i Olav H. Hagues romantiske metapoese*. Oslo: Unipub forlag.
- Rimbaud, Arthur. 1984. *Poésies*. Paris: Librairie Générale Française.
- Stegane, Idar m.fl. (red.). 1998. *Norske tekster. Lyrikk*. Oslo: Cappelen.
- Vold, Jan Erik. 1976. *Entusiastiske essays. Klippbok 1960–75*. Oslo: Gyldendal forlag.
- Whidden, Seth. 2007. *Leaving parnassus. Lyric subject in Verlaine and Rimbaud*. Amsterdam & New York: Rodopi.

Brakylogi, lakonisme, gnomiske dikt

Ei linje i Olav H. Hauges diktning

Ole Karlsen

I

Sagi

Skrap,
segjer sagi.
Stød ved.
Ho segjer kva
ho tykkjer, sagi.

(Hauge 1994, 216)

Ja, kva skal ein seie om dikt som dette? For det fyrste kan ein iallfall slå fast at det er stutt, det er jamvel eit kortdikt, strengt økonomisk og knapt konsipert. *Brakylogi* – brevitats – ligg til grunn for dette som for alle andre lyriske dikt. For det andre seier diktet oss noko meir enn berre det som kjem til uttrykk på det manifeste nivået. For å seie det paradoksalt: Diktet seier noko det ikkje seier, det er *lakonisk*. Og for det tredje: Det diktet seier (utan å seie det), utan didaktisk peikefinger, er at vi bør lære av saga og seie kva vi eigentleg tykkjer; er veden «stød», gjer vi klokt i å seie det som det er! Orkestrering av lyd og klangar, elliptisk og munnleg prega syntaks, kvardagsleg ordval, knappheit; alt dette er mnemoniske hjelpemiddel som gjer at vi lett hugsar diktet og kan sitere det utanboks. Diktet høyrer altså heime i den *gnomiske* dikttradisjonen.

Dikt som «Sagi», «Sleggja», «Vakemann», «Ljåen», «Leidpili» (alle frå *Dropar i austavind*) er ofte nemnde i Hauge-resepsjonen, of-

tast (og med rette) sett i lys av tingdiktning-tradisjonen. Men desse vilkårleg valde dikta kan knytast til ei rad andre dikt som er spreidde ut over heile forfattarskapen, dikt som lyrikkhistorisk har røtene sine i ein brakylogisk, lakonisk og gnomisk tradisjon. Slike Hauge-dikt har ikkje fått den same kritiske merksemda, spesielt ikkje i den akademiske resepsjonen, som dikta som er skrivne på bakgrunn av ein romantisk-symbolistisk dikttradisjon. Hauges dikt med (antropomorfierte) naturmotiv, for ikkje å snakke om sonettane hans, er analyserte «opp ad stolper og ned ad vegger», medan denne andre og lakoniske Hauge har fått vere meir i fred.

Det korte diktet som er fundert på ein romantisk og romantisk-symbolistisk tradisjon, har stått og står framleis sterkt i nordisk poesi.¹ Denne diktkonsepsjonen er tilgrunnleggjande også i lyrikkens litteraturhistorieskriving, i innføringsbøker i lyrikklesing, i litterær essayistikk og i lyrikkforskinga. Svært mange av Hauges dikt, sjølv om dei er aldri så kaldsmidde, plasserer seg innanfor ei slik diktforståing, dei er mangetydige og komplekse og byr seg fram for fortolking. Men når det korte diktet, også kortdiktet,² har ei slik livskraft som det har utvist i eit par hundre år, kan det kome av at det også kan ha røtene sine annanstad og nære seg på teksttradisjonar som vi ikkje har vore merksame nok på i diktlesinga vår – og i Hauge-resepsjonen. Målet med denne artikkelen er å gjere greie for ein lyrikkhistorisk og estetisk tradisjon som kan gi ei ny kontekstualisering og eit nytt fortolkingsrom for mange av Hauges dikt. Fyrst gir vi eit teoretisk og lyrikkhistorisk riss av brakylogisk, lakonisk og gnomisk diktning med døme både frå Hauge og andre poetar, deretter går vi via dagbøkene til Hauge til dikta hans. Målet med denne siste hovudbolken er ikkje fyrst og fremst å presentere uttømmande diktanalysar, men å gjere den aller fyrste kartlegginga av kva for plass denne «andre» (og gnomiske og lakoniske) dikttradisjonen har i Hauges diktning.

1 Det går tydeleg fram av Niklas Schiölers grundige studie *Begränsningens möjligheter. Svensk kortdikt från Heidenstam till Jäderlund* (2008).

2 «A long poem is a flat contradiction in terms». Slik lyder Edgar Allan Poes kjende dictum. Han sette 100 vers som øvre grense for kor langt eit dikt kunne vere utan å miste det han kalla «unity of effect». Eit kortdikt er langt stuttare enn dette. Ein plar bruket omgrepet *kortdikt* om dikt på alt frå eitt til fem–seks vers.

Vi byrjar hos Hauge. I «Gamal diktar prøver seg som modernist» (frå *Dro- par i austavind*, 1966) får modernismen passet sitt påskrive – utan påskrift:

Gammal diktar prøver seg som modernist

Han med fekk hug å prøva
desse nye styltrone.
Han har kome seg upp,
og stig varsamt som ein stork.
Underleg, så vidsynt han vart.
Han kan endåtil telja sauane til grannen.
(Hauge 1994, 220)

Lakonisme, seier Theodor Adorno er «bedeutende Nüchternkeit», og han definerer det omtrent slik: Det overflødige blir lagt vekk, men det som blir lagt vekk, gir dei uttalte orda kraft (Adorno 1989, 128).⁴ Lakonismen som skjer vekk og ned til beinet, seier altså noko ved det usagde, det som er lagt vekk, og er eit sentralt brakylogisk grep. Brakylogi som estetisk kraft gjer diktet tett, meiningstett; brakylogi kan seiast å rettferdiggjere den folkeetymologiske forklaringa på at «Dichtung» kjem av «dicht», som betyr «tett». Brakylogi og lakonisme blir fyrst og fremst forknippa med det nøkterne, saklege og korte diktet der det er ein viss avstand mellom den som talar, og det omtalte, og ligg til grunn for den meir nøkterne, distanserte, objektiverte og avlyriserte diktforståinga som vi finn til dømes hos Virginia Forrest-Thompson i *Poetic Artifice*. Ho definerer dikt som «empirical statements about the non-verbal external world» (Forrest-Thompson 1978, XI). Som tilgrunnleggjande estetiske krefter har brakylogi og lakon-

3 Ei noko lengre utgreiing med andre tekstdøme enn det som blir handsama i dette avsnittet, finst i «Brakylogi, lakonisme, gnomisme. Om estetiske tildriv i det moderne kortdiktet – med eksempler fra Gyrðir Eliassons poesi» (Karlsen, under publisering).

4 «Überflüssiges wird fortgelassen, aber das Fortgelassene zum Unsagbaren erhöht durch die Kraft, die es [das Fortgelassene] ins Wort ausstrahlt [...]».

isme vore avgjerande for det korte, lyriske diktet si livskraft og evne til å omskape og attskape seg, kunne ein seie. Saman med dikt innanfor ein romantisk-symbolistisk tradisjon har det brakylogiske og det lakoniske sytt for at den lyriske verktøykassa er blitt svært så innhaldsrik innanfor moderne diktning.

Som estetiske grunnomgrep er brakylogi og lakonisme nærast ukjende – eller gløynde? – innanfor nordisk litteraturvitskap,⁵ og det same gjeld nemninga gnomiske dikt.⁶ Christian Refsum og Christian Janss nemner det ikkje i *Lyrikkens liv. Innføring i diktlesning* (2003), og heller ikkje *Lyriske strukturer. Innføring i diktanalyse* (1968) av Atle Kittang og Asbjørn Aarseth, boka som *Lyrikkens liv* skulle avløyse som begynnarbok, nemner det, ikkje eingong i kapittelet om konsentrasjonslyrikk. Brakylogi og lakonisme er heller ikkje oppslagsord i *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Niklas Schiölers nemnde studie, *Begränsningens möjligheter. Svensk kortdikt från Heidenstam till Jäderlund* (2008), tek eigentleg for seg det som brakylogi og lakonisme førebur grunnen for, men utan at Schiöler går inn på dei tilgrunnliggjande estetiske drivkreftene.

I tyskspråkleg litteraturvitskap er situasjonen noko annleis. Der er termar som brakylogi og lakonisme i levande bruk i samband med ulike litterære kortformer både med omsyn til eldre litteratur og samtidslyrikken. Og dei går ofte langt attende i tid. I motsetnad til dei veltalende retorikarane i det gamle Athen var spartanarane spartanske og fyndige i uttrykksmåten, og Sokrates sette spartansk retorikk høgt. I juli 1932 skriv Hauge eit essay i dagboka si om nyare amerikansk lyrikk, og han set Robert Frost høgst: «han er det moderne Amerika sin Vergil» (Hauge 2000, bd. I, 141). Hauge siterer ein kjend gnom frå diktet «Mending Wall» (*North of Boston*, 1914). Frost hadde nok ikkje teke gnomen direkte frå spartanarane, men funne på han sjølv: «Good

5 Lakonisme (og det tilhøyrande adjektivet lakonisk) blir av og til brukt som stilistisk-retorisk nemning, gjerne om replikkar. Brakylogi blir også nytta som over- og samleomgrep for forkortingsfigurar som asyndeton og zeugma.

6 Mest truleg er omgrepet gløymt, for då Atle Kittang (i 1996) i ein diskusjon på eit seminar om Einar Øklands diktning kalla Økland ein gnomisk diktar, blei det avisoppslag av det (Karlsen 2022, 70). Sigmund Skard beskriv tankelyrikken til Vinje som gnomisk: Tankeinnholdet blir uttrykt med «stor gnomisk fynd [...]» (Skard 1938, 384).

fences make good neighbours».⁷ Robert Frost, som var godt skolert i dei klassiske faga, skriv slik om forholdet mellom athenarane og spartanarane:

Athens was the headquarters of philosophy but Sparta of wisdom. Plato is my authority. He says the Spartan had the wisdom and when he felt it coming over him to talk wisdom, he ordered all the strangers out of the room so they couldn't profit by it. (...) Sometimes I mean to round up a lot of wise sayings, such as we have from the Spartans such as «Good fences make good neighbors». (Frost 1982, 109)

I avhandlinga *Harte Lyrik. Zur Psychologie und Rhetorik lakonischer Dichtung in Texten von Günter Eich, Erich Fried und Reiner Kunze* (2010) tek Laura Cheie utgangspunkt i skilnadene i retorikk til spartanarane og athenarane, og i innleiingskapittelet gir ho ei grundig innføring i brakylogien og lakonismens skiftande uttrykk og funksjon i litterære kortformer opp gjennom litteraturhistoria. Cheie utforskar til dømes korleis epigrammet skiftar andlet og uttrykksmiddel frå rokokko via Goethe fram til Schopenhauers refleksjonar omkring «knappe Rede», og ho drøftar romantikarane si interesse for fragmentet, ei drøfting som toppar seg i Nietzsches språkkritikk og «frisjetjing» av ordet. «[M]inimum in Umfang der Zeichen» og «maximum in der Energie der Zeichen» gjer lakonismen hos Nietzsche til ei form for språkleg energi der det ikkje berre er semantikk, men også fonetikk – lyd og klang – som skaper energi (Cheie 2010, 40). Slik frisjetjing av orda, der språkleg materialitet er avgjerande, knytter Cheie til ekspressjonismens dyrking av enkeltordet, til rein lydpoesi og til det konkrete diktet der intensitet blir skapt av at to teiknsystem er i bruk samtidig. Kva hadde vel «Det er ikkje så farleg», diktet om tussalusi, vore utan den lydlege energien? Og her er lyden, allitterasjon og assonans, attpåtil koplå til det semantiske: den summande lyden frå grashoppa som svingar låane sine, medan skrukketrollet gjer det langt meir blodige

7 Hauge har altså «omsett» det amerikansk-engelske *neighbors* til britisk-engelsk *neighbours*.

arbeidet sitt knapt høyrbart, tussande og kviskrande, og gjer kål på plantane i drivhuset. I diktet kan ein formeleg merke korleis likskapsprinsippet til den språklege seleksjonsaksen blir projisert over på kombinasjonsaksen:

Det er ikkje så farleg

Det er ikkje så fårleg
um grashoppa skjerpelr ljaen.
Men når tussalusi kviskrar,
skal du akta deg.

(Hauge 1994, 191)

Dette er elementær gartnarlære og -visdom utlagt som brakylogisk, lakonisk og gnomisk poesi – parallell med, men ikkje like kraftig og humoristisk som Brechts barnesong «Die Kellerassel», der tussalusi etter det undergravande arbeidet sitt får heile steinhuset over seg og blir religiøs!⁸

Brakylogi og lakonisme legg naturlegvis vegen open for japansk kortdikting. Mot slutten av 1800-talet siv formene frå tanka- og haikudiktinga inn i den tyske lyrikken, som i annan europeisk nasjonal-litteratur, og interessant nok er det ekspresjonistane som fyrst grip begeistra fatt i det. «Weg mit allem Pathos, aller Rhetorik, allem Singsang und Liralei: dafür ein direkter Uppercut auf die linke Schläfe des Lesers oder ein blitzschneller Schlag in die Herzgegend», skriv ekspresjonisten Yvan Goll begeistra om haikuen og held fram: «das Hai-Kai, die klassische Gedichtform der Japaner (...). Ein Dreizeiler, das lyrische Epigramm, dessen Zweck ist, in möglichst wenig Worten ein möglichst intensives Bild und weites Gefühl hervorzurufen»

8 Teksten går slik – frå *Kinderlieder* (1934): «Es war einmal eine Kellerassel / Die geriet in ein Schlamassel / Der Keller, in dem sie asselte / Brach eines schönen Tages ein / So daß das ganze Haus aus Stein / Ihr auf das Köpfehen prasselte. / Sie soll religiös geworden sein.» (Brecht [1934] 1967, 508–509). Diktet til Brecht er ein barnesong, og diktet til Hauge er blitt oppfatta som eit barnedikt. Det er med i *Når tussalussi kviskrar* (2008), som er ei barnebok med dikt av Hauge og illustrasjonar ved Inger Lise Belsvik.

(Cheie 2010, 52).⁹ No blei det ikkje, noterer Cheie seg, skrive så mange reine haikudikt i Tyskland, men innverknaden synest likevel å vere viktig, slik han var det for imagismen i den engelskspråklege lyrikken på omtrent same tid.

Goll knyter altså haikuen til epigrammet som sjanger; ei japansk form blir lesen inn i ei gammal vestleg, europeisk forståings- og tolkingsform. Haikuen blir eit bidrag til det Adorno kalla lakonismens «bedeutende Nüchternkeit», ein slags «krympingsprosess» og ei «Selbstbeschränkung» som skaper eit meiningsoverskot som er skore vekk, men som vi likevel høyrer. Roland Barthes er i den såkalla Japan-boka si, *L'empire des signes* (1970) inne på nettopp denne problematikken. Når ein i Vesten trykker haikuen til sitt hjarte, kjem det av det klassisk-vestlege korthetsidealet para med ein romantisk-symbolistisk diktkonsepsjon; haikuen blir innrullert i den vestlege lakonisme. Og dermed – i parentes notert – forstår ein ikkje haikuen, ifølgje Barthes: Oppgåva til haikuen er å halde språket i svevet, ikkje å fastleggje endegyldig mening (Barthes 1982, 69–72).

Trass i den til dels overveldande tyske grundigheita nemner ikkje Cheies *Die harte Lyrik* korkje Barthes eller Adorno. Bertolt Brecht, derimot, har ei sentral rolle som den barske, harde etterkrigslyrikkens gudfar. «Bertolt Brecht var ein mangslungen kar», skriv Olav H. Hauge. «Verseformi hans var tiltrøyvi, / ho stod på dørhella / som eit par tresko.» (Hauge 1994, 214). Jo, Brecht var ein mangslungen kar som henta diktariske tildriv frå svært ulike samanhengar. Han prøvde seg med klassiske epigram, aforismar og haikudikt; han vende seg til Bibelen, til kinesisk poesi og til den folkelege litteraturen og folkelitteraturen. I Bibelen, t.d. i Salomos Ordtøke, og i kinesisk poesi finn ein den gnomiske diktinga som blir ein sentral føresetnad for Brecht som lyrikar, for den såkalla lyriske realismen hans. Særleg samlinga *Buckower Elegien* (1953) med sine korte, rimlause, aforismeprega,

9 «Vekk med all patos, all retorikk, all sing-song og liralei: i staden ein uppercut i den venstre tinningen til lesaren eller eit lynraskt slag i hjarteregionen» og: «Haikuen, den klassiske diktforma til japanarane (...) Eit tre-delt dikt, eit lyrisk epigram som har som formål å kaste fram eit mest mogeleg intensivt bilete og vidtrekkjande kjensle med så få ord som mogeleg.»

beiske, biske og tankeutfordrande dikt har vore grunnleggjande for nyare tysk poesi (Cheie 2010, 61–66), og, vil eg tru, for nordisk diktning. Her finst fleire vidkjende dikt, til dømes det distanserte, avlyriserte, objektiverte og kvardagsnære «Byta hjul», som Hauge har gjendikta:

Eg sit på vegkanten.
Sjåføren byter hjul.
Eg liker ikkje staden eg kom frå.
Eg liker ikkje staden eg skal til.
Kvifor ser eg med utol på
at han byter hjul?
(Brecht 1978, 32)

Ifølgje Cheie vender også Paul Celan seg bort frå inderlegheitslyrikens velklingande sukk-og-stønn-linje og gjer seg til talsmann for ei ny og lakonisk diktning, ei nøktern, faktisk og sann diktning, ei gråare diktning med presisjon og det Celan kalla diktspråkets «Vielstelligkeit des Ausdrucks», «uttrykkets flersifrethet». I den berømte Meridian-talen er han også inne på lakonismen, som i hans diktning er knytt til omgrepet «Engführung», trongføring. Med eit komplekst ordval, raskt fall i syntaks og vakenheit overfor ellipsen viser diktet «eine starke Neigung zum Verstummen (...) das Gedicht behauptet sich am Rande seiner selbst» (Cheie 2010, 67). Med lakonismens usagde sagde kan det useielege seiast – i møtet med det stumme, det språkause, det som det ikkje finst språk for.

Både Celans gråare, meir hermetiske diktning og Brechts tilgjengelege realisme er merkte av lakonismen. I artikkelen «Probleme der Lakonie im zeitgenössischen Gedicht» påpeiker diktaren Walter Helmut Fritz mot slutten av 1970-talet at etterkrigslyrikken ikkje blir skriven i høge, svingande tonar, men er prega av ein blyg, glanslaus, tørr tone. Det er slutt på dei store orda og tydeleg velklang. For «det gjeng an å leva i kvardagen òg», også i tysk poesi. Etterkrigslyrikken er ifølgje Fritz prega av meir nærleik til ein kvardagsleg, sanseleg, samfunnsmessig røyndom, og han avsluttar med følgjande sentens som også Cheie siterer: «Und schliesslich der Versuch, durch Einführung von

Prosa-Elementen dem Gedicht neue Überlebens-Chancen zu geben» (Cheie 2010, 69).¹⁰

Så kan ein – for no å gjenbruke ein gnomisk tekst som fyrst blei skriven ned i Sverige i 1627 – spørje seg om ein ikkje går over bekken etter vatn når ein som tilgang til moderne norsk poesi gjer nokre nedslag i lakonismens historie frå Antikkens Hellas til etterkrigstidas Tyskland – med nokre avstikkarar til fransk og engelskspråkleg litteratur undervegs. For kva var det ikkje som skjedde den gongen då Gunnar på Lidarende skulle drepast, slik det blir fortalt i *Njålssoga*? Jo, dei som vil ta den fredlause Gunnar av dage, vil finne ut om han er heime. Ein mann blir send opp på taket på Gunnars skåle for å sjå gjennom takgluggen om Gunnar er der. Gunnar er alt blitt vekt av eit forferdeleg hyl då hunden hans, Sam, blei drepen, og han ser ein kjortel gjennom gluggen. Gunnar kastar spydet sitt, atgeiren, gjennom gluggen og treffer «midt på». Den døyande mannen sleper seg attende til dei andre, og på spørsmål om Gunnar er heime, svarer han med dei herostratisk berømte orda: «'Det lyt de sjølv finne ut, men det veit eg, at atgeiren hans er heime'. Så seig han daud ned.» (*Njålssoga* 1985, 132). Det vrimlar av slike punktuelle og minneverdige lakonismar i sogelitteraturen. Den tilbaketrekte, objektiverte sogeforteljaren, streng økonomi, fyndige replikkar, elliptisk og asyndetisk skrivestil, litotes; alt dette er korthetsgrep. Det norrøne biletspråket, heiti og kenningar med sin ombyttingspraksis, er nærast som definisjonar på lakonisme å rekne; vi kjenner heiti- og kenningsuttrykkets andre. Evna til å skape monumentale, knappe, fyndige uttrykksformer kjenner vi frå høgdepunktet i den norrøne, gnomiske diktinga, *Håvamål*. Det er knapt til å unngå å kunne strofe 77 utanboks – «by heart», og i hjartet held visdommen til:

Døyr fe:
døyr frendar;
døyr sjølv det same.
Eg veit eitt

10 «Og endeleg forsøkt på å gi diktet nye overlevingssjansar gjennom innføring av prosaelement.»

som aldri døyr,
dom om daudan kvar.

(*Eddakvede* 1972, 24)

Folkelitteraturen byr også på gnomiske kortformer. Ordtøket, seier Ivar Aasen i «Norske ordsprog» (1856) er «en samlet Skat af Erfaringer og Lærdomme i en saa klar og bequem Form, at nogen bedre vanskelig kan findes» (sitert etter Solheim 1965, 6). Einar Seims *Ordtøkje og herme* (1965) består av 579 sider fullspekka av folkeleg visdom i korthogd form. Fyrste oppslaget i boka er «Har du sagt A, lyt du segja B òg», og sjølv om «Lånt stas er berre fjas», så kan ordtaket hos poeten, i dette tilfelle Jan Erik Vold, få ei enda meir lakonisk, tautologisk og utvilsamt sann form: «Har du sagt A / har du sagt A»!¹¹ To store bokverk synest å ha vore sentrale for Hauge i denne samanhengen, nemleg Johannes Skars åttebandsverk om og med folkeminne frå Setesdalen, *Gamalt or Setesdal* (1903–1916) og Halldor Opedals folkeminne frå Hardanger, som er samla i 17 band under tittelen *Makter og menneske*. Desse to har fått høvesvis 10 og 32 tilvisingar i personregisteret i *Dagbok*, band V (Hauge 2000, 668 og 657).

Hauges velkjende «Gjer ein annan mann ei beine» (frå *Seint rodnar skog i djuvet*, 1956) er kalkert over ein folkelitterær sjanger som er i slekt med ordtøket, nemleg herma. Den råkande replikken som uttrykker langt meir enn det han reint bokstaveleg seier, er karakteristisk for sjangeren. Hauges dikt les slik med ein råkande replikk mot slutten – før ei handling blir sett i gang:

Gjer ein annan mann ei beine

Han kom or fjellet, skulde heim,
fekk føring ifrå Osa
ut til Øyvindstø.
Og han var raust
og baud betal.

11 Volds dikt inngår i «Teuves – to dusin stk.» i *kykelipi* (1969). Sjå Vold 1969, 104.

Men Osamannen
var ikkje fal.
Eg vil betala;
eg kan ikkje nå deg
med ei beine att.
Så gjer ein annan mann
ei beine då,
sa Osamannen,
og skauv ifrå.
(Hauge 1994, 121)

Ei herme er gjerne tredelt med ein slagferdig replikk (eit sitat, sjølv herma), referanse til opphavsmannen og til sist ei handling (Bø 1972, 126). Desse tre elementa er alle på plass i Hauges dikt, og han har gitt det heile plass innanfor rammene av ei stutt forteljing. Kausalitet og handling gir tyngd til det diktet lærer oss om verdjar, folkeskikk og høvisk framferd.

No er ikkje sambandet mellom det moderne lyriske diktet og dei folkelege sjangrane ukjent i lyrikkteorien heller. I *Anatomy of Criticism* (1957) beskriv Northrop Frye to polar i lyrikken med dei aristoteliske omgrepa *melos* og *opsis*. Melos har med rytme, rørsle og lyd å gjere, og *opsis* har med *image*, bilete, spetakkel (altså syn) å gjere; begge dreg oss inn i diktet si verd. Lyden, rytmen held oss i diktet sitt språklege sjev, *opsis* held blikket fanga til diktet har sokke inn, til vi har «løysinga».¹² Og så seier Frye at «the radical form of *opsis* is the riddle» (Frye 1957, 280). Ein elles lite notert folkelitterær sjanger, nemleg gåta,¹³ får slik ein sær viktig diktgenerativ status, og løysinga på gåta svarer naturlegvis til lakonismens usagde sagde. Den 1. mars

12 Interessant nok er Hauge sjølv inne på det same: «Dei [gåtene] syner slik ordkunst og *slikt auga*, og ofte er dei svært poetiske» (Hauge 2000, 389, mi utheving). I same oppslaget skriv han om «fyndi i dei», det vil seie i gåtene, og han avsluttar med eit døme på ei gåte som òg er god ordkunst og poesi.

13 Gåta sin funksjon i Hauges diktning har òg tidlegare fått ei viss merksemd. I *Fansmakt og bergsval dom. En studie i Olav H. Hauges romantiske metapoesi* har eg synt korleis «Jökulen og treet» (frå *Under bergfallet*) er komponert over ei gamal, kjend gåte (Karlsen 2000, 176–177). I 2008 er Ronny Spaans blitt merksam på det same (Spaans 2008, 152–153).

1956 reflekterer Hauge i dagboka si over ulike litterære sjangrar som er i bruk «i fjorden her», og han nemner fyrst «bygdevisor og regler og stev», og seier at det er «lærerikt å sysla litt med desse stevi». Han peiker på at desse tekstane er «einfelde», og med referanse til Hölderlins «Beschreibet nicht» seier han at her får tingen stå fram «utan skildring», berre som eit «gløgt» bilete, «mange gongar makelause bilete. Stytt sagt, høg poesi».¹⁴ Og sist i oppslaget serverer han «uforlikneleg poesi» i form av ei gåte «her frå bygda»: «Svarte-Svein oppetter giljane for. / Hann stakk, / og eg kvakk. (Loppa)» (Hauge 2000, bd. I, 486–487).

Slik eg ser det, er gåta nærskyld med ein annan folkeleg sjanger, nemleg vitsen, «dagliglivets (muntlige) litteratur».¹⁵ I *Vitsen og dens forhold til det ubevisste* (1905) ramsar Sigmund Freud opp ei rad retoriske kjenneteikn ved vitsen som sjanger, nokre av dei utvilsamt reine lakonismar: fortetting på ulike måtar, inversjon, dobbeltyding, forskyting og allusjon. Dette kallar han vitsens «ord eller uttrykksteknikk» (Freud 1994, 120), og han set det opp mot vitsens tanke. Vitsen skal framkalle latter og lyst, men det er fullt mogeleg å attfortelje vitsens tanke utan at det blir morosamt; latteren er knytt til den reint språklege utforminga. Freud skil mellom harmlause vitsar og såkalla tendensvitsar. I dei sistnemnde er ikkje dei retoriske verkemidla berre ornament, men gir tilgang til tanken, ein tanke som i utgangspunktet ville skape motstand, ja, kanskje attpåtil ubehag. Ein nyt det språkleg uttrykket som så gir tilgang til tanken og opphevar fortrenginga. Eg vil ikkje med dette gjere meg til talsmann for psykoanalytisk diktlesing, men berre påpeike ein analogi mellom vitsen og dei lyriske kortformene der den retoriske strukturen fører inn og ned i kortdiktet og løyser ut den imploderande krafta som ligg i diktet. Dette vil eg gi døme på seinare.

14 Huges tingdikt har fått ein del merksemd i sekundærlitteraturen, og dei blir gjerne sett i forhold til anglo-amerikansk, fransk eller tysk tingdiktningstradisjon. At tingdiktet også kan ha røter i heimleg diktning, har gått mange hus forbi. Les meir om tingdiktning og tingdiktningstradisjonar i Karlsen 2000B (278–298) og Karlsen 2023 (131–150).

15 Uttrykket kjem frå Tor Ulven i innleiinga til Sigmund Freuds *Vitsen og dens forhold til det ubevisste* (Freud 1994, 12).

III

«Eg orkar ikkje lesa gjennom lange og dumme romanar for å finna nokre fåe linjor med poesi og ekte kjensle; eg gjeng til versemeisterar, *dei hev halde att poesien og skore vekk resten*» (Hauge 2000, bd. I, 224, Hagues kursivering). Dette er nærast for ei brakylogisk programerklæring å rekne; «begrensningens kunst» som han kallar det, ligg Hauge tett på hjartet. Ord som *brakylogi* og *lakonisme* nyttar han ikkje i dagbøkene sine, og heller ikkje nemninga *gnomiske dikt*. Likevel er Hauge ekstremt opptatt av denne tradisjonen, og det ser ut til å vere spesielt viktig i åra 1924–1959 (band I av *Dagbok*). I åra fram mot debuten med *Glør i oska* i 1946 utmeislar han på bakgrunn av brei og intens lesing sin eigen poetologi, og han utviklar denne vidare utover 1950-talet. Sentralt i denne poetologien er knappheit og streng økonomisering med språklege verkemiddel – brakylogi – og målet med diktinga er knytt til lærdom, klokskap, innsikt og visdom – den gnomiske dikttradisjonen ligg dermed attom. Oppslaga omkring denne problematikken manifesterer seg i *Dagbok* i hovudsak på følgjande vis:

For det fyrste gir Hauge att ei mengd ordtøke, sentensar, aforismar, visdomsord og gnomar. Desse er henta frå tallause kjelder: frå kjende og ukjende forfattarar, frå folkelitteratur og munnleg tradisjon, frå Bibelen, frå Koranen og frå religiøse bøker frå Det fjerne austen. Sitata er gjerne som tematiske buljongterningar å rekne. Dei tek opp i seg og kondenserer ein tematikk Hauge er oppteken av der og då, eller dei kan spegle av og gi eit komprimert uttrykk for ein sinnstilstand som han kjenner på idet dagboknotatet blir skrive ned. Våren 1931 kjenner han seg vesal, ribba, naken og elendig, og han fastslår med Voltaire, ikkje utan lakoni, at «Le bonheur n'est qu'un rêve, et la douleur est réelle» (Hauge 2000, bd. I, 121). Sitata kan òg synast meir tilfeldige, som hugskot, som han smør «ind som en caprice». Den 23. februar 1938 byrjar oppslaget med ein vidkjend, trassig og fyndig replikk frå *Soga om Gunnlaug Ormstunge*: «Eigi skal haltr ganga, meðan báðir fætr eru jafnlangir». Konteksten for replikken, at Gunnlaug har ein smertefull svull på foten, som det renn gorr og verk frå, nemner han ikkje. Han går rett til hopprennet «sist sundag (...) på Hydle», der

lengste hoppet var 45,5 m! Derfrå til radiolytting som han må «fara varsamt med», han blir så lett trøytt, for så å avslutte med: «Gjev vinteren var yverstriden! Med våren kjem nye krefter, nye voner» (Hauge 2000, bd. I, 200). Så kan hende Gunnlaugs kraftfulle replikk og stoltheit i møte med smerta er ein slags moralsk oppstivar til han sjølv?

Men Hauge nøyer seg ikkje med å gi att ordtøke eller fyndord, lakonismar og aforismar frå andre. Stundom kjem han med sine eigne, merkte «O.H.H». «Den som tømmer skåli, fær sjå rosa i botnen. OHH», skriv han 10. juni 1944. «Teologien er som ei gamal brok som er bøtt so lenge at ho ikkje toler meir. Tek du i henne, raknar ho. OHH», skriv han i same oppslaget (Hauge 2000, bd. I, 206–207).¹⁶ Hauge var elles sær s oppteken av språk og kortformer i den folkelege hardangerlitteraturen. Han samla ord og ordtøke og sende dei inn til Norsk Ordbok, og han noterte munnhell og anna småstoff frå Ulvik i ei eiga notisbok, «Gamalt frå Ulvik», (på 118 sider), slik Andreas Bjørkum fortel om i *Målmeisteren frå Ulvik* (Bjørkum 1998, 203–204).

For det andre materialiserer det brakylogiske, det lakoniske og det gnomiske seg i ei rad stutte oppslag om diktarar, diktbøker og dikt. Vi har alt sitert det «brechtske» portrettdiktet om Bertolt Brecht, og i dagboka skriv Hauge om «Til ettertidi», som han nett har omsett: «Det er greid tale, utan krusedullar. Dei er so nakne og endeframme, dikti til Brecht. Ikkje tåketale her, nei» (Hauge 2000, bd. II, 488). Slike døme kan lett forfleirast. Hauge sneier innom Kristofer Uppdal, Vilhelm Ekelund og Alf Larsen, som alle er kjende aforistikarar, og i ei utgreiing om kunst og vitenskap med William Blake som framgrunnsfigur nemner han Blakes «Gnostic verses» i *On Art and Artists*, som han også gir døme på, og der gir han også til beste ein karakteristikk av skrivemåten i Blakes gnomar: «Grov spott og fin ironi spelar um einannan» (Hauge 2000, bd. I, 756).

For det tredje finst det i dagbøkene hist og her små poetikkar og meir samla framstillingar av diktbøker der «begrensningens kunst» (eller «fortetting», som han også kallar det) blir trekt fram. I eit tidleg oppslag frå 1928 les vi: «Av alt som er skrive likar eg berre det som ein mann har skrive med sitt eige blod. Ein som skriv i blod og ord-

16 Det er altså ikkje utan grunn at ein kan gi ut aforismesamlingar med bakgrunn i Hauges dagbøker og dikt. Sjå *Skogen stend, men han skiftar sine tre. Aforismar i utval* (2001) og *Lagnaden gjer mange til heltar. Aforismar i utval* (2002).

tøke, ynskjer ikkje å verta *lesen*, men *lærd* utor. I fjellom gjeng den stuttaste vegen frå tind til tind, men skal du taka den leidi, må du ha lange bein. Ordtøki skulle vera slike tindar» (Hauge 2000, bd. I, 62). Ordtøket er så å seie også modell for dei som skal skrive aforismar:

Aforismar vert lett standardiserte. Nei, dei skal vera friske og folkelege som eit ordtøke. Eit stutt ord, med litt krut eller salt i! Det er gjerdi! Eller eit tvi-botna spel – i gråt og smil! (...) Det er utruleg kor stutt du kan segja ein ting. Likevel skynar folk deg! Ja, dei skynar deg fyrr du er ferdig på ymtingi! (Hauge 2000, bd. I, 738)

Poetikken i stikkords form på formel: «eit stutt ord» (= brakylogi) pluss «tvibotna» (= lakoni eller retorisk ironi) pluss folkeleg visdom = «høg poesi». Då Georg Johanessen sat fengsla for militærnekting i unge år, kom han over ei bok med engelske dikt i biblioteket, og den beste diktaren der var som kjent «Anon». At Hauge også held «Anon» høgt, kan det knapt vere tvil om, særleg dei kortformene som framleis finst i levande tradisjon. I eit meir kryptisk poetologisk oppslag kjem det fram at gode poetiske byggjesteinar finst i det heimlege: «Dikt enno ein gong. Du vil byggja deg ei hytte på fjellet. Bygg henne då av stein, dytt henne med mose og tekk henne med heller. Hytta di vert ikkje betre um du er av stad og kjem dragande att med bitar av Kølnerdomen» (Hauge 2000, bd. I, 252).

Slik kan ein, når ein les Hauges dagbøker, halde på og trekke fram døme på brakylogi, lakonismar og gnomisk dikting frå all verdas kantrar og litteraturar, frå norrøn dikting via kinesisk visdomdomspoesi til moderne europeisk og amerikansk lyrikk. Ein skal såleis ikkje la seg forundre over at dikt med avsett i denne tradisjonen lever side om side med dikt innanfor ein romantisk-symbolistisk diktkonsepsjon hos Hauge. Som implisert tidlegare i denne artikkelen slår det brakylogiske ut i full bløming med ei rad kortdikt i *Dropar i austavind*. Som alle ulvikjer veit, blir det ofte regn i Ulvik når det er austavind, men tittelen har kanskje eit allegorisk tilsnitt som skriv saman visdoms- og læredikting frå norrøn og kinesisk-japansk dikting: ordet *drope* er homonymt med *dråpe*, ei diktform i skaldediktinga, og vinden – inspirasjonens figur – kjem austanfrå.

I *Dropar i austavind* (1966) kan ein velje og vrake i dikt som kan plasserast innanfor den dikttradisjonen som er emne her. Dei folkelitterære sjangrane kjem til uttrykk til dømes i dikt som «Stokken» og «Skjer»:

Stokken

Ryk
yver stryk,
gjekk det, sa stokken.
No vil eg kvila meg,
han rak upp i ei evje.
(Hauge 1994, 212)

Oppfattar ein ikkje lakoniens usagde sagde i dette diktet, er ein truleg stutt-tenkt (eller stokk dum) som stokken; er du komen i ei evje (for ikkje å seie ei bakevje) kjem du ikkje så lett i gang att. Ein stussar vel heller ikkje over at stokken er både antropomorft framstilt og talefør; dette er som ein sjangerkonvensjon innanfor dei folkelitterære kortformene å rekne.

I «Skjer» blir det dikta vidare på eit ordtøke:

Skjer

Det er mange skjer i sjøen.
Likevel vart det
eit skjer
som vart frelsa di.
(Hauge 1994, 213)

Ein gnome utan didaktisk peikefinger! For det dikta lærer bort, blir ikkje uttalt eksplisitt, lesaren må dra slutningar sjølv. Det må ein også gjere i enkelte av kortdikta som ikkje er riktig så einfelde, som for eksempel det sivilisasjonskritiske «Ljåen» der ljåen har sine openberre føremonar samanlikna med moderne traktorslåmaskinar:

Ljåen

Eg er so gamal
at eg held meg til ljå.

Stilt syng han i graset,
og tankane kan gå.
Det gjer ikkje vondt heller,
segjer graset,
å falla for ljå.

(Hauge 2000, 216)

Diktet er kvardagsnært og mildt, med enkle, delvis identiske rim (ljå – gå – ljå), med fininnstilt orkestrering av allitterasjon og assonans og med «stilt» i invertert ordstilling i vers 4 for å streke under det som karakteriserer det stilt syngjande arbeidet.

I «Ljåen» kan vi nok høyre ein stille protestsong mot moderne og overmekanisert landbruk, men av og til må det sterkare lut til; ein må beint fram ta fram storsleggja. No «nedskriv» Hauge rett nok storsleggja til berre ei sleggje, men ein må trive til den når det røyner på. Før folkerøystinga i 1972 blei «Sleggja» eit bruksdikt i kampen mot EF-medlemskap:

Sleggja

Eg er berre
ei sleggje.
Eg stend der no.
Eg lyt berre til
når det røyner på.

(Hauge 1994, 216)

Dropar i austavind inneheld også fleire gnomiske metadikt. «Bruk ikkje sandpapir» (Hauge 1994, 219) startar med tre læreverv om kva du ikkje skal gjere: «Bruk ikkje sandpapir (...) / rett ikkje skifaret (...) / ta ikkje (...)» Dei siste tre versa er vigde til den performative krafta, ja, livs-

krafta som (dikt)ordet har: «Ord er dynamitt og verkar både i djupni og høgdi / i den sprekkadei slo, / kan grunnvatn stiga.» I «Eg har tri dikt» (Hauge 1994, 221) sluttar dikt-eg-et seg til arbeidsmåten til Emily Dickinson. Ho skreiv dikta sine på dei papirlappane ho tilfeldigvis fann når «det diktet i henne». For å låne eit uttrykk frå Hauges dagbøker: «[H]o sprette berre ei tepakke / og skreiv eit nytt [dikt]». Å skrive dikt på ein liten tepose krev konsentrasjon, fortetting – brakylogisk dikting. «Det var rett», seier diktet og avsluttar lærdommen slik med ein rima kuplett: «Eit godt dikt / skal lukta av te. / Eller av rå mold og nykløyvd ved.»

Å karakterisere dikt som «Sagi», «Ljåen» og «Sleggja» og fleire andre dikt i *Dropar i austavind* som tingdikt synest uproblematisk. Meir problematisk er det å innlemme dei fortetta metadikta i same tradisjon, men nyttar man «gnomisk dikting» som overomgrep, fell dei inn i same kategori. Og der høyrer også eit av dei mange lyriske høgdepunkta i *Dropar i austavind* heime, nemleg det folkekjære «Katten», som kan relaterast mellom anna til folkelitterære framstillingar. For som tidlegare nemnt fann Hauge «høg poesi» i den lokale og regionale folkelitteraturen, og vi har nemnt Johannes Skards folkeminne frå Setesdal og Opedals bandsterke verk frå Hardanger. Sistnemnde har i fyrste bandet av *Makter og Menneske. Folkeminne frå Hardanger* sett av eit eige kapittel til hunden og katten. Opedal skriv mykje om trollkatten som har kontakt med dei underjordiske, men også om huskatten, som utan tvil er varast i garden. Katten er spåmann, seier Opedal. Vaske han seg i andletet med labben, kan ein vente framande til gards. Han kan spå om vêret og om dauden: «[L]igg han med hovudet mot stovedøri, er ein i huset eller i bygdi feig» (Opedal 1930, 74). Slik kunnskap om katten – saman med alle ordtøke som er blitt katten til del og dusinvis av andre intertekstuelle relasjonar – dannar også resonansbotn saman med alt anna vi veit om katten, når vi les diktet:

Katten

Katten
sit i tunet
når du kjem.

Snakk litt med katten.
Det er han som er varast i garden.
(Hauge 1994, 211)

Lat oss så med *Dropar i austavind* som dreiepunkt sjå attende på dei tidlegare Hauge-samlingane. Det er nok rett å seie at den romantisk-symbolistiske dikt-konsepsjonen står sterkast i desse bøkene frå perioden 1946–1961. Eg har tidlegare hevda at debutsamlinga *Glør i oska* frå 1946 på mange vis høyrer heime i den klassisk-romantiske nynorsk-diktinga frå mellomkrigstida, og at ho med sine tradisjonelt rima dikt kan seiast å utgjere ein eigen fase i forfattarskapen (Karlsen 2000, 2–4 og 368). Her finst referansar til så vel lokale folkelege tradisjonar (som «Uppskoke», Hauge 1994, 48–52) som til norrøn litteratur og folkediktinga (som «Grottesongen», Hauge 1994, 63–64). Dette er nokså ekspansive dikt, og ekspansivt er også to av dei tre kyrkjegardsdikta i samlinga, «Spelemannen» og «Gartnaren drøymer» (Hauge 1994, 16–17 og 21–22). Mellom desse har Hauge – effektfullt – plassert dette nedskrapa, fortetta, kaldsmidde og lakoniske diktet:

Svarte krossar

Svarte krossar
i kvite snjo
luter i regnet gruve.

Hit kom dei døde
yver klungermo
med krossar på herd
og sette dei frå seg
og gjekk til ro
under si klaka tuve.
(Hauge 1994, 20)

Den omsnudde ordstillinga i «regnet gruve» minner om formlane i balladediktinga, og allusjonen til *Draumkvedet* («klungermo») gjer diktet kompleks. Denne kompleksiteten er det ikkje rom for å greie

ut om i denne artikkelen, men eitt er sikkert og slått ettertrykkeleg fast i diktets konstativ: Dei døde har, slik dei som skal finne sin plass på ein kyrkjegard har lært, teke opp krossen sin og bore han på livs- og lidingsvegen («yver klungermo»), og no har dei funne ro «under si klaka tuve».

I *Under bergfallet* (1951) kan dikt som «Tåre, du tarv ikkje falla» og «Blinde spjot» (Hauge 1994, 87 og 103) reknast inn i den brakylogiske og gnomiske tradisjonen, og i *Seint rodnar skog i djuvet* (1956) blir tendensen enda tydlegare. Både «Gjer ein annan mann ei beine» og «Syn oss åkeren din» (Hauge 1994, 121), som vi kjem inn på seinare, kan reknast som moderne klassikarar innanfor visdomslitteraturen, medan det dialektprega, regleaktige «Haust under Hodn», med den svært så dennesidige Vårherre, er lagt lite merke til i resepsjonen. Men vi kan alle ha noko å lære av Vårherre, ikkje minst når det gjeld det å tenkje på barna og sjå venleiken i skaparverket, i naturen:

Haust under Hodn

Da heng ei tjødn
i Vaorherras jodn
i nott og blenkje
inunde Hodn.

Han dryse med
sine stjødnekodn,
og sit og tenkje
pao sine bodn,
med elden lyse
og fjedle fryse.

(Hauge 1994, 128)

Det som er lett å gjere eller få til for nokre av oss, kan vere ei uoverstigeleg hindring, ei umogeleg utfordring for andre. «[L]ægste gard er / lett å hoppa», og då kan ein tenkje at også andre kan kome over. Men eg-et i «Orsak at det sveiv meg» (Hauge 1994, 140) røyner at det ikkje alltid er slik:

Eg fekk anna vita,
svida for
min dårskap.

Men inst inne er eg
glad – og byrg av deg.

Jo, ein kan lære av livsens skule og bli klokare og venlegare; svir du for dumskapen din, kan verdisettet ditt endre seg. Ein slags utilitarisme synest å rå i dette diktet, ikkje ulikt utilitarismen som kjem til uttrykk i dei fyrste 77 strofene av *Håvamål*, den bolken som blir kalla «Visdomsdiktet». Også «Øksekjef» har nyttig lærdom å by på. Kanskje løyner det seg eit litteraturkritikarportrett i dette diktet? Uansett gjeld det å ikkje ende opp som «berre øksekjef», slik som den gamle timbermannsbila gjer her:

Øksekjef

Ho vert radt uhugleg,
den gamle timbermannsbila,
når ho er slipt:
Stålet slevar
i raud gravrust,
kvast som varme
når ho er kvatt.
Men ho toler snautt hogg,
er berre egg, kjef.

Det er nifst å verta
berre øksekjef, -
breid, grådig øksekjef
utan stål attum,
orkjaka,
med berre skøyrt jarn
å lita på.
Breid øksekjef
i gravrust.

(Hauge 1994, 140)

Det allereie nemnde «Syn oss åkeren din» kombinerer to hovudstrategiar i Hauges gnomiske dikting. I dei fyrste tre versa rår det imperative og negative, det du ikkje skal gjere, medan i den andre delen kjem det indikative og positive fram, der vi som lesarar sjølve finn fram til lakoniens usagde sagde:

Syn oss åkeren din

Møt ikkje med:
gøyande hund,
hotande hand,
trakk ikkje i rugen!
Men syn oss åkeren din
ei morgonstund!
(Hauge 1994, 121)

I opninga av *På Ørnetuva*, som dikt nummer 2 i samlinga, står «Kom ikkje med heile sanningi», som langt på veg er komponert langs same dei hovudlinene som «Syn oss åkeren din»: Fyrst ein triadisk struktur med det imperative og negative «Kom ikkje med», og så, etter eit adversativt «men», nok ein imperativ i fjerde vers, denne gongen utan nektingsadverb. Deretter held setninga fram i ein utbygd simile:

Kom ikkje med heile sanningi,
kom ikkje med havet for min tørste,
kom ikkje med himmelen når eg bed om ljøs,
men kom med ein glimt, ei dogg, eit fjom,
slik fuglane ber med seg vassdropar frå lauget
og vinden eit korn av salt.
(Hauge 1994, 153)

«The Truth must dazzle gradually / Or every man be blind – », seier Emily Dickinson i eit kjent vers (Dickinson 1975, 506–507). Heile sanninga, og her taler vi bokstaveleg talt om gudsens sanning og innsikt i det guddommelege, er så overveldande at ho må ta henne inn bitvis og glimtvis frå ulike perspektiv. Dickinson rører seg innanfor ein kristen

og bibelsk forståingshorisont, og vokabularet til Hauge – sanning, tørste, himmelen, ljøs, lauginga, saltkornet – gjer at også hans dikt kan lesast i lys av ein slik forståingshorisont. Meisterleg er diktet komponert rundt ei totum-pro-parte-biletddanning – himmelen, havet, lyset – i fyrste del som blir følgd av ein pars-pro-toto-struktur med dei same elementa i andre del – glimt, dogg, vassdropar, saltkorn. Kva sanninga er, og korleis ho best kan få syne seg, kan avlesast i secundum knytt til fuglebiletet, «vassdropar frå lauget» og saltkornet som vinden ber med seg frå havet.

Dermed er vi halvvegs inne i ei fortolking av «Kom ikkje med heile sanningi», og sjølv om fortolkinga her er «kortslytta», *in medias res* så fortel ho oss at Hauges visdomsdikt overskrid det reint praktiske og utilitaristiske, og det fortel også andre tolkingar av nett dette diktet.¹⁷ I *På Ørnetuva* kjem også noko nytt i forfattarskapen tydeleg til syne, nemleg influens frå kinesisk visdomsdikting. Mest tydeleg som visdomsdikt er diktet til Li Po, som blir apostrofert, gjort nærverande på tvers av hundreåra som ein dikt-eget kan snakke til:

Til Li Po

Å verta keisar i Det himmelske riket
lokka deg vel, Li Po.
Men hadde du ikkje heile verdi, skyene og vinden,
og sæla i ditt rus?
Større endå, Li Po, er
å råda med sitt eige hjarta.
(Hauge 1994, 161)

Overmot kan stå for fall, det finst mykje å glede seg over her i verdi, ein kan glede seg over «skyene og vinden» og – som Li Po gjorde – i rusen. Men viktigast er menneskeleg autonomi, sjølvvinnings og integritet; slike verdiar kan seiast å vere det som diktet framsnakkar, utan å sei det eksplisitt.

Men også i *På Ørnetuva* finst visdomsdikt med kvardagslege motiv, til dømes «Hoggestabben», eit dikt som kanskje kan lesast

17 Sjå til dømes Hevrøy 2016, 284–294.

saman med «Øksekjefte». Ein hoggestabbe lever livet sitt «under øksi», og han har lært, seier han, å leve med lagnaden sin – med strategien som avsluttar fyrste strofe: «Statt og teg!»

Uppi nipa tek'e
stuvabrør til å logga.
Lat dei hogga
her i tunet!
Eg sprett og sprikjer
med mi flishogg-krune.
(Hauge 1994, 169)

Motivet er ein hoggestabbe, han er utvald blant andre tre som kunne vere hoggestabbevyrke, og diktet er sjølvrefleksivt: Trass lagnaden sin – men også på grunn av lagnaden som utvald til å vere hoggestabbe – under øksekjeften «sprett og sprikjer» diktet stolt med si «flishuggkrone». Hoggestabben kan òg lesast som dikteren som får øksehogg frå kritikaren, men som likevel trassig held på med sitt. Både Einar Eggen og eg har før lese diktet på litt ulike måtar, som metadikt og som eit dikt om dikt-kritikk (Eggen 1981, 70–73 og Karlsen 1994, 168–169), og det er rimeleg nok. Men diktet kan også lesast som ein allegori over ei livshaldning og eit etisk imperativ i slekt med det vi finn hos Tarjei Vesaas: Det gjeld å halde ut mot vondskap og undergangskrefter, villskap må ikkje tolast!

Vender vi oss til dei to diktbøkene som kom etter *Dropar i austavind*, finn vi også dikt som tydeleg høyrer heime i ein nedskoren, gnomisk tradisjon. «Ir», eit lite påakta dikt i *Spør vinden* (1971), kan tene som døme. Diktet er ei herme, med ein replikk som er forma slik at sentralordet «ir» ikkje er så lett å gløyme:

Ir

Det er ir i alt no; ir i solskinet
ir i stjernone, ir i marki, ir
i graset, ir i kvefsebóli, ir
i kvinnfolk og karar, ir
i bilar og ledningar,

ir i omnen,
ir i kaffekjelen,
ir i katten –
ir, ir, ir,
det er ir
i alt ein tek i,
påstår Olai.
Difor stend han i gummistøvlar
og grev seg ned
på blåleire og kaldvatn.
(Hauge 1994, 245)

Er Olai berre ein av galningane i Hauges dikt, ein som kjenner seg forfølgd av alt og alle? Eller gir han ein presis samtidsdiagnose av verds-situasjonen medan Vietnamkrigen rasar: Det er uro – ir – over alt, og alle kjenner på uroa? Men kva hjelper det å grave seg ned? Er det reint galmannsverk? Eller er det ei – i ein viss forstand – rasjonell handling? Begge to på ein og same tid, kunne ein svare. Å forsvare seg mot ir ved å grave seg ned er vel rasjonelt nok, for er du nedgravd i ein bunker av blåleire, er du truleg betre verna mot ir, også når ir blir forstått i tydinga eit grunnstoff som i nokre brukssamanhengar kan resultere i radioaktiv stråling. Så Olai er vel både galen og vettig på same tid, og diktets lakoni gøymer det som det eigentleg seier.

Også i *Spør vinden* finst det stutte gnomer, som «Daudt tre»: «Skjori har flutt, / ho byggjer ikkje i daudt tre» (Hauge 1994, 250). Poetikkar som det meir gåtefulle «Les Lu Chi og lag eit dikt» og «Eg ser du har lært» (Hauge 252–253) kan også føyast til blant dei gnomiske dikta. Her finst politiske dikt, som det trugande og gåtefulle «Nyåret 1970», ein treversing om «ei svart prestekone» som er «komi til gards» saman med – i siste verset – «ein gul ulv» (Hauge 1994, 280). Her finst også økokritiske læredikt, det mest lakonisk-fyndige og pregnante er truleg dette:

Hestar og luffarar

Hestar og luffarar ser etter

vasskrubbor i vegkanten.
Kva skal dei
med bensinstasjonar?
(Hauge 1994, 265)

Janglestrå (1980) kom ikkje som ei eiga diktbok, men som eit tillegg til den fyrste utgåva av *Dikt i samling* i 1985. Også her finst fleire dikt som er skrivne innanfor den dikteriske tradisjonen vi handsamar her. Eit opplagt døme er «Framfor undergangen»:

Framfor undergangen

Jesu ord
og Heraklits vassgraut
kan enno frelsa verdi.
So liketil er det.
(Hauge 1994, 304)

Så veit vi kva som skal til for å frelse verda! Vi må berre halde oss til innebyrden av «Jesu ord» og «Heraklits vassgraut» – men kva *det* monne vere, seier diktet ikkje.¹⁸ Eit døme på gnomisk dikting er portrettet av Egil Skallagrimson som gjorde seg ikkje-sjåande og vende blikket innover i seg sjølv då han dikta storverket «Sonetapet»:

Egil

Hadde du ikkje brynje,
batt du ei steinhelle på bringa,
hadde du ikkje sverd,
treiv du ein lurk.
Eg trur du hadde augo
med deg der du fôr.
Men når du dikta,
breidde du skinnfelden

18 Jf. Hevrøy 2019 (15–34).

yver hovudet.
(Hauge 1994, 292)

Som metadikt lærer «Egil» oss kva ein skald er: Han er visjonær, han kan sjå inn i andre heimar og vinne innsyn ved å sjå inn i seg sjølv, samstundes som han – for å omskrive eit vers i diktet – har augo med seg der han fer.

Det kan høve å la denne bolken med Hauge-dikt innanfor den brakylogiske, lakoniske og gnomiske dikttradisjonen avsluttast med «Når det kjem til stykke» – utan vidare kommentarar:

Når det kjem til stykke

År ut og år inn har du site bøygd yver bøkene,
du har samla deg meir kunnskap
enn du treng til ni liv.
Når det kjem til stykke, er det
so lite som skal til, og det vesle
har hjarta alltid visst.
I Egypt hadde guden for lærdom
hovud som ei ape.
(Hauge 1994, 298)

IV

Eg har sjølv vore ein aktiv bidragsytar i utforskinga av Hauge-dikt som er skrivne innanfor den subjektiverte, romantisk-symbolistiske diktemåten. I heile avhandlinga mi, *Fansmakt og bergsval dom. Ein studie i Olav H. Hauges romantiske metapoese* (2000), ligg ein slik romantisk-symbolistisk diktkonsepsjon til grunn, ein diktkonsepsjon som vi alle er så godt tilvande gjennom undervisning, lærebøker, litteraturhistorie og diktteori. I denne artikkelen har eg prøvd å gjere greie for ein litt annan dikttradisjon som både har gitt og framleis gir vitalitet til det lyriske diktet, og som også kan opne for ein annan Hauge enn den post-romantiske som vi kjenner så godt. Som nemnt innleiingsvis er termar som *brakylogi*, *lakonisme* og *gnomisk*

dikting på det næraste ukjende, men ikkje desto mindre er dei som påvist i det føregåande – med vekslande styrkegrad – så vel adekvate som relevante for å syne fram ei gjennomgåande linje i diktinga til Hauge.

I Hauge-resepsjonen har vi, som rimelig kan vere, vore svært opptekne av å lese Hauge i lys av andre verdspoetar. I denne artikkelen går det fram at det er ein fruktbar tilnæringsmåte også når det gjeld lakonisk og gnomisk dikting. Det finst sjølv sagt sekundærlitteratur som også studerer Hauge i lys av nordiske tradisjonar og tekstar innanfor den gnomiske diktinga – Ronny Spaans er nemnt, og Idar Steganes bidrag i denne boka er gode døme – men framleis er dette område nokså utforska, spesielt med tanke på dei folkelitterære sjangrane som Hauge sjølv kalla for høg poesi på kvalitetsnivå med alle dei store diktarane han fordjupa seg så intenst i gjennom eit langt liv. Hauge er truleg den viktigaste og mest sentrale poeten innanfor den gnomiske diktradisjonen i moderne norsk litteratur, ein diktradisjon som har vore altfor lite påakta i nordisk litteraturvitskap.

Litteratur

- Adorno, Theodor W. 1989. «Nachwort». *Walter Benjamin, Deutsche Menschen. Eine Folge von Briefen*. Frankfurt a. M.: Insel, 123–129.
- Barthes, Roland. 1982. *Empire of Signs*. Omsett av Richard Howard. New York: Hill and Wang.
- Bjørkum, Andreas. 1998. *Målmeisteren frå Ulvik*. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Brecht, Bertolt. 1967. *Gesammelte Werke in 20 Bänden*. Band 9: Gedichte 2. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Brecht, Bertolt. 1978. *Til ettertidi. 21 dikt*. Til norsk ved Olav H. Hauge. Oslo: Forlaget Oktober.
- Bø, Olav. 1972. *Utsyn over norsk folkedikting*. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Cheie, Laura. 2010. *Harte Lyrik. Zur Psychologie und Rhetorik lakonischer Dichtung von Günther Eich, Erich Fried und Reiner Kunze*. Innsbruck: StudienVerlag.

- Dickinson, Emily. 1975. *The Complete Poems of Emily Dickinson*. Redigert av T.H. Johnson. London: Faber.
- Eddakvede. 1972. Omsett av Ivar Mortensson-Egnund. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Eggen, Einar. 1981. «Steinane søv med grøne draumar i hjarta». *Profil*, 4/5, 70–73.
- Forrest-Thomson, Veronica. 1978. *Poetic Artifice: A Theory of Twentieth-century Poetry*. Manchester: Manchester University Press.
- Freud, Sigmund. 1994. *Vitsen og dens forhold til det ubevisste*. Oversatt av Geir Farner. Oslo: Pax forlag.
- Walter Helmut Fritz. 1981. «Probleme der Lakonie im zeitgenössischen Gedicht». *Lyrik von allen Seiten. Gedichte und Aufsätze des I. Lyrikertreffens in Münster*. Redigert av Lothar Jordan. Frankfurt am Main: Fischer, 259–263.
- Frost, Robert. 1964. *Complete Poems*. New York: Holt, Rinehart and Winston.
- Frye, Northrop. 1957. *Anatomy of Criticism. Four Essays*. New York: Princeton University Press.
- Frost, Robert. 1982. *Prose Jottings of Robert Frost*. Redigert av E.C. Lathem og Hyde Cox. Lunenburg: Northeast-Kingdom Publishers.
- Hauge, Olav H. 1994. *Dikt i samling*. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Hauge, Olav H. 2000. *Dagbok 1992–1994*. Band I–V. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Hevrøy, Stein Arnold. 2016. «Olav H. Hauges ‘Kom ikkje med heile sanningi»’ som metapoetisk orakeldikting». *Edda*, 4, 284–294.
- Hevrøy, Stein Arnold. 2019. «Jesu ord og Heraklits vassgraut: Om Olav H. Hauges kisedikt ‘Framfor undergangen’». *Undergang og utopi. Poesi i krisetider*. Redigert av Trude-Kristin Mjelde Aarvik, Torgeir Skorgen og Eirik Vassenden. Bergen: Alvheim og Eide Akademisk forlag, 15–34.
- Janss, Christian og Christian Refsum. 2003. *Lyrikkens liv. Innføring i diktlesning*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Karlsen, Ole. 1994. «’Det er ikkje mykje med desse versi ...’. Om Olav H. Hauges metapoetiske prosjekt». Hovudoppgåve, Universitetet i Oslo.

- Karlsen, Ole. 2000A. *Fansmakt og bergsval dom. En studie i Olav H. Hauges romantiske metapoesi*. Oslo: Unipub forlag.
- Karlsen, Ole. 2000B. «En sykkeltur gjennom Jan Erik Volds Olav H. Hauge lesning». *Jan Erik Vold og Jan Erik Vold*. Redigert av Ole Karlsen. Oslo: Cappelen Akademisk forlag, 278–298.
- Karlsen, Ole. 2023. «'En kraft bindende ordet, i tingen, tingen i ordet'. Om Gunvor Hofmo og tingdiktningstradisjonen». *Om det menneskelege og det ikkje-menneskelege. Ti tekstar om lyrikk*. Redigert av Stein A. Hevrøy, Ingrid Nielsen og Fredrik Parelus. Oslo: Novus forlag, 131–150.
- Karlsen, Ole. 2024. «Brakylogi, lakonisme, gnomisme. Om estetiske tildriv i det moderne kortdiktet – med eksempler fra Gyrðir Elíassons poesi». I prent.
- Kittang, Atle og Asbjørn Aarseth. 1968. *Lyriske strukturer. Innføring i diktanalyse*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Njålssoga*. [1975] 1985. Omsett av Aslak Liestøl. Oslo: Den norske Bokklubben.
- Opedal, Halldor O. 1930. *Makter og menneske. Folkeminne frå Hardanger*. Oslo: Norsk folkeminnelag.
- Skard, Sigmund. 1938. *A.O. Vinje og antikken*. Oslo: J. Dybvad.
- Schiöler, Niklas. 2008. *Begränsningens möjligheter. Svensk kortdikt från Heidenstam till Jäderlund*. Stockholm: Carlssons.
- Solheim, Svale. 1965. «Føreord». *Ordtøkje og herme*. Redigert av Einar Seim. Oslo: Universitetsforlaget, 5–6.
- Spaans, Ronny. 2008. «Olav H. Hauge og folketradisjonen». *Tid å hausta inn. 31 forfattarar om Olav H. Hauge*. Redigert av Bodil Cappelen og Ronny Spaans. Oslo: Det Norske Samlaget, 142–164.
- Vold, Jan Erik. 1969. *kykelipi*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.

«Teikn er me, utan meining»:

Om krig og verdslitteratur hos Hölderlin og Hauge

Torgeir Skorgen

I ei ofte sitert og hudfletta melding av Hauges tredje diktsamling *Seint rodnar skog i djuvet* skreiv Erling Christie i 1956 at dikta var «noe amatørmessig og uavklart i utførelsen», og at Hauge var ein type forfattar «som synes å arbeide uvitende om verdenslitteraturen» (*Aftenposten* 5.11.1956). I dag er det vanleg å oppfatte Hauge som ein intertekstuell diktar med særskilt godt utsyn mot verdslitteraturen. Men kva meining hadde omgrepet *verdslitteratur* for Christies generasjon, og kva meining kan det ha for oss som les og tolkar Hauge i dag? Om Hauge tok til seg noko av kritikken frå Christie då han i åra som følgde, omsette ei gullrekkje av utanlandske modernistar (og einskilde romantikarar), skal her vere usagt, men i dag står Hauges *Dikt i omsetjing* som ein milepåle både i forfattarskapet hans og i norsk omsetjingskunst, mest på linje med hans eiga diktning. Ein skal ikkje lese lenge i Hauges dagbøker frå både før og etter Christies kritikk for å bli overttydd om at interessa for verdslyrikken var noko langt meir enn autoedukasjon og utanpåklistra daning for Hauge; det var som å kome heim til vener, og ein føresetnad for å kunne «vere poetisk til i verda», for å sitere Heideggers kjende omskriving av Hölderlin (Heidegger 1981, 42). Og i klassikaren «Kvardag» slår Hauge poetisk fast at lesing av kinesiske vers kan høyre like mykje med til eit uheroisk, men like fullt magisk kvardagsliv som det å steike flesk:

Etter strævet kan du steikja flesk
og lesa kinesiske vers.
Gamle Laertes skar klunger

og grov um fiketrei,
og let heltane slåst ved Troja.
(Hauge 1994, 190)

Om lag 130 år tidlegare skal Goethe, etter ei liknande erfaring (altså lesing av kinesisk litteratur), ha uttalt at verdslitteraturens tidsalder var komen. Goethe grunn gav dette med at mykje stor litteratur frå utlandet no var tilgjengeleg på tysk på grunn av omsetjingar og den internasjonale bokmarknaden.¹ Dermed fekk dei tyske diktarane ein ny målestokk for kvalitet å bryne seg på og lære av. Like fullt stiller Goethe den klassiske greske litteraturen i ei klasse for seg som eit tidlaust mønster for den tyske. Han tenkte med andre ord at inspirasjon frå verdslitteraturen og etterlikning av grekarane kunne gjere den tyske litteraturen betre. I dag veit vi at omgrepet «Weltliteratur» allereie var i sirkulasjon på 1790-talet saman med omgrep som «Weltbürger» og «weltbürgerlich».

Goethes omgrep om verdslitteraturen vart sidan reaktualisert og redefinert av den tysk-jødiske litteraturprofessoren Erich Auerbach. Etter den nasjonalsosialistiske maktovertakinga vart Auerbach avsett frå stillinga si ved universitetet i Marburg. Dei neste åra verka han som professor i europeisk filologi i tyrkisk eksil, der hovudverket *Mimesis* vart til, og sidan levde han i USA, der han i 1952 skreiv essayet «Verdenslitteraturens filologi» [«Philologie der Weltliteratur»]. Dette harsvore utgangspunktet for ei rekkje konkurrerande teoriar om verdslitteraturomgrepet. Til ytterkantane høyrer det kvantitative omgrepet *verdslitteratur*, som legg til grunn at all litteratur i verda er verdslitteratur. Men dersom all litteratur er verdslitteratur, er ingen litteratur verdslitteratur. Motsett legg det kvalitative verdslitteraturomgrepet til grunn at det finst noko slik som ein global litterær hyper-kanon som

1 Jf. Eckermann 1981, 211–212: «Aber freilich, wenn wir Deutschen nicht aus dem engen Kreise unserer eigenen Umgebung hinausblicken, so kommen wir gar zu leicht in diesen pedantischen Dünkel. Ich sehe mich daher gerne bei fremden Nationen um und rate jedem, es auch seinerseits zu tun. Nationalliteratur will jetzt nicht viel sagen, die Epoche der Weltliteratur ist an der Zeit, und jeder muß dazu wirken, diese Epoche zu beschleunigen. Aber auch bei solcher Schätzung des Ausländischen dürfen wir nicht bei etwas Besonderem haften bleiben und dieses für musterhaft ansehen wollen.»

alle kan anerkjenne og kjenne seg att i. Problemet her blir å senjast om prinsippa for utval og kanonisering. Såleis har litteratursosiologiske (jf. Casanova 2004) og postkolonialistiske kritikarar stilt spørsmålet om det finst objektive kriterium for ein verdslitteratur som verkeleg er global – og kven definerer forresten kva som er globalt i dag?

Krigsflyktningen Auerbach uroa seg derimot over at politisk og kulturell globalisering og den kalde krigen kunne føre til homogenisering av litteraturen og at dette ville fortrenge verdslitteraturens grensekryssande mangfald. I kva grad gir det meining å kritisere Auerbach for eurosentrisme? Her kan det vere på sin plass å minne om at Auerbach, som var jøde, måtte flykte frå europeisk rasisme og nasjonalisme, og i essayet om verdslitteraturens filologi slår han fast at nasjonalstaten ikkje lenger kan vere målestokken for verdslitteraturens filologi, men eksilet:

Uansett er vårt filologiske heimverden; nasjonen kan det ikke lenger være. Utvilsomt er nasjonens språk og dannelse fortsatt det mest kostbare og uunnværlige som filologien arver. Men det blir først virksomt i overvinnelsen, i adskillelsen. Under endrede omstendigheter må vi vende tilbake til det som allerede den førnasjonale, middelalderske dannelse var i besittelse av, til en erkjennelse av at ånden ikke er nasjonal. (Auerbach 2008, 181)

I denne artikkelen vil eg distansere meg frå alle ovanfor nemnde objektiverande perspektiv på verdslitteraturen. Med utgangspunkt i Gadamer's Heidegger-inspirerte idé om meining og forståing som subjekt-objekt-overgripande prosessar skal verdslitteraturen her ikkje tenkjast som eit objekt, men som ein poetisk praksis eller horisont, altså som ein måte som mennesket er poetisk til i verda på (jf. Gadamer 2001, 118). I staden for å pretendere eit universelt utsyn mot ein global kanon vil eg heller ta til orde for å byrje med Hauge si eiga livsverd, i Ulvik. Den sentrale premisen er at omsetjing utgjer eit fortolkingsarbeid, som igjen kan hjelpe oss til å forstå omsetjarens eigen poetiske praksis, og at omsetjingskritikk i sin tur kan klårgjere vår eiga fortolking av dei originale tekstane. Frå dette utgangspunktet skal vi nærme oss Hauges krigsdikt som ein intertekstuell praksis påverka av

mellom anna omsetjingane han gjorde av dikta til Trakl og Hölderlin. På denne måten kunne både det uhyggelege ved krigen og det prekære ved eksilet finne ei poetisk tolking hos Hauge som òg femner om noko guddommeleg, som ein historisk meiningstransport som kan gi diktet eit språk for smerta og hjelpe mennesket til å tolke sin eigen historiske situasjon («historieteikna»), slik det tredje underkapittelet viser. Det neste underkapittelet går inn på Hölderlins intertekstuelle dialog med Homer og Sofokles og syner korleis diktet både må ta opp i seg den tragiske livskjensla, som Ajax tener som eksempel på, og femne det historiske og filosofiske sjølvmedvitet, som Mnemosyne representerer. Det avsluttande underkapittelet trekkjer linjene frå Platons hestar til Hölderlins og Freuds åtvaringar mot å følge den einsidige dødsdrifta, som dei ser utfalda i krigen. Både Hauge og Hölderlins diktning vender seg til verdslitteraturen på leiting etter det originale hos seg sjølve, men òg for å finne ein veg ut or eksilet i vid forstand og heim til språket og menneska.

Krig og intertekstualitet hos Hauge

I eit dagboknotat frå 1960 gjer Hauge seg desse tankane:

Poe gav etter for kvida, for sorgi, for sin veike vilje, han reiste seg ikkje og trødde dei under fot, slik som ein helt skal gjera. Emerson var vel gjerne like dregen imot undergangen som Poe, men han reiste seg til kamp. Her er vanskeleg å døma. Hölderlin hallar snart til den eine, snart til den andre kanten; når det bar til stykket, fylgde han òg sorgi. Me finn ein peikepinn i det siste diktet hans, «Mnemosyne»:

Himmlische nämlich sind
Unwillig, wenn einer nicht die Seele schonend sich/ Zusammen-
genommen, aber er muss doch; dem/
Gleich fehlet die Trauer.

(Hauge 2000, bd. II, 110)

Medan publikum enno hadde den andre verdskrigen friskt i minne og den kalde krigen var på det kaldaste, var Hauge oppteken med å omsetje «Mnemosyne» og andre dikt av Friedrich Hölderlin. Heilt tilbake til Det gamle testamentet og Homer, og enda lenger attende, har krigen og eksilet vore sentrale motiv i det vi til vanleg omtaler som verdslitteraturen. I diktsamlinga *Spør vinden* (1971) publiserte Hauge to dikt om minne frå verdskrigen og heile fire om den igangverande Vietnamkrigen. I diktet «Frå krigsdagane» prøver Hauge å finne eit språk for det uhyggelege ved krigen:

Ei kule datt ned på golvet i gangen.
Eg vog henne i handi.
Ho hadde gjenge gjennom glaset og
Tvo timbervegger.
Eg tvila ikkje på at ho kunde drepe.
(Hauge 1994, 279)

Det veldige og ufattelege ved krigen vert her framstilt gjennom noko lite og handgripeleg, nemleg ei vådeskot. Kula har trengt gjennom veggane og gjort det trygge og heimlege utrygt og skapt uhygge. I tillegg til å vere eit godt eksempel på lakonisme kan diktet sjåast som eit uttrykk for «das Unheimliche». Ifølge Freud kan det uhyggjelege oppstå ved at noko trygt og fortruleg vert framandt, ved at noko livlaust står fram som levande, eller ved at noko levande står fram som livlaust.² Også diktet «Finnmarksmor 1944», som femner både krigen og eksilet, er dialektisk oppbygd med kontrastar mellom «das Unheimliche» og det heimlege, krigens gru og barnets uskulld, og mellom krigens larm og stilla i snøen:

Havet i storm og viddi i snørøk og kulde
er kjære og heimslege etter dette:

2 Jf. Freud 2010 [1915], 195: «E. Jentsch hat als ausgezeichneten Fall den ‚Zweifel an der Beseelung eines anscheinend lebendigen Wesens und umgekehrt darüber, ob ein lebloser Gegenstand nicht etwa beseelt sei‘ hervorgehoben und sich dabei auf den Eindruck von Wachfiguren, kunstvollen Puppen und Automaten berufen.»

Skygde av svarte ørnar slepte dei
syngjande soldatene dei gule ulvane lause
på det fatige landet. Fåfengt syntest det
for snøflokane den hausten å prøva
å løyna spori, vinden var uvillig og
bar dei av, reiv uppatt sári og blanda seg
med folks jammer. Stødt skal
vonene våre døy. Men naudi
held vanvitet burte, og bønene
i slike tider er sterke
Barn, du veit ikkje
kva verd du er kome til,
du skynar ikkje
den myrke tåra til mor di.
(Hauge 1994, 278)

Inntrykka frå nedbrenninga og evakueringa av Finnmark er uttrykte i eit språk som gir ekko av både Georg Trakls og Hölderlins sublimе patos. Dei to opningsversa skildrar nostalgien som dei fordrivne opplever i eksilet ved tanken på heimstaden, sjølv om naturen nordpå kan te seg aldri så vêrhard og ugjestmild. Flammene vert metaforisk framstilte som «gule ulvar» i kontrast til dei svarte ørnene, som i eit ekspresjonistisk måleri, sjølv om diktet i utgangspunktet er ein ekfrase over eit svart-kvitt-serigrafi av Kaare Espolin Johnson. Hauge kan her ha henta inspirasjon frå fargemetaforikken i Trakls apokalyptiske visjonar i diktet «Grodek» frå byrjinga av første verdskrigen, som Hauge sjølv omsette:

Men i vierholone samlast stilt
ei raud sky, der den vreide guden bur,
spilt blod, månegul kjøld;
alle vegar endar i svart forfall.
(Hauge 2009, 97)

Motivet med dei svarte ørnene gir også resonans frå Hölderlin og den greske tradisjonen med tolking av ørneflog som varsel om lagnaden

og krigens gong (jf. Platon 1981, 43). Hos Trakl, som hos Hauge, opnar krigen for innsyn i noko guddommeleg, og i Hages dikt vender dei flyktande menneska seg i si fortvilning til Gud: «Men naudi / held vanvitet burte, og bønene / i slike tider er sterke.» Desse versa knyter også intertekstuel an til Hölderlins elegi «Brød og vin» [«Brot und Wein»], som mellom anna skildrar det framandgjorde moderne mennesket sin lagnad i ein historisk situasjon då «gudane» (den høgare guddommelege samanhengen) har drege seg attende og må påkallast i minnets og diktets form. Medan fortvilinga held vanvitet på avstand i Hages dikt, er vanvitet, her i tydinga den diktarske «mania»,³ hos Hölderlin ein føresetnad for profetisk diktning og for at mennesket kan halde ut tilværet i gudenatta:

[...]Men vanvitet hjelper
Liksom søvnen, og styrke vil nauda og natta gi,
Inntil mange nok heltar veks opp i den malmgjorde vogga, [...]
(Hölderlin 1996, 57)

«Den malmgjorde vogga» står i kontrast til det organiske ved gudane sine livskrefter i naturen og diktinga og kan tolkast som eit bilete på lagnaden til det moderne mennesket, men også på revolusjonen og krigen som moglege historiske vendepunkt.

3 Førebiletet er her den poetiske mania i Platons dialog *Faidros*, s. 42ff.: «Forholdt det seg ganske enkelt slik, at avsidighet er et onde, da vel og bra. Men faktisk mottar vi gjennom avsidighet de største goder, når den gis oss, vel å merke, fra gudene. Se bare profetinnene i Delfi og de hellige prestinner i Dodona. [...] Ett er dog verd å føre som vidne: at ei heller de gamle navn-givere holdt vanvidd (mania) for noe usselt og skammelig [...]. Når vanviddet slo ned og talte I tunger blant dem, da frigjorde det dem som det anstod seg. For det tok sin tilflukt i bønner og gudstjeneste, ble derigjennom rensert og innviet og gav således de vanvitige helbredelse både i nuet og i fremtiden. Så vanviddet virket forløsende på dem som bar sitt raseri og sin besettelse på riktig måte.» I eit dagboknotat frå 1957 kommenterer Hauge denne tradisjonen slik: «Eit diktverk vert alltid ei orakelutsegn, på same måte som Heraklit segjer um Apollon: «'nicht redet er, auch nicht verhüllt er, sondern er deutet an'.» Og Hölderlin segjer. 'Winke sind von alters her die Sprache der Götter'.» (Hauge 2000, bd. I, 574). For ei drøfting av Heraklit- og orakelspråktradisjonen i Hages diktning, sjå Hevrøy 2016.

Kants teikn eller det demonske? Hölderlins tyding av krigen og eksilet

Krigen, minnet og eksilet er også sentrale motiv i diktet «Mnemosyne», som Hölderlin skreiv ein gong mellom 1802 og 1806 medan koalisjonskrigane mot det republikanske Frankrike enno prega Europa. Og i fredsslutningane som følgde, tok stormaktene Russland, Austerrike og Preussen kvar sin jafs av Stor-Polen, som den gong omfatta dagens Ukraina. Hölderlin deltok sjølv i ei av desse fredsforhandlingane i Regensburg som utsending frå hertugdømmet Hessen-Homburg saman med den revolusjonære venen Isaac von Sinclair. Frå Bad-Homburg i Hessen-Homburg kunne dei mest høyre ekkoet frå kanoane på den andre sida av grensa.

Hölderlins dikt frå denne tida er prega av håpet om at revolusjonen og krigane som følgde, skulle føre dei demokratiske vindane frå Frankrike over til dei tyske landa og legge grunnlaget for ein meir human tidsalder. I eit brev til søstera den 23. februar 1801 uttrykkjer Hölderlin håpet om at krigen skal føre til eit tidsskilje som ei form for erupsjon frå djupna av naturen sjølv:

Dersom eg ser på den nære eller for lengst tilbakelagte tida, synest alt å arbeide mot forunderlege dagar, dagar av ven humanitet, av sikker og fryktlaus godleik og sinnelag, som er like lyse som heilage, like opphøgde som einfelde. (Hölderlin 1954, 3, 413f. Mi omsetjing)

Eitt år seinare passerte Hölderlin den franske grensa ved Strassburg for å byrje i ei stilling som huslærer for ein vinhandlarfamilie i det postrevolusjonære Bordeaux. Her var bøndene i førevegen blitt slått blodig ned etter ein oppreist mot dei revolusjonære styresmaktene og Napoleon. Men berre tre månader seinare vende Hölderlin attende til fots til heimen i Stuttgart i ein fysisk og psykisk forkomen tilstand. Etter ei tids rekonvalesens følgde ein svært produktiv periode der han omsette både Sofokles og Pindar til tysk og forfatta ei rekkje banebrytande hymnar i frie rytmar. I fleire av desse finn vi ulike figurasjonar av flyktningar og av eksilet som ein utsett posisjon for både profetiske syner og vanvit.

Men framleis drøymde Hölderlin og Sinclair om ein sørtysk (schwabisk) republikk og tok ved eitt høve også del i eit gjestebod der ein skåla i vin og svinga seg opp til ein revolusjonær patos som var særleg retta mot den stadig meir eineherskande kurfyrsten av Württemberg. Til stades var også ein svindlar og småkjeltring som rapporterte dei to venene for å dekkje over sin eigen økonomiske utruskap mot Hölderlins arbeidsgjevar, landgreven av Hessen-Homburg (jf. Beck 2003, 97f.). Dette førte til ein prosess mot Sinclair, som måtte sone seks månader for høgforræderi før landgreven tilgav han, medan Hölderlin gjekk fri for tiltale fordi den mentale tilstanden hans var blitt verre (jf. Safranski 2019, 262ff.).

I diktet «Mnemosyne» vekslar håpet om eit meir humant og demokratisk samfunn med fortvilninga over krigens øydeleggingar. Men også i krigens kaos meiner diktaren å kunne høyre det guddommelege som ei røyst frå torevêret, eller snarare som eit ekko frå krigens avgrunn. Diktet har ein triadisk struktur og er skriven i frie rytmar etter mønster frå Pindars hymner. Kvar av strofene består av 17 vers, som svarar til dei 17 dagane dei homeriske heltane sørgde over kong Akilleus ved Troja. Hölderlin skreiv tre ulike versjonar av «Mnemosyne», som sidan vart rekonstruerte av Friedrich Beißner på grunnlag av Hölderlins etterletne handskrifter. Men fleire forskarar har reist tvil ved Beißners edisjon, som Hauge har nytta som utgangspunkt for si omsetjing. Som eg vil vise, heng den første strofa («Teikn er me ...») motivisk og tematisk saman med framstillinga av trojanarkrigen i den siste strofa, og i nyare utgåver heng difor det hymniske brotet saman med ein litt kortare variant av den siste strofa. I staden for ein interpretasjon av heilskapen i diktet, som i alle høve er noko usikker, vil eg her nøye meg med å kommentere figurasjonen av krigen og eksilet i nokre av versa i den første og den siste strofa av diktet og sjå på den indre korrespondansen mellom desse. Hauge omsette den første strofa under tittelen «Mnemosyne. (Brot)»:

Teikn er me, utan meining,
utan kvide er me, og tungemålet vårt
har me gløymt millom framande.
Når det nemleg er strid

um menneski og månane gjeng veldigt
på himmelen, så talar óg
havet og elvar lyt
leita seg veg. Men *ein*
er utan tvil. Den som
kan brigda det dagleg. Snauvt treng
han lover. Og det syng, bladet, og då blaknar eiketre attmed
snøfjelli. For ikkje maktar
dei himmelske alt. Men dei døyeyelege
når fyrst til avgrunnen. Soleis snur det seg, dvergmålet,
med desse. Lang er
tidi, men det ovrar seg
det sanne.

(Hauge 2009, 24)

Isolert sett ser opningsversa ut til å skildre ein tilstand av lammande forvirring, der mennesket manglar eit språk for ektefølt smerte eller medkjensle. For å få desse versa i tale er det naudsynt å ty til verdslitteraturen som hermeneutisk horisont. Odyssevs opplevde ein liknande tilstand av *apori*, som er gresk og tyder «utan utveg», i sine ti år på havet og i eksil etter krigen i Troja medan han freista å finne ein veg heim. Men til skilnad frå Odyssevs, som etymologisk kan skrive seg frå det greske ordet for smerte [Odyne] og tyde «smertens mann», eller også «den vreide», er vi-et i opningsversa ute av stand til å føle smerte. Språket og stilen i Hölderlins seine hymner og diktbrot er ikkje berre inspirert av greske modellar. Like viktig er den såkalla orientalske diktinga, der den presteutdanna Hölderlin hadde førstehandskjennskap til den hebraiske. Og Salme 137, som er ein klagesong over Israel-folkets babylonske fangenskap, framstiller ein liknande tilstand av lammande apati og mangel på song som hos Hölderlin:

Ved Babels elvar,
Der sat vi og gret
når vi kom Sion i hug.
På piletrea der i landet
lét vi våre harper hanga.

Der bad dei oss syngja,
dei som heldt oss fanga;
Dei som plaga oss, kravde glede:
«Syng for oss av Sions songar!»
Korleis kan vi syngja
Herrens song
På framand jord?
(Bibelen 1978, 676)

Denne framandgjeringa til eit folk i eksil speglar seg i framstillinga av heimlengten til Ajax og akaiarane i den siste strofa av «Mnemosyne», som vi skal sjå. Men i båe tilfella kjenner menneska seg forvirra og lamma i *terra aliena*, på framand jord. I salmen, som er ein kollektiv klagesalme, vert Israel-folket oppmoda til aldri å gløyme Jerusalem, og gjer dermed også *minnet* til eit sentralt tema. Mangelen på tempel i eksilet gjorde andakta og Sion-songane, som var knytte til strengeleik, umoglege. Her finn vi også ein parallell til Platons lære om *mania* og Hölderlins oppfatning av profetisk diktning som guddommeleg grunna diktning. Men ifølge profetane var det jødefolkets synder som førte til at Jerusalem gjekk under og Gud verka fjern.

Bak dei gåtefulle og sublime bileta i den ovanfor siterte strofa av «Mnemosyne» løyner det seg ein dialektisk struktur som er inspirert av refleksjonane Hölderlin gjorde seg medan han omsette Sofokles-tragediane *Antigone* og *Kong Odipus*, som kom ut på eit noko uvanleg tysk i 1804 (jf. Schmidt 1970, 4ff) og fekk Goethe og Homer-omsetjaren Voss til å riste på hovudet (jf. Safranski 2019, 261f). Av Sofokles lærte Hölderlin i første rekkje at mennesket ikkje ustraffa kan skride over grensa mellom dei evige gudane og dei dødelege menneska. Gangen i den første strofa kan samanfattast slik: 1) I krigens villskap og det påfølgande eksilets fortvilning trer mennesket ut or seg sjølv og grensene for det menneskelege. 2) Det fører til ei forvirring som rokkar ved grensa mellom menneske og gudar. 3) Dermed gløymer menneska det menneskelege i seg sjølv, og gudane kan ikkje lenger føle seg sjølv som gudar. Dette skuldast at menneska ikkje lenger kan føle smerte. Kringen kan såleis sjåast som ein form for hybris. 4) Men kringen fører også menneska mot avgrunnen, der dei kan sjå seg sjølv som

dei døyelige, og i undergangen kan mennesket *ex negativo* få auge på Gud som lagnadsmakt. 5) Avgrunnen utgjer også ei krise (av gresk *krisis*: skiljeveg), der mennesket kan finne attende til det menneskelege. Slik kan det også svare gudane gjennom ekkoets vending over avgrunnen. Ordet *vers* tyder «vending» på latin, og ekkoet viser seg å vere diktet sjølv, i tydinga profetisk diktning. Den første perioden i opningsversa inneheld fem gåter som er uttrykte i eit fortetta tankespråk (såkalla gnomar eller lakonismar): 1) Kven er «me»? 2) Kvifor er «me» teikn? 3) Kvifor er «me» utan tyding? 4) Kvifor er «me» utan smerte? 5) Korleis har «me» [mest] mist språket vårt? Hölderlin skriv rett nok ikkje om teikn i fleirtal, men om *eitt* teikn:

Ein Zeichen sind wir, deutungslos,
Schmerzlos sind wir und haben fast
Die Sprache in der Fremde verloren.
Wenn nämlich über Menschen
Ein Streit ist an dem Himmel und gewaltig
Die Monde gehen, so redet
Das Meer auch und Ströme müssen
Den Pfad sich suchen. Zweifellos
Ist aber einer. Der
Kann täglich es ändern. Kaum bedarf er
Gesetz. Und es tönet das Blatt und Eichbäume wehn dann neben
Den Firnen. Denn nicht vermögen
Die Himmlischen alles. Nämlich es reichen
Die Sterblichen eh an den Abgrund. Also wendet es sich, das Echo
Mit diesen. Lang ist
Die Zeit, es ereignet sich aber
Das Wahre.

(Hölderlin 1954, 2, 195)

Her har Hauge gått svært langt i si lakoniserande omsetjing ved å stryke både artikkelen «ein» og det modifiserande «fast». Kan det ha vore av omsyn til den språklege energien, eller ligg det ei filosofisk tolking

bak?⁴ I ein handskriven merknad til diktet i den tyske Hölderlin-utgåva si har Hauge skrive: «Heideggers utgangsspørsmål».⁵ Dette kan indikere at Hauge har tolka diktet inn i ein eksistensfilosofisk samanheng med utgangspunkt i spørsmålet om det einskilde mennesket, som sjølv må tolke sin situasjon i verda i lys av angsten, fridomen og *Sein*. I ein slik samanheng kan menneska kvar for seg oppfattast som tolkingskrevjande teikn. For Hölderlin er det ikkje tale om at menneska utgjer individuelle teikn, slik Hauges pluralisering antydar, men eit teikn i singular. I kva slags samanhengar står menneska eller menneskeslekta fram som eit fortolkingskrevjande teikn? Det gjer dei både i historia og i verdslitteraturen. Og i Hölderlins dikt påverkar dei irrasjonelle naturkreftene historias gang, så å seie bak ryggen på mennesket. Krigen og den historiske lagnaden er nemleg motiverte på eit metafysisk plan bortanfor den menneskeleg logikken (eller lovmessigheita): «Zweifellos / Ist aber Einer. Der / Kann täglich es ändern. Kaum bedarf er / Gesetz.“ [Hauge: «Men ein / er utan tvil. Den som / kan brigda det dagleg. Snautt treng / han lover.»]. Den eine, som er utan tvil og ikkje treng lover, er Zevs, som i den første versjonen av diktet også vert omtalt som «der Höchste» (Hölderlin 1969, 198).

Naturen har altså ein hang til å gå over sine grenser som irrasjonell lagnadsmakt for på det viset å kome til medvit om seg sjølv. Dette påverkar også lagnaden til det einskilde mennesket, bortanfor menneskeleg forstand. Goethe skulle seinare omtale denne naturgjevne lagnadsmakta som det demonske eller daimonske,⁶ og i likskap med Hölderlin ser han både revolusjonen, Napoleon og dei store genia som uttrykk for dei daimonske kreftene sine historiske erupsjonar.

I likskap med det store førebiletet Kant tolka Hölderlin både revolusjonen og revolusjonskrigane som dei viktigaste «historieteikna»

4 Ein peikepinn finn vi i dette dagboknotatet til Hauge frå 1958 : «Eg er viss på at Hölderlin vil gjere seg godt på nynorsk, det har litt av den høgtidi og det ålvoret som han sjølv. Målet kunde gjerne vera litt forseggjort og gamalvore, det vilde ikkje skada.» (Hauge 2000, bd. I, 603).

5 Takk til Stein Arnold Hevrøy som hjalp meg med å finne Hauges eigne notat til dette diktet i dagbøkene og Hauges boksamling ved Hauge-senteret i Ulvik.

6 Jf. også Platon 1981, 39: «Da jeg skulle til å krysse elven, min venn, kom det daimonske tegn over meg, du vet det vanlige tegn, som bestandig holder meg tilbake fra noe jeg akter å gjøre.»

[«Geschichtszeichen»] i deira generasjon.⁷ Medan Hölderlin distanserte seg frå terrorveldet til Robespierre, heldt Kant fast på sympatiane for den franske republikken. Samstundes meinte Kant at dei som betrakta revolusjonen utanfrå, gjekk gjennom ein stille indre revolusjon. Dette viser også Hölderlin til som «Umkehr der Gesinnungen und Vorstellungsformen» (Hölderlin 1954, 229). Når Hölderlin i andre strofa av diktet «Mnemosyne» slår fast at «dagsteikna er gode», kan det vise både til denne indre frigjeringa ved diktinga si hjelp, og til fredsslutningane.

Verdslitteraturen som eksillitteratur

Men frå sine studiar av odene til Pindar og tragediane til Sofokles hadde Hölderlin lært at både historie og dikting krev ei form for interaksjon mellom gudar og menneske. Hölderlin tolka både Pindar og Sofokles som åtvaringar mot å trå over grensa mellom gudar og menneske. Hölderlin la til denne kommentaren i omsetjinga av Pindarfragmentet «Det høgste»:

Det umiddelbare er strengt tatt like umogleg for dei dødelege som dei udødelege; guden må etter sin natur skilje mellom ulike verder, fordi himmelsk godleik, for si eiga skuld, må vere heilag, ublanda. Mennesket må som erkjennande også skilje ulike verder frå kvarandre, fordi erkjenning berre er mogleg gjennom motsetjing. (Hölderlin 1954, 285. Mi omsetjing.)

Berre gjennom dette ontologiske skiljet kan dei evige lagnadslause

7 Jf. Kant 1994, 189: Her argumenterer Kant for at revolusjonen i Frankrike må tolkast som eit teikn på den gradvise realiseringa av fridomsideane, «[...] doch so, daß jene Begebenheiten nicht selbst als Ursache des letzteren, sondern nur als hindeutend, als *Geschichtszeichen* [signum rememorativum, demonstrativum) prognostikon), angesehen werden müsse und so die *Tendenz* des menschlichen Geschlechts im *Ganzen*, d. i. nicht nach den Individuen betrachtet (denn das würde nicht zu beendigende Aufzählung und Berechnung abgeben), sondern wie es in Völkerschaften und Staaten geteilt auf Erden angetroffen wird, beweisen könnte.»

gudane føle seg sjølve gjennom dei døylege menneska i «Mnemosyne»: «Denn nicht vermögen / Die Himmlischen alles. Nämlich es reichen / Die Sterblichen eh an den Abgrund. Also wendet es sich, das Echo, / Mit diesen.» [jf. Hauge: «For ikkje maktar / dei himmelske alt. Men dei døylege / når fyrst til avgrunnen. Soleis snur det seg, dvergmålet, / med desse.»]

Også for Hölderlin er revolusjonen og krigane delvis førebudde gjennom naturens hang til å gå ut or seg sjølv. Men gjennom krigen og eksilet vert mennesket drive mot avgrunnen, som i diktet også utgjer ei krise og eit *vendepunkt*. Her kan menneska kjenne att seg sjølve som døylege og på nytt svare gudane gjennom ekkoet frå avgrunnen. Også ekkoet utgjer ei vending, som er den opphavelege tydinga av ordet *vers*, og kan såleis vise til diktet sjølv. «Soleis snur det seg, dvergmålet, / med desse», omset Hauge. Diktet må altså finne eit språk for smerta og det menneskelege og rette opp att grensa mellom gudar og menneske.

I den siste strofa møter vi for første gong eit lyrisk eg, rett nok i dativ, som minnest dei falne heltane ved Troja. Diktet får her nærast preg av eit sorgrituale der namna på dei falne vert nemnde: Akillevs først, og sidan Ajax, som døydde for eiga hand, og Patroklos, som fall i rustninga til Akillevs. I denne strofa har diktet funne eit uttrykk for den smerta som mangla hos det kollektive vi-et i den første strofa. Smerta og sorga vert understreka ved at namnet til Ajax vert gjenteke to gonger. På gresk er *aj* eit utrop for smerte tilsvarande det norske *au*. Etter at Akillevs vert drepen av pila frå prins Paris, ved hjelp av Apollon, erobrar Ajax og Odysseus liket hans frå trojanarhæren for å kunne gravlegge han ved sida av vena og elskaren Patroklos. Sidan stridast dei to om kven som skal overta våpena etter Akillevs, og her går den veltalande Odyssevs sigrande ut. I Sofokles sin tragedie med same namn vert Ajax forblinda av raseri etter å ha trekt det kortaste strået, og han vil difor hemne seg på Odyssevs og kong Agamemnon. Atene fortel her korleis ho råka Ajax med vanvit for å avverje hemnen, og at Ajax masakrerte ein saueflokk med sverdet sitt i den trua at det var akaiarar

han drap.⁸ Dermed har Ajax tapt andlet og tek livet av seg ved å kaste seg over sitt eige sverd i fortvilning. I Hölderlins dikt vert sjølv mordet til Ajax særleg knytt til eksilet; Ajax døyr i *framandt land*, heiter det nemleg i siste strofa.

Ved fiketreet er min
Akillis død,
og Ajax ligg
ved holone ved sjøen,
ved bekkene nær attmed Skamandros.
Av sus um vangane ein gong,
etter stød sedvane frå
lognt Salamais, er Ajax død
gjævt i framandt land,
men Patroklos i kongens brynje.
(Hauge 2009, 26)

Her oppstår det først ein klagande ekkoverknad ved gjentakninga av namnet Ajax, dernest skaper døden i eksil eit ekko av den første strofa, der vi-et mest har tapt språket i framandt land. Men versa gir også ein intertekstuell resonans frå Sofokles-tragedien *Ajax*, som Hölderlin omsette nokre mindre utdrag frå (jf. Hölderlin 1954, 5, 277ff.), mellom anna denne korsongen, som handlar om smerta og nostalgien⁹ ved eksilet og tanken på heimstaden på den vêrharde øya Salamis:

Herlige Salamis, signet av lykken,
lovprist av alle til evige tider

8 Jeg blendet mannens blick med tåket tankespinn
og fikk hans redselsfulle myrdelyst vendt bort
fra jer til hornet kveg og småfe som i flokk
som felles hærfang ble av træller ført på gress.
I denne buskap før han rundt og hugget ned
en mengde fe. Han syntes selv at han holdt fast
de to Atreider først og gav dem banehugg [...]
(Sofokles 1959, 359)

9 Ordet *nostalgi* er danna av det greske *nostos* (νόστος), som tyder «heimkomst», og *algos* (ἄλγος), som tyder «smerte» eller «lengt». *Nostalgi* tyder såleis «sjukeleg heimlengt» eller «smerte ved minnet om heimstaden».

troner du kranset av skummende bølger,
alt mens jeg arme så lenge må dvele
sommer og vinter ved foten av Ida.
Talløse måneder går, og jeg pines
trettet av tiden som aldri tar ende.
Håpet er svunnet, kun ett kan jeg vente.
Veien mot mørket må ennu jeg vandre
ned til det skremmende Hades.
(Sofokles 1959, 379f)

Refererer så vi-et i første strofa av «Mnemosyne» egentleg til dei homeriske heltane i eksil eller til Israel-folkets babylonske eksil – eller til baa? Kanskje viser det til eksilet som prekært vilkår for diktning og verdslitteratur, kanskje til og med som moderne eksistensvilkår i det heile, slik Edward Said hevdar i essayet «Reflections on Exile» (der han også hyllar krigsflyktningen Auerbach):

The exile knows that in a secular and contingent world, homes are always provisional. Borders and barriers, which enclose us within the safety of familiar territory, can also become prisons, and are often defended beyond reason or necessity. Exiles cross borders, break barriers of thought and experience. (Said 2001, 185)

Det tredje eksempelet er helten Patroklos, som var høgre handa til kong Akillevs. Han lånte kongen si rustning for å berge skipa til heimreisa då Akillevs ikkje ville slåst mot trojanarane, slik det er skildra hos Homer:

Bare de ikke får snekkene fatt, så vi ikke kan flykte!
Rust deg i flyvende hast, så samler jeg selv våre stridsmenn.»
Så han bød, og i luende malm Patroklos seg rustet.
Nede om leggen spente han først de skjermende skinner,
Skjønne med spenner av sølv som festet dem godt om hans ankler.
Derefter spente han tett om bryst det prektige panser,
Brynjen med stjerneklar glans, som han fikk av Aiakos' ætling.
(Homer 1993, 272)

Patroklos fall så i kamp mot Hektor, som tok med seg rustninga hans. Om dette opptrinnet skriv Hauge i dagboka si den 23. mai 1960: «Las 16de songen i Iliaden, um Patroklos, som fall i kongens brynje, som Hölderlin segjer i ‘Mnemosyne’. Herlege skildringar! Og lærerikt. Har ein mann medgang, skal han akte seg for ‘hybris’, ovmod; det vert hans fall.» (Hauge 2000, bd. II, 123). Om Hölderlin også trekker fram Patroklos som eit åtvarande eksempel på overmot, er usikkert. Som vi har sett, skildrar den første strofa ein tilstand av motløyse og apati i eksilet, der profetisk diktning kan synast umogleg. Bernhard Böschenstein tolkar den kongelege rustninga til Hölderlins Patroklos som eit bilete på frmandgjering, i motsetnad til Ajax, som representerer vreiden. Slik utgjer dei to ekstreme døds måtar, medan Akillevs representerer den utjamnande syntesen mellom desse ved at han både er vreid og dør i kongeleg rustning (jf. Böschenstein 1989, 188). Men vreide («Zorn») har ei anna meining hos Hölderlin enn den reint krigerske og destruktive. Som hos Platon representerer raseriet også noko guddommeleg, som kan utgjere ein føresetnad for profetiar og profetisk diktning. At Patroklos dør som noko anna enn sitt eigentlege sjølv, kan difor tolkast som at han utgjer eit bilde på falsk, det vil seie ikkje-profetisk diktning. Eit nærliggjande eksempel kunne vere den reint tekniske etterlikninga av klassiske greske mønster som Winckelmann og Goethe var talsmenn for. Etter som Patroklos manglar raseriet og den ville sorga til Ajax, kan han også sjåast som ei lekamleggjering av reflekterande tankelyrikk.

I staden for å halde fram med denne rekka av falne heltar og åtvarande eksempel nemner diktet no for første gong Mnemosyne, som diktet er vigd til. Ho var ein titan og dotter av Uranus (Himmelen) og Gaia (Jorda) og skal ha gitt opphav til både språket og tida, og dessutan var ho mor til dei tre musene. Både språk, tid og minne representerer i sin tur viktige føresetnader for kunst og diktning. Namnet Mnemosyne kjem av det greske ordet *mneme* (μνήμη), som tyder «minne». Medan moderne diktning ofte kallar på inspirasjonen som føresetnad for diktning, påkalla grekarane i staden ofte minnet, slik også Homer gjer det i *Odysseen*: «Sangmø fortell om hin rådsnare helt, som flakket så vide / da han til sist hadde styrte i grus det hellige Troja.» (Homer 1976, 5). I diktet går Mnemosynes by, Elevtera, under, men minnet om byen lever vidare i litteraturen:

... Men ved Kitæron låg
Elevteræ, Mnemosynes by. Ogso på henne
løyste kvelden lokkane,
då Gud tok av seg kappa. Ublide er
dei himmelske når *ein* har manna seg upp utan
at det batar hans sjel, men han lyt, lik
honom vantar sorgi.
(Hauge 2009, 26)

Her feilomset og misforstår Hauge referansen til dativpronomenet «ihr», som hos Hölderlin er ein personifikasjon av byen Elevteræ, ikkje ein referanse til Mnemosyne:

[...] Am Kithäron aber lag
Eleutherä, der Mnemosyne Stadt. Der auch als
Ablegte den Mantel Gott, das Abendliche nachher löste
Die Locken. [...].
(Hölderlin 1954, StA 2, 198)

Ifølge den greske folketrua løyste dødsguden Hades («den kveldande») ein lokk av håret til dei døde, men at titanen Mnemosyne skulle døy, ville forstyrre meininga i diktet. Ved at minnet overlever byen, kan diktet og verdslitteraturen skape overgang mellom den verda som vert øydelagd av krigen, og den nye verda som oppstår. Ein føresetnad for at også diktet kan ha denne funksjonen er at dikteren sjølv tek lærdom av eksempla til Ajax og Patroklos, altså av det ukontrollerte raseriet (mania) og den sjølvmedvitne, men framandgjerande, refleksjonen. Gudane krev at mennesket tek seg saman, og diktet åtvarar difor mot å gje seg over til sorga: «[...] dem / Gleich fehlet die Trauer». Verbet «fehlen» kan tyde både «mangle» og «feile» på tysk, og Hauge skulle nok kanskje heller ha valt «feile» framfor «vante» i omsetjinga, som først vart publisert i *Syn og Segn* i 1964.

Verdslitteraturen og krigens problem

I diktet gir Ajax etter for ei dødsdrift, som også vert framstilt på eit kollektivt historisk plan: «For styrlose som galne hestar gjeng fanga element og gamle lover på Jordi. Og alltid/trår ein lengt mot det ubundne.» Similen «som galne hestar» knyter dødsdrifta til Platons sjelemytos og til ein driftsdynamikk som styrer både mennesket og historias gang. I *Faidros* fortel Platon myten om sjelevogna, som er utstyrt med venger og forspent med to hestar. I tidenes morgon fekk sjela sjå inn i den høgste einskapen, Væren, men no er sjela i strid meg seg sjølv, fordi den eine hesten dreg oppover mot Væren, medan den andre trekkjer nedover mot jorda.¹⁰ Denne tankefiguren finn vi att hos Hölderlin og hans generasjon som ideen om ei sentrifugal og ei sentripetal drift i naturen og i mennesket sjølv. Frå Platon har Hölderlin også henta førestillinga om Zeus, som den høgste, som sjølv er utan tvil eller tvidrakt: «Fremst driver himmelens store fyrste, Zeus, sin vingede vogn og bringer omsorgsfullt orden i alt. Ham følger guders og daimoners herskare ordnet [...]» (Platon 1981, 47). Ettersom Zevs og Apollon står på trojanarane si side i krigen, medan Atene stør Odyssevs, kjempar også gudane bokstaveleg talt *over* hovuda til menneska, og først indirekte *om* dei: «Wenn nämlich über Menschen / Ein Streit ist an dem Himmel [...]». Også Freud er medviten om inspirasjonen frå Platon.¹¹ Både Hölderlin og Freud ser denne irrasjonelle dødsdrifta som ei drivkraft bak krigen. Freud greidde ut om desse ideane i ei vidgjeten brevvexling med Albert Einstein, som vart utgitt i 1932 under tittelen *Warum Krieg?* [*Kvifor krig?*]. Brevvexlinga vart til ved at

10 Jf. Platon 1981, 47: «For den hest som har del i det onde, tynger ned, bøyer av og trykker den vognstyrer mot jorden som ikke har oppdratt den godt. Her påhviler sjelen det høyeste slikt og den ytterste kamp. De såkalte udødelige sjeler derimot, når de hen til toppen, drar de utenfor og stiller seg på himmelens rygg, og der står de, mens omdreiningen driver dem rundt, og skuer hva utenfor himmelen er.»

11 Jf. Freud 1996, 9: «Wir nehmen an, dass die Triebe des Menschen nur von zweierlei Art sind, entweder solche, die erhalten und vereinigen wollen – wir heißen sie erotische, ganz im Sinne des Eros im Symposium *Platos*, oder sexuelle mit bewusster Überdehnung des populären Begriffs von Sexualität – und andere, die zerstören und töten wollen; wir fassen diese als Aggressionstrieb oder Destruktionstrieb zusammen.»

Folkeforbundet gav Einstein i oppdrag å greie ut om kvifor menneskeslekta trass i alle sivilisatoriske framsteg enno ikkje hadde greidd å avskaffe krigen. Einstein fekk også høve til å velje seg ein samtalepartner. Han hevda at det er den herskande klassen som har interesse av krigen, og at han nyttar både pressa, skulen og kyrkja til å spreie nasjonshat og propaganda til befolkninga. Som løysing på krigens problem går Einstein inn for det han kallar militant pasifisme. Alle skal bli militærnektarar, og befolkninga skal immuniserast mot krigspropagandaen frå styresmaktene.

Men Einstein spurde seg likevel om det finst ei irrasjonell drift mot krig og øydelegging i mennesket, og til å svare på dette valde han sjeleforskaren Sigmund Freud. Freud verkar å vere skeptisk til Einsteins militante pasifisme og peikar på at mennesket alltid må rekne med krigen som ein mogleg realitet. Dette skuldast ifølge Freud ein ubalanse mellom libido og tanatos, men samstundes åtvarar han mot å tru at dødsdrifta åleine er skuld i krigen. I røynda kan ingen av dei to driftene eksistere utan den andre. Freud foreslår difor både ei kortsiktig og ei langsiktig løysing på krigens problem: Den kortsiktige løysinga er forsvarspolitikken, mens den langsiktige løysinga går ut på å satse på litteratur og kultur, og der må verdslitteraturen skape nye identitetsformer som er nasjons- og etnisitetsovergripande og dermed eigna til å motverke nasjonshatet,¹² altså verdslitteraturen som ein langsiktig samtalekur mot krigen. Auerbach er inne på liknande tankar når han hyllar ein filologisk tradisjon som var i stand til å trenge gjennom verdslitteraturens materiale og omsette det «i en menneskehetens indre historie». Samstundes er han uroleg for at filologien ikkje lenger oppfyller den høgste oppgåva si: «Det er ikke lenger tale om en åndelig utveksling, eller forsoning mellom folkene.» (Auerbach 2008, 169).

Korleis høver dette med Hauge og Hölderlin si tilnærming til krigen og verdslitteraturen? Verdslitteraturen gir orienteringspunkt for mennesket sitt alltid uavslutta og sjølvfortolkande arbeid. I verdslitteraturen møter vi mennesket som teikn som både kan ha ein positiv og ein negativ eksempefunksjon i høve til oss sjølve. I verdslitteraturen

12 Ibid, 9: «Alles was bedeutsame Gemeinsamkeiten unter den Menschen herstellt, ruft solche Gemeingefühle, Identifikationen hervor. [...] Alles, was die Kultur-entwicklung fördert, arbeitet auch gegen den Krieg.»

fann dei også poetiske praksisar som dei kunne bruke som målestokkar for sin eigen. Og i verdslitteraturen fann dei fortetta spor etter menneskeslekta sin skapande og øydeleggande gang gjennom historia. Verdslitteraturen kan nyttast til å legitimere krig, slik Hitler-diktaturet misbrukte Hölderlin, og slik Putin-regimet misbruker Dostojévskij. Og verdslitteraturen kan fungere som eit medium for forståing og humanitet. Men dersom han verkeleg skal kunne ha ein verdsborgarleg funksjon, krev det både omsetjing og fortolking. Og her kan også filologien bestemme seg sjølv og si eiga historiske rolle i ei splitta verd. Sist, men ikkje minst kan verdslitteraturen tilby ein gjestfridom for alle menneske i ytre eller indre eksil: ein måte å kome heim til språket og livsverda på.

Då Odyssevs vende tilbake til heimen sin i Ithaka etter tjuve år i krig og eksil, møtte han den gamle far sin, Laertes, som hadde trekt seg tilbake til hagen, tynga av sorg og sagn etter sonen. Her levde han eit tilsynelatande uheroisk kvardagsliv, omtrent slik som Hauge sjølv gjorde, etter å ha lagt dei store stormane bak seg. Ikkje veit vi om Laertes steikte flesk og las kinesiske vers, men mykje tyder på at han skar klunger og tok vel hand om fikentrea sine:

Gamle Laertes skar klunger
og grov um fikentrei,
og let heltane slåst ved Troja.
(Hauge 1994, 190)

Litteratur

- Auerbach, Erich. 2008: «Verdenslitteraturens filologi.» Omsetjing ved Øystein Skar. I *Verdenslitteraturens filologi*. Oslo: Cappelen Damm, 164–182.
- Beck, Adolf. 2003. *Hölderlin. Chronik seines Lebens*. Fankfurt am Main: Insel Taschenbuch.
- Bibelen. 1978. Oslo. Det Norske Bibelselskap.
- Böschstein, Bernhard. 1989. «Frucht des Gewitters». *Zu Hölderlins Dionysos als Gott der Revolution*. Frankfurt am Main: Insel Verlag.

- Casanova, Pascale. 2004 (1999). *The World Republic of Letters*. Cambridge & London: Harvard University Press.
- Eckermann, Johann Peter. 1981. *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*. Frankfurt am Main: Insel Taschenbuch.
- Einstein, Albert og Sigmund Freud. 1996. *Warum Krieg? Mit einem Essay von Isaac Asimov*. Zürich: Diogenes Verlag.
- Freud, Sigmund. 1939. *Das Unbehagen in der Kultur*. Wien: Internationaler Psychoanalytischer Verlag.
- Freud, Sigmund. 2010 [1915]. «Das Unheimliche.» I *Sigmund Freud: «Der Dichter und das Phantasieren»*. Schriften zur Kunst und Kultur. Stuttgart: Reclam.
- Gadamer, Hans-Georg. 2001. «Fra Sannhet og metode.» Omsetjing ved Torgeir Skorgen. I *Hermeneutisk lesebok*, redigert av Sissel Læg Reid og Torgeir Skorgen. Oslo: Spartacus forlag, 115–137.
- Hauge, Olav H. 2000. *Dagbok 1924–94, bd. I–V*. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Hauge, Olav H. 1994. *Dikt i samling*. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Hauge, Olav H. 2009. *Dikt i umsetjing. Ny, auka utgåve*. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Hauge, Olav H. 1964. «‘Mnemosyne’. To dikt av Friedrich Hölderlin». *Syn og Segn* 64, 356–358.
- Heidegger, Martin. 1981. «Hölderlin und das Wesen der Dichtung.» I *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 33–48.
- Hevrøy, Stein Arnold. 2016. «Olav H. Hauges ‘Kom ikkje med heile sanningi’ som metapoetisk orakeldikting». *Edda*, vol. 116. Oslo: Universitetsforlaget, 284–295.
- Hölderlin, Friedrich. 1970. *Brød og vin og andre digte*. Omsetjing ved Torkil Bjørnvig. København: Brøndums forlag.
- Hölderlin, Friedrich. 1996. *‘Kom no, eld!’ Dikt i utval og gjendikting ved Torgeir Skorgen*. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Hölderlin, Friedrich. 1966. *Poems and Fragments*. Omsetjing ved Michael Hamburger. London: Routledge and Kegan Paul.
- Hölderlin; Friedrich. 1954. *Sämtliche Werke: Große Stuttgarter Ausgabe, Bd. VI, Briefe*. Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag.

- Hölderlin, Friedrich. 1969. *Werke und Briefe, bd. I–III*. Friedrich Beißner & Jochen Schmidt [red.] Frankfurt am Main: Insel Verlag.
- Homer. 1993. *Iliaden*. Omsetjing ved Per Østbye. Oslo: Gyldendal.
- Homer. 1976. *Odysseen*. Omsetjing ved Per Østbye. Oslo: Gyldendal.
- Kant, Immanuel. 1994. *Der Streit der Fakultäten*. I *Schriften zur Geschichtsphilosophie*. Stuttgart: Reclam Verlag.
- Pindar. 1986. *Oden. Griechisch/Deutsch*. Stuttgart: Reclam Verlag.
- Platon. 1981. *Faidros, Ion*. Omsetjing og etterord ved Egil Wyller. Oslo: Aschehoug.
- Myrvoll, Klaus Johan og Ronny Spaans. 2018. «Olav H. Hauge og nynorsk omsetjingskunst». *Edda*, vol. 105, nr. 4. Oslo: Universitetsforlaget, 322–338.
- Safranski, Rüdiger. 2019. *Hölderlin. Komm! ins Offene, Freund! Biographie*. München: Carl Hanser Verlag.
- Said, Edward W. 2001. «Reflections on Exile.» I *Reflections on Exile and Other Literary and Cultural Essays*. London: Granta Books, 173–186.
- Schmidt, Jochen. 1970. *Hölderlins letzte Hymnen «Andenken» und «Mnemosyne»*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Skorgen; Torgeir. 2022. «'Hvorfor krig?' Vladimir Putins krig er hverken irrasjonell eller rasjonell. Einstein og Freud kan hjelpe oss å forstå hvorfor.» I *Aftenposten*, 30.10. <https://www.aftenposten.no/meninger/kronikk/i/JQb13J/hvorfor-krig>
- Skorgen, Torgeir 2009. «Språkets heimkomst. Olav H. Hauge som omsetjar.» I *Mellomrom II. Omsetjaren Olav H. Hauge*, redigert av Cathrine Strøm og Aasne Vikøy. Bergen: Transfe:r, 74–88.
- Sofokles. 1959. *Aias. I Tragedier*. Omsetjing og innleiing ved Per Østbye. Oslo: Norsk Gyldendal Forlag.

Om bidragsytarane

Hadle Oftedal Andersen, professor i nordisk litteratur ved Universitetet i Stavanger, bokmeldar i Klassekampen. Har mellom anna utgitt *Poetens andlet. Om lyrikaren Olav H. Hauge* (2002), *Ikke for ingenting. Jon Fosses dramatik* (2004), *Kroppsmo* (2005), *Bygdemodernisme. Tarjei Vesaas og dei y* (2015) og *Modernisme for dei minste* (2021).

Stein Arnold Hevrøy, master i filosofi, konservator på Olav H. Hauge-senteret i Nynorsk kultursentrum. Han har publisert artiklar om poetane Olav H. Hauge og Kjartan Hatløy, og om tenkarar som Friedrich Nietzsche og Gilles Deleuze. Er med i redaksjonsgruppa til *Krabben – Tidsskrift for poesikritikk*, og har vore redaktør for antologiane *Å verte vår verda att. Åtte tekstar om lyrikk* (2020, sm. m. Ole Karlsen og Ingrid Nielsen) og *Om det menneskelege og det ikkje-menneskelege. Ti tekstar om lyrikk* (2023, sm. m. Ingrid Nielsen og Fredrik Parelius).

Henrik Indergaard har doktorgrad i gresk og en særlig interesse for Pindar og Bakkhylides.

Ole Karlsen, professor emeritus i nordisk litteraturvitskap ved Høgskolen i Innlandet. Har skrivne bøkene *Fansmakt og bergsval dom. En studie i Olav H. Hauges romantiske metapoese* (2000), *Ekfrasen i moderne norsk lyrikk* (2003), *Streifyls. 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). Han har bl.a. vore redaktør for *Edda og Nordisk poesi. Tidsskrift for lyrikkforskning*, vore kritikar i *Dag og Tid* og skrivne ei rekke artiklar, særleg om moderne norsk og nordisk lyrikk. Han har også redigert et 30-tals litteraturvitskapelege antologiar.

Ingrid Nielsen, professor i nordisk litteraturvitenskap ved Universitetet i Stavanger. Har skrive om poetisk skaping og grenseerfaring hos blant andre Paul Celan, Gunvor Hofmo og Olav H. Hauge, og redigert fleire vitenskapelige antologier, sist *Om det menneskelege og det ikkje-menneskelege. Ti tekstar om lyrikk* (2023, sm.m. Stein Arnold Hevrøy og Fredrik Parelius). Ho har også eit skjønnlitterært forfatterskap og har utgitt diktsamlingane *Hemmelig, men aldri som en tyv* (2016) og *Den andre Jakobsstigen* (2020).

Fredrik Parelius, universitetslektor og ph.d.-stipendiat i nordisk litteraturvitenskap ved Universitetet i Bergen. Skriv på ei avhandling med arbeidstittelen *I tilregnelighetens randsone – galskap og selvfremsstilling i poesien til Kristofer Uppdal, Gunvor Hofmo og Olav H. Hauge*. Har redigert antologien *Om det menneskelege og det ikkje-menneskelege. Ti tekstar om lyrikk* (2023, sm.m. Stein Arnold Hevrøy og Ingrid Nielsen).

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 *Utopi og undergang: Poesi i krisetider* (2019) *Hermeneutisk lesebok* (2001) og *Hermeneutikk - en innføring* (2006) og dessutan skrive bøkene *Wergelands jødesak – nasjonsbygging og toleranse* (2024) og *Rasenes oppfinnelse* (2002).

Ingrid Skjerdal er førsteamanuensis i nordisk litteratur ved Høgskolen i Innlandet. Ho disputerte i 2019 på ei avhandling om balladetrekk hos J.P. Jacobsen, Sigbjørn Obstfelder, August Strindberg og Hans E. Kinck. Den siste publikasjonen hennar er «...loddent sølv av kratt rundt himlens grøfter - om folkedikting og himmelsyner i ‘Sko, sko blakken’ av Ingeborg Refling Hagen» (2022).

Idar Stegane, professor emeritus i nordisk litteraturvitenskap ved Universitetet i Bergen. Har m.a. gitt ut *Olav H Hauges dikting* (1974), *Det*

nynorske skriftlivet (1987), «Medierevolusjon og modernisme» i B. Fidjestøl et al.: *Norsk litteratur i tusen år* (1994, ny utg. 1996), artikkelsamlinga *Nordiske dikt i hundre år* (2020/2022). Stegane har redigert nye utgåver av ei rad norske verk og skrive ei rekkje artiklar om norsk og nordisk litteratur, og har vore styremedlem i Det Norske Samlaget, Norsk barnebokinstitutt og Landslaget for norskundervisning.

Erling Aadland, professor emeritus i allmenn litteraturvitskap ved Universitetet i Bergen. Disputerte i 1993 på avhandlinga «*Forundring. Trofasthet*». *Poetisk tenkning i Rolf Jacobsens lyrikk* (utgitt 1996). Har skrive mange artiklar og bøker om lyrikk, litteraturteori og sanglyrikk. Seinaste bøker er *Litteraturens verden. En undersøkelse av litteraturens antinomier* (2019) og *Dylan og diktet* (2022).