

Steinmål og strengesong
Om Ragnvald Skredes lyrikk

Ole Karlsen, Kristian Lødemel Sandberg og Ingrid Skjerdal (red.)

Steinmål og strengesong

Om Ragnvald Skredes lyrikk



NOVUS FORLAG

OSLO 2024

© Novus AS 2024
ISBN 978-82-8390-156-6

Omslagsdesign: Geir Røsset
Omslagsfoto: NTB

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

Høgskolen i Innlandet har lenge hatt universitetsambisjonar, og med slike ambisjonar følgjer også ansvar. For nordiskmiljøet ved høgskolen, lokalisert i Hamar, inneber det mellom anna å forske på litterære uttrykk i fortid og notid i det samanslåtte fylket som no har fått namnet Innlandet. Og ein må kunne seie at litteraturforskarane ved HINN har vore seg sitt ansvar bevisst med engasjement i Nordens største poesifestival, Nordisk poesifestival – Rolf Jacobsen-dagene, og med forskingsseminar om ei rad innlandsdiktatarar, frå Hans Børli i sør-aust til Tor Jonsson i nord-vest. Då det hausten 2022 kom ymt frå Gudbrandsdalen om at Ragnvald Skrede burde kome under lyrikkforskarane si lupe, kom planlegginga i gang. Og hausten 2023 vart det arrangert eit seminar på Ullinsvin i Vågå. Det vart det fyrste skuvet til denne boka.

Seminaret i Vågå kunne ikkje ha vorte arrangert utan stor entusiasme og hjelp frå Mållaget Ivar Kleiven – med Kari Hølmo Holen i spissen for eit framifrå arrangement. Det er vi særst takknemlege for. Vi takkar òg Høgskolen i Innlandet for trykkestøtte til boka!

Løten/Hamar/Oslo i mai 2024

Ole Karlsen

Kristian Lødemel Sandberg

Ingrid Skjerdal

Innhold

<i>Forord</i>	5
Ole Karlsen, Ingrid Skjerdal og Kristian Lødemel Sandberg «Ragnvald Skredes underligt oföränderliga poesi» Introduksjon	9
Jan Inge Sørbø Ragnvald Skrede mellom biografi og modernisme	15
Kristian Lødemel Sandberg «Når visdomssteinen er funnen» Visdomslitteratur som inngang til Skredes lyrikk	29
Elin Stengrundet «Ung skal ein drøyme vilt»: Eit ungdomsperspektiv på Ragnvald Skredes forfatterskap	53
Silje Solheim Karlsen «Fordi du såg idéen i meg»: Ragnvald Skrede og kjærligheten	77
Ingrid Nielsen «Du dirrar av gir» Om endelaus gir i Ragnvald Skredes debutsamling <i>Det du ikkje veit</i> (1949)	95
Ingrid Skjerdal «No får eg ei røyst og kan syngje min song» Retning, rytme og røyster i dikt av Skrede	109

INNHOLD

Ole Karlsen I ormegarden. Ragnvald Skredes ekfraser	133
Ole Karlsen Ragnvald Skredes sonetter. En presentasjon	155
Svenn-Arve Myklebost «Eit anna eg»: Ragnvald Skrede og sonettane til William Shakespeare	175
<i>Om bidragsytarane</i>	199

OLE KARLSEN, INGRID SKJERDAL OG KRISTIAN LØDEMEL SANDBERG

«Ragnvald Skredes underligt oföränderliga poesi» – Introduksjon

Å være moderne, sa jeg, er å erfare personlig og sosialt liv som en malstrøm, å finne sin verden og seg selv i evig oppløsning og fornyelse, vanskeligheter og engstelse, tvetydighet og motsigelse: å ta del i et univers der alt som er fast smelter om til luft. Å være modernist er på et eller annet vis å få seg til å føle seg hjemme i malstrømmen, å gjøre dens rytmer til sine egne, å bevege seg i strømmene på jakt etter de virkelighetsformer, skjønnhets-, frihets-, rettferdighetsformer, som dens brennende og farefulle flyt tillater. (Berman 1988, 345–346)¹

Slik resonnerer den amerikanske filosofen Marshall Berman over det å røyne det moderniteten utset oss for, og kva det vil seie å vere modernist, modernistisk diktar til dømes. Meir enn dei fleste må Ragnvald Skrede ha røynt sitt personlege og sosiale liv som ein malstraum. Skilsmål var ikkje vanleg i Noreg på byrjinga av 1900-talet, og slett ikkje på landsbygda, i Vågå, då Skrede voks opp. Det kan godt vere at borna i Skrede-familien kjende det som om «alt som er fast smeltar om til luft» rivne som dei var mellom ei nervesjuk mor og ein noko streng og fjern skolemeisterfar. Å ha ein bror som vart dømd for mord, må òg ha skapt angst og vanskar i den nære familien. Men Skrede var gáverik og må ha klart å tilpasse seg malstraumen; han

1. I original språkform: «To be modern, I said, is to experience personal and social life as a maelstrom, to find one's world and oneself in perpetual disintegration and renewal, trouble and anguish, ambiguity and contradiction: to be part of a universe in which all that is solid melts into air. To be a modernist is to make oneself somehow at home in the maelstrom, to make its rhythms one's own, to move within its currents in search of the forms of reality, of beauty, of freedom, of justice, that its fervid and perilous flow allows.»

fekk seg lærarutdanning, seinare også universitetsutdanning, gifta seg og fekk med tida (i 1934) lærarpost i heimbygda. Og det var da straumen råkta han for alvor: Han vart skulda for seksuelle overgrep mot nokre av dei eldste jentene på skolen og seinare dømd og fengsla. Berre å reise seg etter slike røynsler og skape seg eit liv og ein sentral posisjon som krititar, omsetjar, diktar og kulturjournalist fortel om ein heller uvanleg karakterstyrke som nok også kan danne bakgrunn for dei «frihets- og rettferdighetsformer» som kjenneteiknar det han sjølv med referanse til ein diktarkollega kalla «kjempande humanisme», ein epitet som godt kan nyttast om hans eiga diktning.

Både Egil Ulateig og Otto Hageberg har skrive fascinerande biografiar om Skrede, og både – mest eksplisitt i Ulateigs, meir varsamt og implisitt i Hagebergs *Svidd sjel* – er samde om at Skrede nok vart uskuldig dømd. Skredes liv er grundig kartlagt, og i den boka du no held i hendene, blir det reint biografiske noko artikkelforfattarane streifar innom, Skredes livssoge har vore kjend for dei fleste etter at biografiane utkom. Ikkje for det: Som modernist måtte Skrede gjere malstraumens «rytmer til sine egne, [...] bevege seg i strømmene på jakt etter [...] virkelighetsformer, skjønnhets-, frihets-, rettferdighetsformer». Kanskje er det nett Skredes egne og personlege røynsler som set Skrede på sporet av sin tematikk og sine skrivemåtar?

Eit særdrag ved dikta hans, og dét kjem fram i fleire artiklar i denne boka, er den store formriksdomen. Ein kan nemne sonetten og villanellen som former Skrede trakterte, og andre regelbundne metriske dikt, medan han òg skreiv frie vers eller varierte mellom ulike metriske former. Frå den klassiske litteraturen henta Skrede både motiv og førebilete, og iblant ser det ut til at Skrede løyner seg bak eit utal av masker, gjerne i tredjepersonsframstillingar. Slik kan den greske underverdsguden Hades eller Sisyfos med steinen fungere som spegel for dikteren sjølv, eller som Sigmund Skard skriv: «Desse allusjonane er ikkje overflatiske dekorasjonar, men djupt personlege» (Skard 1980, 165).² Skrede hadde gresk, latin og historie i fagkrinsen

2. I original språkform: «These allusions are no superficial decorations, but are deeply personal».

(cand.mag.) då han studerte ved Universitetet i Oslo fram til 1935 – til førebuande prøve i gresk og filosofi fekk han 1.0, altså beste karakter. Eit klassisk allusjonsgrunnlag er ofte til stades i diktinga hans, noko som òg er emne for fleire artiklar i boka. Han fann inspirasjon i gresk mytologi og rettesnorar i visdomslitteraturen, han skreiv svardikt til Goethe og han gjendikta alle Shakespeares sonettar.

Nettopp ein «objektivert» diktarposisjon dreg modernisme-forkjempar Paal Brekke fram i bokmeldinga «Ragnvald Skredes nye dikt» som særdeles positivt ved Skredes dikting. Brekke dreg til og med fram det eliotiske «objektive korrelat» for å beskrive biletdanninga i Skredes lyrikk. Det handlar då om evna til å uttrykkje subjektive kjensler i kunsten ved hjelp av «objektive» motstykke, og T.S. Eliot knyter Brekke til dikt skrivne i faste former, metriske dikt, ikkje til frie vers. Eliots modernismeoppfatning, der litterær tradisjon dannar grunnlag for individuelle talent, er langt på veg treffande for ein diktar som Skrede. Litteraturkritikarane som skulle skifte vêr og vind, såg han som vendt både mot fortid og framtid. Til dømes skriv Edvard Beyer om *Den kvite fuglen*: «Det sier noe om bredden i Skredes nye diktsamling at den ikke rører frontlinjene i den standende strid om 'modernisme'. Han er både tradisjonalist og modernist. Emnet velger formen».³ I denne boka går fleire artiklar inn på Skredes litteraturhistoriske plassering og lagnad, der spørsmål rundt varige og meir tidsavgrensa kvalitetar òg har ein plass. Korleis plasserer ein Skrede i det poetiske landskapet han var ein del av? Kva plass har han i dag?

Staffan Söderblom gir Ragnvald Skrede god plass i boka si om Olav H. Hauge, som «en viktig och ränt av mäktig man i det litterära systemet», av diktarkollega Hauge omtalt som «skald, med ein skalds forståing av sitt yrke». «Redan från början uppstod ett slags särskild bokförling runt Ragnvald Skredes underligt oföränderliga poesi, av panegyrik och förtegenhet», skriv Söderblom, og hevdar at Skredes dikt trong den klangbotnen av liv og løyndomar som dei resonerte i. Utsegna lèt han òg henge i lufta når det gjeld Hauge sine dikt om sjele-

3. Sitatet er henta frå ein annonse i VG 22. oktober 1955 med referanse til Bergens Tidende, der Beyer var bokmeldar.

kamp og -kvalar. Kva har aningane om eit levd liv bak dikta å seie for den poetiske røynsla? «Ragnvald Skrede og Hauge [...] har båda sin osynlighet at visa fram. Men som poeter såg de varandra», skriv Söderblom. For det seine sekstitalet og profilgenerasjonen vart Hauge den poeten ein tok med seg vidare, og Skrede den ein støytt frå seg. Dei motsetnadane som blir bygde opp når ein ny diktargenerasjon introduserer seg sjølv, blir gjerne litt meir steile og harde enn det er grunnlag for, og andre diktarar blir lesne i kontrast til eller som spegel for eiga diktning. I eit forsøk på nyansering ser Söderblom òg hos profildiktarar som Jan Erik Vold «en strånghet, rent av en skygghet, som inte saknar likhet med ex.vis en Ragnvald Skredes skygghet» – kanskje leseleg ikkje berre som ein motsats til, men som ein konsekvens av diktarar som Skrede – eller den tidlege Hauge (Söderblom 2006, 65–66).

At Skrede var vidt og breitt lesen på 50- og 60-talet, og at kritikarar og diktarkollegaer heldt diktinga hans høgt, er interessant både i historisk og estetisk lys. I ein kjend tittel slår Nietzsche eit slag for det utidsmessige – *Unzeitgemäße Betrachtungen* – og ein kan i Skrede sjå det motsette – han var på mange måtar ein tidsmessig diktar. Skrede las nyare eksistensialisme, men stødde seg heller på restar av ein eldre når han skreiv sjølv, han fann nye tonefall og oppsett, roller og røyster, men fylte dei med den same lagnaden, dei same sårå. Kanskje er han ein slik diktar Isaiah Berlin i eit leikande essay har kalla eit piggsvin – dei som har ein stor og samanhengande idé bak det dei skriv. Berlin tek utgangspunkt i eit Arkilokos-fragment om reven som veit mange ting, og piggsvinet som veit éin stor ting, og diskuterer forfattartypar ut frå dette. Men han viser òg at det ikkje alltid er samheng mellom sjølvoppfatning og disposisjon, og at det ofte kan vere fruktbart å vere i konflikt med eigen diktarstrategi. Det moglege piggsvinet Skrede har laga eit overtydande sjølvportrett som rev.

Det hender iblant at dei diktarane som fekk mest merksemd i samtida, forsvinn. Det kan vere for ei tid, eller det kan vere at ein i liten grad kjem attende til dei. Men noko forsvinn òg frå historia som heilskap når lyssettinga skiftar, ein vantar nokre stemmer i koret. I dikt som ei stund har vore gløymde, kan ein finne innspel som seier noko om heile det litterære landskapet, om slektskap og lausriving, om

punkt og kontrapunkt i lyrikksamtales polyfone rørsler. Spørsmål og svar hos dei diktarane som fanst til rundt forfattarskapen, får andre nyansar i lys av det ein las. Som både Hageberg og Söderblom er inne på, ligg livsforteljinga som ein klangbotn i dikta til Skrede. Det fanst noko der som alle visste, men ingen sa noko om – ein talande tagnad. Og kanskje var det nett denne uheyrlege tonen som gav ein poetisk nerve til versa som vart forma, og som gjorde så sterkt inntrykk på mange vande lyrikklesarar i samtida. Kan vi framleis finne tonen med Skrede? Å lytte til dette uheyrlege kan vere ein av invitasjonane frå Skrede sine dikt. Spørsmål knytt til grensene rundt diktet, det objektive og det subjektive i lyrikken, form og formløyse, tradisjon og modernitet er vi òg inviterte til å stille – spørsmål som alltid er aktuelle og som dikta til Ragnvald Skrede kan setje eld i på ny.

Litteraturliste

- Berman, Marshall. 1988. *All That is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity*. New York: Penguin.
- Brekke, Paal. 1955. «Ragnvald Skredes nye dikt». *Verdens Gang*, 20. september.
- Hageberg, Otto. 1993. «Antikke motiv i moderne norsk litteratur». I *Antikken i norsk litteratur: En artikkelsamling*, redigert av Asbjørn Aarseth og Øivind Andersen. Bergen: Universitetet i Bergen.
- . 2003. *Svidd sjel: Ein biografi om Ragnvald Skrede*. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Skard, Sigmund. 1980. *Classical Tradition in Norway: An introduction with bibliography*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Söderblom, Staffan. 2006. *Och jag var länge död. Läsningar i det ambivalenta: Olav H. Hauge*. Göteborg: Autor.

JAN INGE SØRBØ

Ragnvald Skrede mellom biografi og modernisme

Både Egil Ulateigs bok *Korsfestelsen* og Otto Hagebergs bok *Svidd sjel*, begge frå 2003, sette Ragnvald Skredes – til då relativt ukjende – biografi i sentrum. I litt ulike sjangrar gjorde dei rettsaka og dommen mot Skrede i 1936 til den sentrale hendinga i livet hans. Og berre for å minna om dette heilt summarisk: Skrede vart som 32 år gammal lærar (og ein svært flink filologi-student) dømd til tre års fengsel, tap av borgarlege rettar i ti år og frådømd retten til å vera lærar for alltid. Han vart funnen skuldig i å ha forgripe seg grovt på fleire skulejenter som gjekk i hans eiga klasse i Vågå. Frå å vera ei stjerne, både som lærar og akademikar, miste han absolutt alt i løpet av eit halvt år.

Eg skal ikkje gå inn på rettssaka her, berre visa til at både Ulateig og Hageberg argumenterer sterkt for at det låg føre eit justismord. Ulateig utan nokon tvil, Hageberg meir akademisk drøftande, men ikkje mindre sterk i sak: Det er for mange ting som ikkje stemmer. Det saka liknar mest på i nyare tid, er Bjugnsaka, der ein rykteflaum ein periode overtok eit heilt bygdesamfunn. Skilnaden er at Skrede vart dømd og aldri reinvaska. Han sona dommen og skapte seg eit nytt tilvære som bokmeldar og forfattar, og tagde om saka.

Dette nye stoffet om Skrede legg opp til ein sterkt biografisk lese måte av bøkene hans. Medan samtidslesarane kjende Skrede som ein lærd og uvanleg kunnskapsrik bokmeldar, og dermed las bøkene hans ut frå annan litteratur, inviterte dei to biografane til ei biografisk lesing: dikta hans måtte lesast opp mot livshistoria. Og då såg ein straks titlar og tekstar som peika mot det dramatiske livet hans. Debut-samlinga frå 1949 hadde til dømes tittelen *Det du ikkje veit*. Det har ikkje kome store akademiske arbeid etter dette, men parallelt med at

dikta til Skrede opplever større offentlig interesse, skjer lanseringa av dikta no i ramma av den dramatiske livshistoria.

Sidan Hageberg var litteraturprofessor, med utdanning på femti- og sekstitalet (artium 1956, cand.philol. 1965), hørde han til den generasjonen som distanserte seg frå biografiske lesingar. Oppgjeret med biografismen starta med Peter Rokseth i mellomkrigstida, og vart fullført med Daniel Haakonsen i etterkrigstida. Rokseth drøfta dette i doktoravhandlinga *Den franske tragedie* (1928), og oppgjeret med biografien som veg inn i litteraturtolkinga vart kommentert av ein lettare rysta Francis Bull, som var opponent. Litteraturen hadde så å seia sin eigen eksistens; målet var å forstå diktet eller verket, og om det fanst spor av biografiske element i det, var eigentleg lite interessant, for det var i alle høve «køgt om til eget bruk», som Kielland ein gong uttrykte det. Målet var å forstå diktverket, ikkje livet til den som skreiv (Aarnes og Wyller 1961).

Denne skarpe distinksjonen mellom biografi og diktning hadde sterke talsmenn også i den litteraturen Skrede melde seg inn i då han debuterte i 1949. Paal Brekke gav ut gjendiktinga si av T.S. Eliot med *Det golde landet og andre dikt* nettopp i 1949. Og Eliot skapte det han kalla impersonalitetsteorien: Diktet skal ikkje uttrykke personlegdommen, men unnfly eller sleppe bort frå (escape from) personlegdommen, skriv han i det kjende essayet «Tradition and the individual Talent»: «Poetry is not a turning loose of emotion, but an escape from emotion; it is not the expression of personality, but an escape for personality» (Eliot 1920/1989, 53).

Og Paal Brekke, som både var Eliots talsmann og omsetjar i Norge, prøvde å leva opp til dette i eiga diktning. I lanseringa av den siste diktsamlinga som kom i hans levetid, *Men barnet i meg spør* (1992), gav han uttrykk for at han bryt med det han lærte av Eliot, og skriv uhemma sjølvbiografisk. Boka fekk brei omtale hausten 1992, og fleire kommenterte det personlege preget.¹ Men på femtitalet var det sjølvbiografiske så å seia bortvist frå litteraturen sjølv og frå litteraturvitenskapen, sjølv sagt med unntak. Og for Skrede, som slett

1. Sjå t.d. Dagbladet 15.09.1992.

ikkje ville ha historia om rettsaka og dommen fram i ålmenta, må dette ha passa godt. Det var ein måte å sleppe unna både egne kjensler og andres snakk på.

Nykritikkens nærlesing og verks-konsentrasjon vart avløyst av dekonstruksjonen, og i nokon grad av marxistisk inspirert kritikk. Begge avviste biografisk lesing, men på ulikt vis. Dekonstruksjonen ved å dra språkets og litteraturens evne til å seia noko om det verkelege i tvil. Ein kalla i Lacans terminologi det som låg utanfor språket for det reelle. Det tydde ikkje at det var det verkelege som ein kunne peika på og seia noko om, det var tvert om det ein aldri kunne vita noko om, som Kants «das Ding an sich». Eller med Skredes boktittel: *Det du ikkje veit*.

Derfor var Hagebergs bok eit brot med viktige lesemtar, og interessant nok kom den – utan at Hageberg hadde nokon tanke om det – parallelt i tid med «virkelighetslitteraturen» og kravet på å seia det som det er. Mens Hageberg arbeidde med Skrede-boka si, hadde Knausgård gjort seg ferdig med dei reint fiktive bøkene, og teke til å jobba med *Min Kamp*-bøkene som kom frå 2009.

Foreløpig konklusjon: Vi står overfor eit skifte i lesemtar, frå ein dominerande «litterær» og autonom, til ein biografisk. Det gjeld nok litteraturforskinga generelt, men det gjeld i særleg grad lesinga av Ragnvald Skredes forfattarskap. Den biografiske tilnærminga i dette tilfelle hadde tilgang på eit liv med stor dramatik. Her var eit mogeleg justismord, tap av eit seks års barn i ei ulykke, isolasjon og utstøyting frå barndomsbygda, og så ein imponerande karriere på eit heilt nytt felt. Og dette var lettare å formidla enn konsentrerte, modernistiske dikt. Desse dikta opna seg no på ny. Som Hageberg skriv: «I den mon det er eit overordna synspunkt i denne framstillinga, er det nettopp at kunnskap om livet til Ragnvald Skrede opnar somme av tekstane på ein spesiell måte, og tekstane kastar lys tilbake over han som skreiv dei og fortel oss mykje direkte og indre spenningar i eit liv og gjev oss eit blick mot det sjeleleg gåtefulle» (Hageberg 2003, 5). Illustrerande nok skreiv Hageberg sjølv ein presentasjon av Skredes lyrikk i *Syn og Segn* i 1964, utan å vita noko som helst om livet til diktaren.

Denne lese måten er førebels mest å finna i dei to biografiane, særleg grundig hos Hageberg. Men den breie omtalen desse bøkene har fått, har endra biletet av Skrede som diktar, og etter Hagebergs bok blir det vanskeleg å lesa dikta hans utan å ha eit sideblikk til det dramatiske livet hans. Førebels er det ikkje kome større framstillingar av dikta hans i fylgje databasen om norsk litteraturforskning, men det slo gjennom i den litterære ålmenta. Ulateig og Hageberg greidde begge å stimulera til ny interesse for ein diktar som var dominerande på femti- og seksti-talet, men som av fleire grunnar kom i bakgrunnen ved overgangen til syttitalet. Med den nye interessa kom også ein ny lese måte.

Etter dei to biografiske bøkene, kan det sjå ut som den biografiske lese måten kan koma til å erstatta den meir «litterære» lesinga. Men vi treng ikkje av den grunn kasta bort alle innsikter frå lese måtar som orienterer seg like mykje mot andre tekstar som mot livet. Det er på tide å venda blikket mot det litterære i Skredes store prosjekt, og sjå kva slags tekstar han er i samtale med. Ein viktig grunn til det er faktisk nettopp Hagebergs biografi. For i tillegg til å gå svært nøye og samvitsfullt gjennom dokumentasjonen om rettssaka og dommen, dokumenterer Hagebergs bok også noko anna. Lista over artiklar om litteratur og bøker er på 41 sider, og rommar meir enn halvanna tusen nummer. Skrede skriv om bøker frå antikken og fram til debutantane Jan Erik Vold og Einar Økland, om russiske romanar, franske tragediar og modernistiske kjerneverk. Dette er den horisonten han speglar livet sitt i. Då Skrede skapte seg eit nytt liv etter utstøytinga, var litteraturen det viktigaste byggematerialet.

Eg vil argumentera for at Ragnvald Skrede treffer sin eigen periode svært presist, altså lyrikken frå slutten av 40-talet og til om lag 1965, på same tid som han skriv i ein slags kode om sitt eige liv.

Dette er perioden for den lyriske modernismen slik den ligg føre før Profil-generasjonen kjem på banen. Ikkje berre skriv han seg inn i perioden, han er med på å skapa og prega den. Skrede skriv sjølv dikt som blir definerande for perioden. Slik vart det også oppfatta i samtida. Hageberg viser korleis sentrale kritikarar alt etter bok nummer to og tre utnemnde Skrede til den største samtidige lyrikaren, eller i alle fall den aktuelle boka til den beste i sin årgang. Til dømes

skriv Kristofer Uppdal: «Du stig fram som ein av dei største lyrikarane vi har, etter første bok» (Hageberg 2003, 277). Carl Fredrik Engelstad skriv etter samling to at Skrede alt etter to samlingar var «en av våre mest karakterfulle moderne lyrikere» (Hageberg 2003, 297). Paal Brekke skriv at «Borna våre» er eit av dei vakraste dikta i moderne lyrikk (ibid). Skrede fekk kritikarprisen for den andre samlinga si, *I open båt på havet*. Det var første gong denne prisen gjekk til ei diktsamling. Og han blir heile tida behandla som ein av dei viktigaste lyrikarane i perioden. Willy Dahl framhevar han i 1961 som ein av dei beste lyrikarane i ei tid då lyrikken sleit. Slik kunne ein halde fram å sitera. Hageberg dokumenterer at heile breidda i kritikarkorpset anerkjente Skrede. Og sjølv om Skrede er skikkeleg etablert alt frå bok nummer to i 1952, kjem det ifylgje Hageberg eit endeleg gjenombrot med *Frå kjelde til sjø* i 1962. Berre to-tre år seinare blir Skrede sett på som førre generasjon av dei framstormande Profildiktarane, som meir enn gjerne vil ta over som den nye og verkeleg modernistiske generasjonen.

Eg vil peika på nokre punkt som syner samanfallet mellom Skredes poetiske praksis og perioden han skriv i. Målet er å få fram at tekstar som med rette kan lesast som ein refleksjon over livshendingane i livet til Skrede, er skrivne på ein måte som knyter dei sterkt til den samtidige (og stundom klassiske) litteraturen. At dikta har ein biografisk bakgrunn er ein ting. Det som gjer dei til gode dikt, ligg likevel ein annan stad; i dialogen med annan litteratur. Dei peikar mot livet og litteraturen i ei og same rørsle.

Det første punktet eg vil peika på, er den grunnleggjande kjensla av risiko, fare og tvil på fundamenta. Den er til stades frå det første diktet i debutboka, «Draumar» (*Det du ikkje veit*), med bildet av diktaren som blir fordreven frå ein trong dal med bratte sider, av menn med ljàar i skråningane:

Dalsidene
 står og dirrar,
 Så bikkar dei saman,
 Og kjellarmørker
 kjem som eit piskeslag.

Men mannen i dalbotnen
går sin gang.
Han er ikkje redd ljàane.
Dei når han ikkje,
og det veit han.
Han ser ei usynleg stjerne,
Mot den går han
i sorgsam ro sin gang.

(Skrede 1949, 9–10)

Det er lett å kopla dette til biografien, men det peikar også mot femtitalsmodernismens underliggjande uro. «Det er intet håp mere, men vi seiler, seiler, seiler», som Jacobsen skriv i Columbus-diktet «Stavkirker» frå *Hemmelig liv* (1954). Eller Paal Brekkes «Ond drøm i middagshvilen» (opningsdiktet i *Skyggefektning*, 1949), der minemeldingane på radio glir over til eit skrekkeleg nynorsk-talande gespenst: «no kjem eg stilt på dykk». Eller Vesaas, som fangar risikoen i atomalderen i to korte linjer i kjærleiksdiktet «Innbying» (*Løynde eldars land*, 1953): «Under open himmel. Over open avgrunn». Og sjølv om landskapet i «Draumar» kan minna om Gudbrandsdalen, med bratte dalsider på begge sider og gardane hengande oppe i sida, så vender diktet seg bort frå dette realistiske prosjektet, og skildrar i staden eventyrfiguren Grimsborken, som kneggjar lystig i lia. Denne hesten med overnaturlige krefter og eit aldri sviktande mot vender merksemda mot fantasiens grenselause krefter, som bryt opp frå den tronge dalen.

I slutten av diktet er dalslandskapet bytt ut med ein by, der «vi» går og leiest «som særde born», og bed om kvar si grav. Det er fullt mogeleg å lesa dette i lys av livshistoria, men dette urbane landskapet korresponderer på same tid med den framandgjerande byen, som er det primære landskapet i modernistisk lyrikk.

Mange dikt av Skrede uttrykkjer denne kjensla av å eksistera på grensa til undergangen. Hans poesi er heile tida skriven opp mot ei hatefull og farleg verd, med den diktarske krafta som einaste mogeleg motpol:

Når vondskapens andeher
gløser meg med gift i augo
skal eg la kvadet stige

(«Hovudlausn», *Mellom romarar*, Skrede 1963, 76)

Skrede skriv alltid for å berga livet; men det gjer også Hofmo, Hauge, Jacobsen, Brekke – hans eigen generasjon. Når meldarane i samtida ikkje utan vidare kopla dikta til biografiske hendingar, kan det vera fordi linjene til andre diktarar i same generasjon var så lette å få auge på. Også andre ikoniske Skrede-dikt avspeglar denne akutte faren og det heroiske svaret: «Besseggen», «Bøn», «Tredje gongen» (alle frå *Det du ikkje veit*, 1949). Kjensla av akutt, eruptiv fare er der heile tida. Det er også eit poeng at Skrede debuterer same år som Paal Brekke, den viktigaste talsmannen for modernismen i sin generasjon.

Opningsdiktet peikar altså både mot ein svært trugande og farleg situasjon, både i dalføret og seinare i byen. Mot dette står biletet av Grimsborken, hesten med utrulege krefter, eit kraftfullt bilete på fantasiens kraft, som sprenger seg ut av dei tronge universa diktet elles teiknar opp. I eventyret har Grimsborken ein bror som heiter Helvete – så det er også noko amoralsk ved denne figuren. Dikthelten flyktar ut av den tronge moraliteten, men det tvtydige inntrykket sit att.

Tilvisinga til eventyret er berre eitt av mange ekko av eksisterande litteratur som Skredes diktning er full av. Modernismen blir jo ofte framstilt som brot; og det er rett; den braut med ein seinromantisk, idylliserande poesi, som til dømes Wildenvey og kanskje Bjerke i Norge, og den bleike, edwardianske poesien i Storbritannia, som få minnest i dag. Brotet skjedde nok delvis i form – rim eller ikkje rim, som Kjell Heggelund og Jan Erik Vold legg til grunn i sin alternative kanon i *Moderne norsk lyrikk. Frie vers 1890–1980* (1985). Men brotet ligg nok meir i stemning, livserfaring og desillusjonert livsoppleving. Og for å ramma den seinromantisk-idylliske stemninga, henta modernismen inspirasjon andre stader enn i romantikken. Engelskspråkleg lyrikk gjenoppdaga og kanoniserte John Donne og dei metafysiske poetane; men dei remytologiserte også litteraturen, og tok opp kjelder som den optimistiske og rasjonelle moderniteten hadde forkasta: Myter, særleg dei negative, religionens mørkare repertoar,

som ørkenbildet, skirselden, infernobilda. (Dante og Shakespeare får ein renessanse, to av Skredes heltar.) Og i den generasjonen av modernismen som kjem på femtitalet, er spørsmålet om rim heilt underordna, slik det var hos T.S. Eliot, som var den største inspirasjonskjelda. Paal Brekke (som omsette Eliots *The Waste Land* i 1949) tok i bruk Odysseens urima, men rytmisk bundne heksameter. Olav H. Hauge veksla mellom rima og urima dikt, og nokre av hans beste dikt er sonettar. Modernist-pioneren Uppdal skreiv «håloygske sonettar» på 1920-talet. Eliots gjennombrotsdikt «The Love Song of J. Alfred Prufrock» er på rim; han også har rimdikt som 4. sats i alle delane av *Four Quartets* (1943). Hos Skrede ser vi bruk av mønster frå norrøn dikting («Borna våre», *I open båt på havet*, 1952), han brukar ei streng form som villanellen i «Vår inste draum» (*Den kvite fuglen*, 1955). Han tek til og med i bruk rim-mønsteret i *Divina Commedia* i «Kraterlandskap» (*Den kvite fuglen*) – også det eit utprega risikodikt. Han utviklar frie vers parallelt med at han skriv sonettar. Hageberg nemner at han ikkje tok stilling i den harde striden om Øverlands foredrag «tungetale på parnasset», og at han heller ikkje blir teken til inntekt for ei av sidene der. Men han hadde kontakt med og fekk stor ros frå modernisme-forkjemparen Erling Christie (Hageberg 2003, 337). (Christie var aktiv både som lyrikar, bokmeldar og debattant på femtitalet, men vart borte frå offentleg liv då han miste synet i ei ulykke omkring 1960.) Skrivepraksisen til Skrede der han i realiteten plukkar former og skjema frå store delar av litteraturhistoria, liknar nok meir på modernismen enn på tradisjonalismen, paradoksalt nok. Igjen er Eliot interessant: Hans synspunkt er at den moderne bruken av litteratur står på skuldrane til den eldre, men ikkje i eit tradisjonalistisk underordningsforhold. Tvert om, nye dikt verkar faktisk tilbake på heile tradisjonen, slik at vi trur at Eigil Skallagrimsson var påverka av Skrede, eller at Shakespeare stal idear frå Eliot.

Når ein skal plassera Skrede litteraturhistorisk, meiner eg det er fruktbart å skilje mellom femti-tals og sekstitalsmodernismen. Hans-Jørgen Nielsen skilte i dansk kontekst mellom tre fasar i modernismen (Nielsen 1968). I Norge er det meir dekning for å skilja mellom to fasar eller generasjonar. Femtitalsmodernismen med Hofmo, Jacobsen, Brekke, Christie og Hauge er første fase, dominert av post-krigs-

erfaringar, eksistensfilosofi, samanbrot i tillit, orienteringsvanskar, tvil og desillusjon i forhold til politikk. Skrede høver med det meste av dette. Så kjem fase to med ei meir ertande, opposisjonell haldning til den første fasen. Dei vil ikkje ha meir gravalvor, dei er moderne 68-ungdommar, og for dei er politisk engasjement både mogeleg og nødvendig. Det er Profil-generasjonen med Vold, Heggelund, Økland, Obrestad og Håvardsholm som viktige namn. Jan Erik Vold er den som har dokumentert synsstadene til denne generasjonen gjennom ei rekkje essay, bøker om andre forfattarar og ikkje minst den store antologien *Moderne norsk lyrikk*, der rim-kriteriet spelar ei hovudrolle. Vold var generøs med forgjengarar som Olav H. Hauge og Ernst Orvil, og han løfta fram forfattarskap han meinte med urette var kome i skuggen, som Sigurd Bodvar, som han fekk utgitt eit diktutval av i 1983. Men i den første fasen av Profil-tida var han og krinsen hans kritiske og til dels hånlege mot somme av dei som hadde introdusert den første bølga av modernismen, særleg Paal Brekke og Ragnvald Skrede. Det handla både om ulike ideal for poesi og om ein kamp om hegemoni.

Skredes andre gjennombrøt med *Frå kjelde til sjø* (1962) kom eitt år før Økland debuterer, så det var i siste augneblikk. Skrede var bokmeldar i denne perioden, og han var open for dei nye namna. Men ei negativ setning eller to om dei typografiske eksperimenta i Jan Erik Volds debutsamling *mellom speil og speil* (1965) var truleg bakgrunnen for at Skrede fekk den satiriske «Votten»-prisen som tidskriftet Profil delte ut, noko som demonstrerer den sterke viljen denne generasjonen hadde til å markera seg mot generasjonen før. I ettertid er det freistande å seia at dei som både var først og som bar dei tyngste bøkene ved å introdusera modernismen, var generasjonen til nettopp Brekke, Skrede, Jacobsen og Christie, og ikkje profilistane, som flaut på ei bølga av ungdomsopprør og vart sterkt populære.

La meg oppsummera hovudsynspunktet mitt. Det er opplagt at den biografiske kunnskapen om Skrede opnar for lesingar som orienterer seg mot det dramatiske livet hans. Den biografiske kunnskapen vil prega lesingane etter at den vart tilgjengeleg. Men tyngden i dikta blir likevel synleg først når vi ser den litterære slektskapen med litteraturen i tradisjon og samtid. Mange tekstar demonstrerer i eminent forstand

korleis diktet både peikar mot det verkelege, hendinga, det sjølvbiografiske, og på same tid litteraturen, tradisjonen. Språkteiknet peikar alltid både mot verda og mot språket sjølv. Dikta peikar alltid både mot det dei handlar om, og mot andre dikt. Dei peikar mot biografien og den modernistiske perioden. Det ser vi mange stader.

Eg har alt nemnt opningsdiktet «Draumar», med biletet av mannen som rømer frå ein trong dal, med rasande bønder i liene som høgg etter han med ljåen. Det peikar både mot landskapet i Nord-Gudbrandsdalen og mot sentrale tekstar i tradisjonen, ikkje minst Dantes *Divina Commedia*, det store europeiske nedstigningsdiktet, som vi finn spor av hos mange av dei sentrale modernistane. Slik Dante går frå sin lokale, italienske skog og ned i djupet av inferno, går Skrede frå sitt heimlege landskap og ned i ei slags underverd av vondskap og vald, men det er også ein tekst han stig ned i.

Titteldiktet i samlinga *I open båt på havet* har den same doble orienteringa. Denne gongen er det den norrøne litteraturen han speglar seg i:

Ingen veit kven han er
før han har sett Fylgja si.

Hallfred Vandrædaskald
døydde i open båt på havet;
men før augo hans brast,
såg han Fylgja si

Eg vil og døy
i open båt på havet.
Byrg og bratt
skal Fylgja mi
koma over bårane
brynjekledd i mi siste stund.
Med ein barsk smil skal ho sjå meg inn i augo.
Lygn, vondskap, misunning, alt veikt i meg
skal bråne som vaks i eld,
og lik eit knivkast skjer gjennom sjøen

skal sjølv grunnhåttan i meg bråblenkje
i ein einaste useiande lagnadstung sekund.

(Skrede 1952, 7)

Skrede må ha bore på eit utruleg mørke, noko som kunne slått ut i hemn og hat, han kunne brukt livet å gramme seg over og hemne seg på dei som felte han. Men han gjer noko anna; han leitar etter identifikasjonsfigurar i litteraturen. Ein av dei er Hallfred Skald, som i dei seine dikta sine er engsteleg for syndene sine. Når han døyr på havet (visstnok etter eit slag av bommen på seglskipet), les Skrede det som at Fylgja hans – ein mytologisk figur, kanskje eit hint om Olav Tryggvason, som han skreiv om – såg han før han døde, og reinsa han. Det same håpar Skrede på, difor vil han døy i open båt på havet. Diktet har vel sin bakgrunn i den «lygn, vondskap, misunning» som Skrede vart utsett for, og som han lett kunne ha gjort til sine eigne kjensler. Men i staden for å gå under i eit slikt mørker, gjer han saga om skalden til ein annan utveg; han vil møte slutten oppreist, i von om å oppnå same reinsinga som Hallgeir. Biografisk? Ja, i utgangspunktet. Men vendinga i diktet går mot litteraturen, ikkje mot biografien.

Eit anna eksempel på denne doble orienteringa er diktet «Utlæg» frå samlinga *Bak dei siste blånar* (1961):

Dei brende mine born, mitt viv;
her sitt eg att med mitt nakne liv

Dei hata meg før eg vart fødd;
no er eg til døden modlaus og mødd

Men eg sit her og ser mitt barndomsfjell;
attom det leikar solrenningseld.

Der ser eg ei hand – ei hand som skriv.
No vil eg verja mitt nakne liv.

(Skrede 1961, 49)

Ordet «utlæg» er kanskje ukjent, det viser til ein person som lever i utlegd, som er forvist frå sin eigen heimstad. Kven personen i diktet er, vert det ikkje sagt noko om, men det kan smaka litt saga-litteratur av det som blir fortalt. At han er hata før han vart fødd, tyder på ei slektsfeide, og at dei har brent familien inne, tyder på blodhemn. Men kva som ligg bak, får vi ikkje vita. Tenkjer vi på biografien til Skrede, så var det ingen som brende opp kone og barn, men dei vart alle forviste. Og ein av trådane i den tragiske rettssaka, var at hatet mot Skrede hadde å gjera med far hans, som også var lærar i Vågå. Diktaren har funne ein parallell til sin eigen lagnad i litteraturen. Men i siste delen av diktet handlar det ikkje lenger om fortida, men om vegen ut og fram. I lyset på barndomsfjellet (han må altså vera i nærleiken av barndomsbygda) ser han ei hand som skriv. Kampen for det nakne livet ligg altså i skrivinga, i dette diktet som i «Draumar». Vi kan lesa det som ei mytologisering av eigen lagnad, og forholdet mellom fordrivinga og skrivinga.

Men les vi diktet opp mot perioden, er det ikkje vanskeleg å finna liknande biografiske spor hos sentrale modernistar. Olav H. Hauge skreiv på ein like desperat bakgrunn etter fleire års opphald på Valen sjukehus. Rolf Jacobsen vart dømd til sju års straffearbeid i 1945 fordi han var redaktør i ei nazifisert avis under okkupasjonen, og var i utlægd på sin måte. Paal Brekke skreiv i den siste diktsamlinga *Men barnet i meg spør* om korleis han vart livredd og rømde frå dei norske styrkane i kampane i 1940, noko han aldri hadde skrive om før. Erfaringar med eksil, utanforskap, fordriving var ein felles bakgrunn. Den modernistiske litteraturen hadde ikkje for ingen ting eksilet som ein fundamental kategori. Der dei nasjonale songarane på 1800-talet, om det no var Aasen eller Bjørnson, kunne målbera songen for heile folket, og stilla seg midt i nasjonens liv, så var posisjonen til dei modernistiske diktarane i periferien, i utkanten og i eksilet. Skredes dikt handlar like mykje om den modernistiske litteraturen som det gjer om hans eige liv.

I «Steinmål» frå *Grunnmalm* (1966) finn vi både ein sjølvkarakteristikk og ein poetikk:

Steinmål treng eg
til deg eg ber i meg.

Blomemæle, fuglemæle, barnemæle,
mannsrøyster, kvinnerøyster
treng eg vel stundom
og vindsus, bølgeskval,
stormens gny.

Men mest treng eg steinmål.
I steinen vart veldige erupsjonar
til innelæste minne og forsteina voner
slik som i mi sjel.

Livne kan dei einast i tung steinmål.

(Skrede 1966, 7)

Når vi veit at Skrede aldri snakka om det som hadde hendt han, og fekk medvitarane til å teia om det, er det lett å sjå bakgrunnen for denne teksten. Men som poetikk høver den på fleire i etterkrigsgenerasjonen. Kunne ikkje Gunvor Hofmo skrive noko liknande? Kva finst det av innelæste minne og forsteina voner hos Hauge? Og hos den svært ulike Georg Johannesen, som vil ha døde barn mellom linjene? Det er ei vedkjønning og eit generasjonsdikt, det peikar på Skrede og på litteraturen.

Etter den fordjupa biografiske kunnskapen er det no på tide å venda tilbake til Skredes dikt og lesa dei som litteratur, i dialog med andre tekstar. Det er ingen tvil om at Skrede både fekk motivasjon for å kjempa seg til eit nytt livsinnhald i skrivinga, og henta stoff frå sitt eige, vanskelege liv. Men det er like sikkert at det som gjorde det til god litteratur, noko av det beste som vart skrive i perioden, om vi skal tru samtidige kritikarar, var den litterære forvandlinga dette stoffet gjekk gjennom. Då studerer vi ikkje lenger biografi, men litteratur.

Litteratur

- Bodvar, Sigurd. 1983. *Dikt i utvalg: 1933–1983*. Ved Jan Erik Vold. Oslo: Tiden.
- Brekke, Paal. 1949. *Skyggefektning*. Oslo: Aschehoug.
- Brekke, Paal. 1992. *Men barnet i meg spør*. Oslo: Aschehoug.
- Eliot, T.S. 1920/1989. *The Sacred Wood Essays on Poetry and Criticism*. London: Routledge.
- Hageberg, Otto. 2003. *Svidd sjel: Ein biografi om Ragnvald Skrede*. Oslo: Samlaget.
- Heggelund, Kjell og Jan Erik Vold. 1985. *Moderne norsk lyrikk: Frie vers 1890–1980*. Oslo: Cappelen.
- Haakonsen, Daniel. 1961. «Metodiske motsetninger i norsk litteraturforskning» i *Litteraturforståelse: Diktning og kritikk*, redigert av Asbjørn Aarnes og Egil A. Wyller. Oslo: Tanum.
- Jacobsen, Rolf. 1954. *Hemmelig liv*. Oslo: Gyldendal.
- Nielsen, Hans-Jørgen. 1968. «Nielsen» og den hvide verden: *Essays, kritik, replikpoesi 1963–1968*. København: Borgen.
- Rokseth, Peter. 1928. *Den franske tragedie. Bd I: Den franske tragedieform. Corneille*. Oslo: Aschehoug.
- Skrede, Ragnvald. 1949. *Det du ikkje veit*. Oslo: Aschehoug.
- Skrede, Ragnvald. 1952. *I open båt på havet*. Oslo: Aschehoug.
- Skrede, Ragnvald. 1955. *Den kvite fuglen*. Oslo: Aschehoug.
- Skrede, Ragnvald. 1961. *Bak dei siste blånar*. Oslo: Aschehoug.
- Skrede, Ragnvald. 1962. *Frå kjelde til sjø*. Aschehoug.
- Skrede, Ragnvald. 1963. *Mellom romarar*. Oslo: Aschehoug.
- Skrede, Ragnvald. 1966. *Grunnmalm*. Oslo: Aschehoug.
- Skrede, Ragnvald. 1969. *Lauvfall*. Oslo: Aschehoug.
- Skrede, Ragnvald. 1969. *Dikt i utval*. Oslo: Noregs Boklag.
- Skrede, Ragnvald. 1970. *Vintersvale*. Oslo: Aschehoug.
- Skrede, Ragnvald. 1971. *Flyttfuglar*. Oslo: Aschehoug.
- Skrede, Ragnvald. 1973. *Gamaldans*. Oslo: Aschehoug.
- Skrede, Ragnvald. 1975. *Brenning*. Oslo: Aschehoug.
- Ulateig, Egil. 2003. *Korsfestelsen: Historien om Ragnvald Skrede og Vågå*. Lesja: Forlaget Reportasje.
- Vold, Jan Erik. 1965. *mellom speil og speil*. Oslo: Gyldendal.

KRISTIAN LØDEMEL SANDBERG

«Når visdomssteinen er funnen»

Visdomslitteratur som inngang til Skredes lyrikk

Ein galen ferdamann gjekk og leita etter visdomssteinen. Håret var ihopfløkt, solbrunka og sulka, kroppen kvorven til ein skugge, lippone ihopknipne som dei attlæste dørene til hjarta hans, augo gloande liksom lampa át ljosmakken når han leitar etter ein make. (Tagore 1917, 111)

Slik opnar ein av tekstane til den indiske filosofen og forfattaren Rabindranath Tagore. Tagore fekk nobelprisen i litteratur i 1913. Utdraget er henta frå den norske omsetjinga av *The Gardener, Hagemannen* frå 1917, frå engelsk av Lars Eskeland. Historia handlar om ein galen mann som jaktar på ein visdomsstein: «leitinga hadde vorte hans liv – nett liksom havet lyfter armene sine til himmelen etter det som ingen kan nå». Vendepunktet inntreffer når ein gut ein dag spør kvar han har fått gullkjedet rundt livet frå. Den gale mannen forstår brått at han *har* funne visdomssteinen, men ikkje ensa når det skjedde: «Det hadde vorte ein vane hjá han á taka upp strandstein og tæpa burti kjeda og kasta han med det same og ikkje sjá etter um skiftet kom; soleis fann og miste galningen visdomssteinen». Vissa om at steinen er funnen, men borte for han, tappar heile livsprosjektet for meining: «Galningen vende um att på ny leiting etter den tapte skatten, men krafti var kvorvi og kroppen var bøygd, og hjarta seig til jordi som eit rotvelt tre» (Tagore 1917, 112). Slik endar jakta på visdomssteinen i desillusjon. Det var sjølve leitinga etter visdom som var meiningsfull, slik «havet lyfter armene sine til himmelen etter det som ingen kan nå».

I diktsamlinga *Mellom romarar* har Ragnvald Skrede eit dikt som viser til Tagores tekst frå *The Gardener*, med undertittelen «fritt etter Tagore» (Skrede 1963, 66–67). Motivet er også her ein gamal mann

på leiting etter visdomssteinen. Men Skredes dikt, med tittelen «Stein etter stein», legg til eit observerande og undrande perspektiv, mellom anna med tre spørsmål:

STEIN ETTER STEIN
(fritt etter Tagore)

Kva er det gubben gjer?
Krabbar på stranda
lyfter stein etter stein
let dei røre ved beltet
Når visdomssteinen er funnen
blir beltet til gull!

Oppglødd og ung
prøvde han første stein
Og no?
Skjegg skinn og bein

Men kva er det som står-på?
Han riv seg i håret
han snyktar sårt
og rullar seg
med rykkjande lemer
Beltet er av gull!
Men kvar er steinen?

Jammeren stilnar
han ligg urørleg
Men langt om lenge
ris han på kne
kraftlaus men ikkje vonlaus
Snur seg andre vegen
og prøver febrilsk
stein etter stein

Her er mange av dei same elementa som hos Tagore, slik som den livslange leitinga etter visdomssteinen, og steinen som gjer beltet om til gull utan at det blir ensa kva for stein som gjorde utslaget. Samstundes viser Skredes versjon av livslang visdomsjakt fram ei anna haldning enn Tagore. Her blir det aldri sagt at mannen er gal, berre gamal, ein «gubbe». Hos Tagore er galskapen med frå opninga av: «Ein galen ferdamann gjekk og leita etter visdomssteinen». Dessutan endar det ikkje i desillusjon hos Skrede. Gubben er «kraftlaus men ikkje vonlaus». Han held fram leitinga.

I begge tekstane blir søking etter visdom stilt opp som grunnleggjande i menneskeleg eksistens. Både Tagore og Skrede formidlar slik visdom *om* visdom, og tekstane har eit metanivå som ein ofte finn i visdomslitteraturen. I Salomos ordtak i Bibelen, der visdomen blir lagd i munnen på kong Salomo, heiter det: «Å kjøpa visdom er betre enn gull, å kjøpa innsikt er meir verdt enn sølv» (Ordt 16,16, Bibel 2011). Tilsvarande gjeld i Håvamål, den norrøne livsverda sin visdomslitteratur: «Betre byrði / du ber 'kje i bakken / enn mannavit mykje. / D'er betre enn gull / i framand gard; / vit er vesalmanns trøyst» (Mortensson-Egnund 1928, 39). Biletet på visdom som «betre enn gull» går att.

Med slike grunngevingar i botn sørgde den kristne og den norrøne visdomslitteraturen for rettesnorer i samfunnet, og visdomslitteraturen føreskreiv ideal for høvisk og moralsk aktverdig framferd. Visdomslitteraturen er kulturelt og historisk prega, men ofte med ein ålmenmenneskeleg karakter, og typiske emne er gjestfridom, venskap, sømd og moral. Ein kan til dømes finne oppmodingar om høg arbeidsmoral, som i Salomos ordtak: «Lat hand gjer fattig, men flittige hender gjer rik» (Ordt 10,4, Bibel 2011). Eller det kan handle om verdien av nøysemd, som i Håvamål: «Hev du geiter tvo / og ein taugsperra sal, / daa tarv du ikkje tigge» (Mortensson-Egnund 1928, 42). Og samstundes som mykje er likt i den kristne og norrøne visdomslitteraturen (til dømes i emne, tiltale og biletspråk), finst det òg kulturelle skilnader – som i forholdet til øl og vin. Måtehald og gjestfridom er verdifullt på kvar sine vis.

Målet med denne artikkelen er å sjå på Skredes lyrikk med visdomslitteratur som sjangerhistorisk inngang. To spørsmål har danna

motivasjon for undersøkinga. Det eine spørsmålet gjeld vektinga mellom lyrikk og didaktikk, der Skredes dikt vekslar mellom lyrisk sjølvfordjuping og ålmenn visdom, med det formaspektet som følgjer med: Sluttar dikta tidleg nok, eller føyer dei seg inn i ein *exemplum*-tradisjon som går tilbake til den norrøne dømesoga, med avsluttande tolking og moralsk deduksjon? Det andre spørsmålet handlar om rommet for visdomslitteratur og moralitet i lyrikken etter 1950-talet. Då vart det stilt spørsmål ved Skrede som «den moderne lyrikks oppmann og dommer», som det stod i Jan Erik Volds grunngiving for å gi han midprisen Votten i 1966 (Vold 1976, 139). Korleis svarar Skredes dikt både på ei lang sjangerhistorisk line med visdomslitteratur og ein samtidskontekst der fleire i det litterære Noreg avviser statusen hans utover på 1960-talet?

Visdomslitteratur som sjanger

Vitskap og kunnskap liknar på visdom, men er ikkje alltid det same. Visdom er synonymt med «klokskap», for som det heiter i Salomos ordtak: «Eg, Visdomen / bur i lag med klokskap; / kunnskap og omtanke finst hos meg» (Ordt 8,12, Bibel 2011). Men klokskap og bokleg lærdom kan av og til gå separate vegar. I den trykte talen «Paa Fesjaa» seier Aasmund Olavsson Vinje det slik: «Eg burde hava komet ihug daa, som eg baketter gjorde, at eg tidt heve havt meir aandfulle Samtaler med Folk i Graakufta en med mangein Boklærd Mann» (Vinje 1867, 98). Skilnaden mellom visdom og lærdom viser seg i sjangerinndelingar òg.

Visdomslitteratur kan avgrensast frå nærskylde sjangrar som den norrøne lærdomslitteraturen og det antikke lærediktet. Lærdomslitteraturen var «middelalderens faglitteratur», slik som fragment av lover, teologiske lærdomsverk, preiker, helgenbiografiar, verdshistorier, grammatisk litteratur med meir (Wellendorf 2013). Blant lærdomslitteraturen skil særleg *Konungs skuggsjá* (*Kongespegelen*) seg ut. *Kongespegelen* er eit læreskrift for dei norske kongssønene, med ein ornamentert stil som viser korleis ein skal ordleggje seg høvisk og danna. Gjennom ein dialog mellom far og son blir omfattande lærdom om ei rekkje emne formidla vidare til neste generasjon (Wellendorf

2013, 345). Lærediktet, på si side, er vitskap formidla på vers, med antikke døme som Hesiods *Theogonien*, Lukrets' *De rerum natura*. Her inngår òg poetikkar av Horats, Nicolas Boileau og Alexander Pope. Lærediktet er «skrevet for å belære leseren/tilhørerer i et emne» og «søker å meddele innsikt i et emne, et problemkompleks» (Lothe, Refsum, og Solberg 2007, 129; Aarnes 1967, 120).² Visdomslitteraturen har fellestrekk med lærdomslitteratur og læredikt (som ei opplæring av lesaren eller tilhøyraren), men prioriterer visdom framfor lærdom og vitskap. Visdomslitteratur som omgrep er sterkt knytt til bibeltekstane med ordtak, levereglar og oppmodingar, og mest kjent er Salomos ordtak, også kalla «Visdommens bok».³

Fleire nynorskforfattarar skriv i tradisjonen frå visdomslitteraturen, og Jan Inge Sørbø teiknar opp ei sjangerhistorisk line for visdomslitteraturen gjennom den nynorske bokheimen, der lina går attende til Bibelen og Håvamål, i tillegg til folkelege, munnlege ordtak: «I fleire periodar har poetane forsynt seg av denne tradisjonen. Aasen, Vinje, Olav H. Hauge og Jan-Magnus Bruheim er gode døme» (Sørbø 2018, 320). Særleg Ivar Aasen fungerer som portalfigur, med innsamlingsarbeidet av ordtak og påverknaden frå ordtaka på lyrikken til Aasen. Sørbø argumenterer for at Aasen tek i bruk fleire strategiar for å unngå ei romantisk eg-eksponering, mellom anna løyner han det lyriske eg-et bak ei kollektiv røyst. Strategiane til Aasen kjem til syne i den tredelinga som Sørbø gjer av Aasens lyrikk, i naturdikting, visdomslitteratur og skjemtedikt (Sørbø 2004, 22). Her kan vi fokusere på visdomslitteraturen, med slektskap med ordtaket og folkeleg visdom. Aasens lyrikk formidlar at det ikkje er alt i livet ein kan gjera noko med, og

-
2. Som klassisk form er lærediktet eit tilbakelagt stadium, men Eirik Vassenden peikar på at nokre diktsamlingar i dag, av Inger Elisabeth Hansen, Øyvind Rimbereid og Espen Stueland, kan kallast «moderne læredikt» ved at dei «ikkje berre lærer bort på måtar som ein resonnerande og drøftande tekst ikkje kan, men også blir ein eigen måte å lære og tenke på» (Vassenden 2020, 39). Sjangrar blir her forstått som modalitetar, slik at lærediktet lever vidare i dag som «tenkemåte eller underliggande haldning» (Vassenden 2020, 41).
 3. Fleire andre oppbygglege bøker i Bibelen blir òg rekna til denne litteraturen: «Jesus, Siraks sønns visdom, [...], 4. Makkabeerbok, Manasse, Juda konges bønn» (Gilbrant 1965).

Sørbø kallar det for «ein slags kristen stoisme» der ein skal «finna seg i dei vilkåra ein har fått, og gjera sitt beste» (Sørbø 2004, 29). Aasen overtek og nyttar haldningar frå ordtaka, mellom anna knytt til å innrette seg etter eldre kunnskap og halde seg til den gyldne mellomvegen, noko Sørbø ser på som ein «konservativ, varsam og samstundes sjølvmedviten visdom» (Sørbø 2004, 30). I tillegg vidarefører Aasen den poengterte forma frå ordtaka, med bokstavrim og substantivpar. Visdomsaspektet hos Aasen knyter Sørbø primært til ordtaka, men Bibelens visdomslitteratur blir òg nemnt, saman med lærediktet, og vi kan lesa Aasen omtala som «ein etterfylgjar av Salomo» eller at Aasen har «både kong Salomo og Vergil i ryggen» (Sørbø 2004, 34, 37).

Eit meir generelt poeng er at det er eit konservativt preg ved den visdomsprega lyrikken, men balansert mot ein opprørsk tendens i vendinga mot makthavarar (Sørbø 2004, 33). Sjangerlina frå Aasens og Vinjes visdomslitteratur går vidare via Jan-Magnus Bruheim, som med dikt som «Um å bera» vart oppfatta som noko av ein vismann på eldre dagar («Skapte er vi te bera / og lette børene for kvarandre. / Til fånyttes lever ingen.–»), og Olav H. Hauge, «som formelt lærer mykje av ordtaket» (Sørbø 2004, 33; 2018, 319). I *Nynorsk litteraturhistorie* nemner Sørbø dessutan Kristofer Uppdal som visdomsdyrkar med «ei til tider slitsam dyrking av vismannen sjølv», der aforismesamlinga *Jotunbrunnen* frå 1925 blir trekt fram som døme på visdomslitteratur (Sørbø 2018, 202).

Skrede kan òg føyast til denne sjangerhistoriske lina. Sørbø er inne på visdomsaspektet ved Skredes lyrikk når han skriv at dikta hans «både kan lesast som dyre lærdommar frå ein ekstrem sjølvopplevd situasjon og som allmenne observasjonar om tilværet», og det same er Otto Hageberg: «dei uttrykkjer ei allmenn livshaldning, men tener samstundes til å gi uttrykk for djupt personlege livsrøynsler» (Hageberg 1993, 209; Sørbø 2018, 333). Slik kan sjølvfordjuping og ålmenn visdom gå saman.

Folkeopplysing og moralisme

Ei utfordring med visdomslitteratur som litterær sjanger er å formidle visdom utan å bli belærande, overtydeleg, didaktisk, moraliserande. I

diktform blir utfordringa aksentuert av konvensjonen om meiningsoverskot. Eit overtydeleg sluttpoeng kan føre diktet over i eit eintydig spor, noko mange dikt av Aasmund Olavsson Vinje illustrerer, til dømes «Tyteberet». Dette diktet kunne slutta ei strofe tidlegare, som mange Vinje-dikt, for det antropomorforiserte tytebæret som snakkar direkte til guten på bærtur, med oppmodinga «Mal meg sundt, at du kan smaka / Svaladrykkjen av mit Blod!», er tydeleg nok på at oppofring for andre har ein eigenverdi. Den ålmenngjorde (eller mannlege) moralen i dei to siste verselinene, gjer diktet didaktisk og eintydig, utan større rom for meiningsmangfald: «Mogjen Mann det mest maa gleda, / burt for Folk at gjeva seg» (Vinje 1921, 5:103). Den ordtaksliknande avslutninga, med framståande alliterasjon («Mogjen Mann det mest maa gleda») i form av eit stavrim på første, andre og tredje staven, tilsvarande det ein kan finne i ljodahått, versemålet i Håvamål og andre didaktiske kvad og samtaledikt frå den norrøne litteraturen, er ei sterk avslutning. Avslutninga får fram kva tradisjon Vinje skriv seg inn i, men reduserer òg resten av diktet til *exemplum* (døme), altså ein illustrasjon på ei moralsk sanning.

Her står Vinje med føtene planta i to ulike tradisjonar: På den eine sida følgjer Vinje eit romantisk krav om originalitet og pregnans i biletdanninga, der både Henrik Wergelands «Moseblomme» og Vinjes tytebær kan peike utover seg sjølv, som illustrasjon på den reseptive og oppofrande diktaren, og på den andre sida driv han folkeopplysing med ei form som liknar den norrøne dømesoga. Her til lands vart dømesoga særleg dyrka i høg mellomalderen i Bergen, mest i prosalitteraturen, før ho gradvis forsvann ut av litteraturhistoria med renessansen og reformasjonen (Haugen 1995, 41, 44). Mange dømesoger, særleg dei som er allegoriske eller mindre openberre, er gjerne to-ledda: først ein tekst, deretter tolkinga av denne (*applicatio moralis*), og eit døme frå *Barlaams ok Josaphats saga* har følgjande overgang mellom dei to delane: «Desse tinga er eit bilete på dei menneska som stundar etter denne verda, sa Barlaam, og gjekk så over til å forklare tydinga av saga» (Haugen 1995, 43). Så kjem ein moralsk deduksjon, der illustrasjonen blir plassert i ei moralsk ramme. I Vinjes dikt gir siste strofe på tilsvarande vis ein *applicatio moralis*, eventuelt *epimythion* (etterskrift), som det heiter i hellinistisk tradisjon. Det

mogne tytebæret som blir plukka av guten, fortel oss kva som er rett: Som diktar lever du ikkje for di eiga lykke, men for å tene folket.

Skrede høyrer til ein annan litteraturhistorisk kontekst enn Vinje, men framleis kan *exemplum*-tradisjonen bli nytta som inspirasjon. I tillegg spelar samtidskonteksten inn, for Skrede debuterte og etablerte seg som lyrikar i ei samtid med interesse og aksept for moralitet i lyrikken (altså moralitet primært forstått som «moralisk følelse, bevissthet», ikkje som mellomaldersjangeren «moralitet»). Eit ytterpunktet i den samanhengen er Arnulf Øverland, noko Daniel Haakonsen peikar på når han skriv om den etiske realismen hans, som utvikla seg vidare etter 1910-talet:

På et senere tidspunkt utviklet Øverland seg lenger i retning av en uttalt etisk diktning enn de aller fleste, kanskje lenger enn noen annen norsk lyriker. Han forkynte, belærte, egget, refset. Han utformet «Loven» på ny etter sitt eget hode, nedskrev «hustavler» og lot seg inspirere av moralske emner. Selvoppgjør eller oppgjør med tidens ånd dukker stadig opp i hans lyrikk. (Haakonsen 1966, 55)

Arnulf Øverlands etiske diktning, Tor Jonssons lyriske patos og Ragnvald Skredes moralitet var lyriske uttrykk som fann resonans i samtida. Til dømes skriv Karl Marthinussen følgjande om *Bak dei siste blånar* (1961): «Skredes diktsamling er på en måte en poetisk kommentar til Sartres berømte sats Eksistensialisme er humanisme» (sitert etter Hageberg 2003, 370–71). Etterkrigstida var prega av store spørsmål (vegen vidare etter verdskrigen, korleis Holocaust kunne skje) og eksistensielle trugsmål for framtida (som redsle for atomkrig) og interesse for eksistensiell filosofi (Albert Camus, Jean-Paul Sartre). Som litteraturkritikar hadde Skrede mellom anna meldt Gunvor Hofmos to første diktsamlingar med presis forståing for stoffet, og om *Fra en annen virkelighet* (1948) skriv han: «Gunvor Hofmo er kommet sitt vesens kjerne nærmere, og samtidig er hun kommet hjem til menneskene» (sitert etter Hageberg 2003, 254). Litteraturhistorisk var etterkrigsmodernismen eller seinmodernismen prega av eit stort eksistensielt alvor (med angst, smerte, tap, einsemd og vonløyse som tematikkar). Frå eit samtidsperspektiv var moralitet, humanitet og eksistensielle standpunkt kvalitetsteikn ved lyrikken på 1950-talet.

Dette synet på moralitet i diktinga endra seg i løpet av 1960-talet, med Profil-generasjonen og oppgjeret med «de trøtte femtiårene», eventuelt «de forvirrede femtiårene», som Jan Erik Vold kalla tiåret i 1968. Då var 1960-talet betre, som en «muntrere tid, tross alt mer ekspansiv og livsglad, på sitt sett» (Vold 1976, 339). I kritikken av *Grunnmalm*, etter at Skrede hadde fått Votten, framhevar Odd Solumsmoen i *Arbeiderbladet* mangelen på humor og ein satire som fell til jorda hos Skrede (Solumsmoen 1966). Men fleire Skrede-lesarar sette pris på alvoret i lyrikken hans, nettopp av dei same grunnane som før, også etter 1950-talet var overstått og Profil-generasjonen hadde rydda seg plass i den litterære offentlegheita på 1960-talet. I eit brev skrive av Arne Skouen i 1974, i høve 70-årsdagen til Skrede, står det: «Jeg har søkt til versene dine av to årsaker: for deres visdom og for deres kompromissløshet» (sitert etter Hageberg 2003, 379).

Tradisjonar i Skredes visdomslitteratur

I forfattarskapen til Skrede finst mange dikt som kan kallast for visdomslitteratur. Allereie debutsamlinga hans frå 1949, med titteldiktet «Det du ikkje veit», viser fram denne sida av forfattarskapen. Diktet «Det du ikkje veit» har ei du-form med imperativar og sluttlina: «Vik ikkje unna når din eld blir heit! / Di største von er det du ikkje veit» (Skrede 1949, 64). På det viset gir diktet svar på den opne tittelen på heile samlinga. Det du ikkje veit, er di største von, og livsvisdomen liknar på Tagores leitande mann: Det er ved å halde fram ved å leite, ved å leite i det ukjende, at livet kan få mening. Forma er òg karakteristisk: Ei du-form med oppmodingar eller imperativar går att i fleire dikt i debutsamlinga («Kvardagsdøden», «Beinast frå hjarta» og «Tru deg sjølv»), og livsvisdom blir uttrykt beinveges og tilgjengeleg på andre vis òg, som i «Besseggen»: «Livet er som å gå Besseggen», der «Livet er» blir gjenteke på starten av kvar strofe. Andre dikt som føyer seg inn i det same biletet, er «To», med resignert livsvisdom, «Styrke», som veg styrke mot kjærleik, «Siger», med oppmoding til pågangsmot. I «Tredje gongen» blir visdom overført frå far til son gjennom ein dialog:

La ingen vanskar skræme deg,
 la ingen gåter klumse deg,
 stå eller fall som det fell seg,
 men pass på gullskillingen din –
 det beste du i deg eig,
 ditt kall på jorda!

Ver heil og ein, min son!

Hageberg ser diktet som ein parafrase over Goethes dikt «Der Erlkönig», der sonen i Skredes dikt høyrer røyster som kallar på han tre gonger (Hageberg 2003, 276), men hos Skrede døyr ikkje sonen i famnen på ein far som tviler på at barnet ser og høyrer meir enn den vaksne. I staden maner faren sonen til strid for ideala sine, og på tilsvarande vis som i *Kongespegelen* skal verdiar først vidare til neste generasjon. I Vinjes «Faderen til den heimanfarande sonen» er komposisjonen tilsvarande, med gode råd på ferda ut i den store verda: «I Livet, Gut! Du gjera maa / det, Fa'r din ikki kunde naa: / for du er ung og meire kann. / Din Fader, han, / med sine Tankar inne brann» (Vinje 1921, 5:173).

Det er med andre ord mykje å fordjupe seg i allereie i debutsamlinga, og vi ser nokre tendensar allereie her. Det er formgrep (du-form, imperativar), men òg tydelege variasjonar over former frå visdomslitteraturen. Det er for det første tradisjonen frå Håvamål, som i «Beinast frå hjarta», som opnar med eit spørsmål om dygder («Er det ei dygd å løyne / harmen som i ein bur»), og endar med ei oppmoding om levesett: «I tale, gjerd og åsyn / di sjel må få sin stil» (Skrede 1949, 41). Vidare ser vi mønster som liknar *Kongespegelen* (som i «Tredje gongen», der far formidlar lærdom vidare til sonen gjennom ein dialog prega av eit høgtidleg språk). Skrede nyttar òg tilsvarande oppfatningar som Vinje, henta frå folketradisjonen, til dømes om styrke, der det går ei line frå kraftkaren Storegut i Vinjes episke diktsyklus («han sjølv var so sterk, at han attaat var god») til lina «Nei, styrke er likevel meir enn alle andre ting / kjærleik» (Skrede 1949, 35; Vinje 1921, 5:293). Lina er her ordtakslignande, der styrke og kjærleik ikkje er motsetnader, men nære allierte. Desse litterære tradisjonane (frå

Håvamål, ordtaka og *Kongespegelen*) går att i forfatterskapen, og eg vil utdjupe korleis tradisjonane kjem til uttrykk, med døme frå ulike samlingar.

Håvamål-tradisjonen er tydeleg til stades i dei mange dikta som feller dommar over personlegdommar, og som teiknar opp ei rettesnor for korleis ein skal leva. I «Stortalaren» frå *I open båt på havet* står det om han som hevar seg over alle andre med tome ord: «Stortalaren / flaksa opp på ein stolpe / gol sju Store Ord / og sidan sytti gonger sju» (Skrede 1952, 30). I «Til ein hyklar» frå *Den kvite fuglen* handlar det om han som baktalar andre: «Du dømer til tapar / den du vil skal tapa / og luskar som niding / med kniv bak rygg» (Skrede 1955, 13). Her kan vi trekkje liner til Salomos ordtak: «Han har svik i hjartet og tenkjer ut vondt, alltid skaper han strid» (Ordt 6,14, Bibel 2011). I «Levebrødet» i *Frå kjelde til sjø* er moralen at ein skal avvise det overflatiske livet og heller sørgje for maten sjølv: «Betre er å døy med sømd / enn leva med skam» (Skrede 1962, 22). I «For prestisje» frå *Lauvfall* seier diktet at ein ikkje bør setja livet på spel for å oppnå status: «Livet er verd så mykje som ein synest / og ære vere dei som gav det for ei sak / men betre er å leva som best ein kan / enn å kaste det bort for prestisje» (Skrede 1969, 50). Den generelle tendensen i slike dikt er maktkritikk og ein nivellerande tendens – ein bør ikkje heve seg over andre. I staden bør ein leva livet etter nøkterne ideal. Vi ser ein liknande «kristen stoisisme» som Sørbo ser hos Aasen.

Visdom frå ordtaka kling òg med, særleg ved at mange dikt sluttar eller opnar på ordtaksliknande vis, både i innhald og form. Ordtakspreget kjem til uttrykk i parallismar («Den som ikkje veit alt veit ingenting»), nokre gonger forsterka av alliterasjonar («Men bed du om sæle, så bed du om sorg»), eller ein møter paradoks som ikkje er paradoksale likevel, men som i staden forsonar to komparativformer («Rikast er den som treng minst»), eller ordtakspreget kan oppstå i forholdet mellom individ og kollektiv: «Den som vil tekkjast alle / misser til sist seg sjølv» (Skrede 1962, 48; 1971, 22, 59; 1973, 35). Det ordtaksliknande kan elles ha preg av «aforistisk visdom», som lina «Venskap er vegen til helvete» (Hageberg 2003, 275–76), men noko liknar òg på mantra vi kjenner frå sjølvhjelps bøker: «Blås i kva som hender / Det einaste som tel / er ikkje kva som hender / men kva du

gjer» (Skrede 1963, 26). I tilfellet med lina «Rikast er den som treng minst» frå diktet «Veke for små krav» hadde det vore mogleg å slutte ei strofe tidlegare (Skrede 1971, 59). Her er dei to siste av fire strofer:

Det vara ikkje lenge
før tevlinga i minstekrav
vart skarpere og stadig skarpere
med mindre og mindre premiar
til champion omsider vart heidra
med ingenting
Kulminasjon då LO
gjekk inn for generalstreik
på grunn av for høge løner

Konkurransen om beste slagord
vann ein kall med ein gamal tanke:
Rikast er den som treng minst

Ønsket om ei lukking og didaktisering av dømet gjer at moralen blir tydeleg, der diktet kunne ha enda i LOs paradoksale lønskrav.

Ein siste gjennomgåande tendens, er at fleire dikt er bygde på dialogar mellom ein eldre og vis og ein som er ung og urøynd, slik grunntanken er i *Kongespegelen*, men Skrede varierer formelen på ulike vis. I «Kalv Arnesson» frå *Mellom romarar* er sluttstrofa stila til sonen som må hente ut moralen av livssoga til faren: «Ingen blir vaksen på framgang / vunnen med stønad og lån / Verket må mognast innantil / Høyrer du meg min son?» (Skrede 1963, 33). I «Furu og mann» frå *Kjelde til sjø* går dialogen mellom ei furu og ein mann. Spørsmålet er om det er livsvisdom å vinne på å reise: «– Eg har fare heile jorda ikring / – Og kva har du vunne då, på din veg? / – Ingenting» (Skrede 1962, 74). I «Bestefartankar» frå *Vintersvale* går samtalen over to generasjonar, der livsvisdom skal overførast: «Men livet er eit evig under / så sant ein trur på det gode» (Skrede 1970, 13).

Stoisk eller tvilande?

Den typiske visdomsfiguren i Skredes lyrikk er stoisk, trygg på eigen kunnskap, viser visdom gjennom tolmod og framferd, og har i tillegg evna til å sjå forbi eit overflatisk ytre. I diktet «Hubroen» frå *Den kvite fuglen* (Skrede 1955, 35) har hubroen innsikt i det som for andre er mørker:

Alt som høyrer det
frys og teier.
Kva i Guds namn
er det han seier?

Du lydde deg valen,
du lyder deg heit.
Ja, han veit nok meir
enn vi veit.

Klokvass og fjørmjuk
sviv han og ser,
og slik må han seia
korleis natta seg ter.

Diktet opnar med det auditive varselet frå hubroen, som gjer at alt stoppar opp og blir stilt.

Du-forma i diktet viser til ein lyttar som prøver å skjønne lyden, i vekslinga mellom kald stillstand og indre eldhug, for lyden må då vitne om ei innsikt i natta og livet. Avslutningsstrofa avslører ikkje om hubroen viser seg, eller berre må førestillast, men knyter saman rørs-lene gjennom lufta og ei særleg innsikt. Det er måten hubroen flyg på, nesten lydlaust, som blir språket han uttrykker seg med. Diktet alluderer, eller svarar, slik sett på Goethes dikt «Über allen Gipfeln», der det som kjent står: «Kaum einen Hauch; / Die Vögelein schweigen im Walde». I Skredes dikt søv ikkje hubroen, og hubroen vekkjer opp reseptiviteten til du-et (diktaren). Med det skarpe og elegante (ho er klo-kvass og fjør-mjuk) og innsikt i det usynlege (natta) utviklar hubroen seg dessutan til eit diktarideal.

Opningsdiktet «Ugla» frå *Lauvfall* følger opp det same motivet: «Men ugla den ser når du er blind». Ugla er ein som ser forbi dagen og det grunne: «*Tief ist die Nacht*» (Skrede 1969, 7). Ein tilsvarande figur er Josef i «Josef i Egypt» frå *Den kvite fuglen*. Forma av lutring ber Josef fram visdom, og han blir ein som ser: «Josef / gjætte sin herres trong. / Nådig sådde mørkret / visdom i hans song». Der framstiller Skrede Josef som både vismann og redningsmann: «Josef / talar som eigen tolk: / Synsk træl slo i blinde / høgbru til sitt folk» (Skrede 1955, 25, 27). Det stoiske finst mellom anna hos Torbjørn i «Gamal grend» frå *Grunnmalm* (Skrede 1966, 53):

Vi som ute vankar,
 hækne etter ry og makt,
 ussel sæle sankar.
 Slikt har Torbjørn frå seg sagt;
 roleg går hans gode sag,
 og hans hjarta bankar
 stilt og mildt med jamne slag.

Med saga som går og går, avviser Torbjørn tempoet rundt seg, i tillegg til samtida i stort, med «ville ord» og «ingen taumar», som det står i neste strofe. Diktet blir ein samtidsallegori med Torbjørn som stoisk sentrum.

Som med Torbjørn finst den stoiske haldninga helst hos andre figurar enn i det lyriske eg-et eller du-et. Det er hubroen som er klok-vass og fjørmjuk, ugla som ser når andre er blinde, Josef som synsk træl og Torbjørn med saga, som går og går. Eit anna ideal er Robinson Crusoe (Skrede 1963, 50):

Robinson leit på seg sjølv
 hadde ingen annan å lite på
 Rikt og mangslunge
 sjølvtenkt og sjølvgjort
 og difor ekte
 var alt hans verk

Alle saman er dei visdomsfigurar utanfor eit du eller vi, som speglingar av eit diktarideal som er vanskeleg å nå i ei fragmentert samtid. I «Ugla» står det om du-et: «Og kva er det vel *du* ser / den oppskrytte dagen lang? / Kråkeliv og anna snusk» (Skrede 1969, 7). Desse visdomsfigurane og diktarideala er motsetnader til dei manglande haldepunkta hos eit du. Dikta tiltalar slik ein samtidskontekst, men vender ryggen mot samtida og søker svar i litterære tradisjonar.

Graving etter visdom

Som eit større døme har eg valt ut diktet «Grav djupt» frå *Lauvfall* (1969). Diktet er valt for å illustrere korleis eit didaktisk preg blir kombinert med lyrisk utforsking, der diktet gjer meir enn berre å støtte ein avsluttande konklusjon. Det blir altså vellykka både som visdomslitteratur og lyrikk. Mellom anna blir oppmodingar og formaningar dempa av ei karnevalistisk og degraderande innramming av visdomsjakt og identitetsleiing. Og trass i at visdom blir stilt opp som tilgjengeleg gjennom graving i litteraturen, finst det element som skiplar tilliten til vegen mot visdom som diktet sjølv gir, for leitinga fører til slutt fram til «di eiga skam». Diktet tangerer slik sett konklusjon til Olav H. Hauge i diktet «Når det kjem til stykket»: «I Egypt hadde guden for lærdom / hovud som ei ape» (Hauge 1980, 278). Men der Hauges dikt vender seg mot nøysemd og «det vesle» som hjarta alltid har visst, prøver Skrede – etter beste evne – å sameine dygder, bokleg lærdom og eit ideal om ein sjølvstendig og heilstøypt personlegdom.

GRAV DJUPT

Grav på nytt grav djupt
 Slutt med dine hønespark
 i dagens kompost

Når du vitnar om i dag
 flyt du over av den søte
 milk of human kindness

Du vil syne kor snill du er
men grev ikkje djupt nok
i deg sjølv eller soga

Grav til Sverres menn og motmenn
grav til brannen på Bergtorskvål
til Josef og hans brør

Grav djupt grav til Troja
til den ubedne Eris med eplet
til Hekabes draum om å føde ein brann

Grav lenge nok og djupt nok
til dei løyndaste grunnar
Grav til du møter di eiga skam

Du sjølv er i dag
I deg sjølv bur Gud og Satan
Hic Rhodus hic salta

Diktet er typisk for Skredes visdomslitteratur. Det er ei gjennomført du-form med oppmodingar i form av imperativar («Grav på nytt», «Grav djupt», «Grav lenge», «Slutt med dine hønspark»), og du-et er både utovervendt og innovervendt, både retta mot lesaren og delvis sjølvtiltale, både profetisk og sjølvpiskande. Vidare rommar diktet ein omfattande lærdom, for dei historiske og litterære referansane går heilt attende til trojanarkrigen.

Det startar i andre strofe, med «milk of human kindness», henta frå Shakespeares *Macbeth*, som dreier seg om at Lady Macbeth klagar over at Macbeth er «too full o’th’ milk of human kindness» til å drepa fiendane sine – «du er for menneskeleg – så mild som mjølk», som det heiter i Edvard Hoems omsetjing (Shakespeare 1999, 41). Vidare, i fjerde strofe, er referansane henta frå «soga», først den heimlege soga, deretter den islandske soga, og så frå bibelsoga. «Sverres menn og motmenn» viser til Sverre Sigurdsson, som leidde birkebeinarane i kampen mot baglarane, og som «talte Roma midt imot», som det står

i nasjonalsongen. I neste line viser «brannen på Bergtorskvål» til Bergþórshváll, garden på Island der Njáll Þorgeirsson i *Njáls saga* held til, som blir sett fyr på, og der Njál takkar nei til å gå fri frå brannen: «Jeg vil ikke gå ut, for jeg er en gammel mann og lite tess til å hevde sønnene mine, og med skam vil jeg ikke leve» (Lie 1941, 208). «Josef og hans brør» viser både bakover i eigen forfattarskapen (til «Josef i Egypt»), som nemnt tidlegare, der Josef er ein sjåar og visdomsfigur) og Thomas Manns bok *Joseph und seine Brüder*. Sams for alle referansane her er strid og kamp mot motstandarar.

Tilsvarande vekt på strid og kamp gjeld når Skrede søkjer mot gresk mytologi og saga om trojanarkrigen i femte strofe, før han avsluttar heile diktet med ein referanse til Æsops fablar. Eris var «tvis-tens gudinne», og ho kasta inn eit eple med innskrifta «Til den vakreste» blant dei tre gudinnene Afrodite, Athene og Hera, noko som førte til krangling om kven som skulle ha det. Den vidare utviklinga i saga førte til trojanarkrigen – og til uttrykket «stridens eple» (Evensberget 2004, 326). «Hekabes draum om å føde ein brann» er referanse til tragedien *Hekabe* av Evripides, med handling lagt etter trojanarkrigen, der dronning Hekabe får varsel i draume, gitt av gjenferdet av sonen Polydoros, om at ho vil måtta gravleggje begge borna sine på same dag (Evripides 2018). Endeleg endar heile diktet med den latinske lina «Hic Rhodus hic salta». Sluttlina er frå den latinske omsetjinga av Æsops fabel «Storskryteren» som handlar om ein mann som skryt av eit veldig hopp han gjorde på Rhodos, men utan at det var vitne til stades (Hafting 1952, 39). Til dette svarar ein tilhøyrar, som får høyre om det etterpå (her frå ei svensk omsetjing): «Om det är sant, behöfver du inga vittnen» (Æsop 1895, 37). Deretter seier han: «här er Rodos, gör här om ditt hopp!» («Hic Rhodus, hic salta!»).

Samstundes som diktet er typisk for Skredes visdomslitteratur, med du-form, oppmodingar og referansar henta frå verdslitteraturen, er det noko utypisk ved førstestrofa. Her blir du-et (både lesaren og eg-et) samanlikna med ei høne i komposten. Det skjer altså ei degradering frå menneske til dyr, typisk for den karnevalismen som snur opp og ned på høgt og lågt. Ein er her langt unna hubroen og ugla, men nærare kråka, og høna blir biletet på ei overflatisk tilnærminga til det overflatiske. Ikkje nok med at ho ikkje kjem djupt ned, ho sparkar det berre

bakover, og ho er heller ingen systematikar. Komposten ho rotar i, er lagt lagvis over ein kort periode, og noko mykje meir overflatisk enn den molda ein må grava seg til, under desse øvste laga. Og sluttlina i diktet bidreg til innramminga. Æsops fablar, som gjerne har dyr i staden for menneske i hovudrollene, har eit folkeleg opphav basert på munnleg tradisjon, som «en form for folkelig visdomslitteratur som ligger lavt i antikkens sjangerhierarki» (Haarberg, Selboe, og Aarseth 2007, 68). Slik sett fangar det latinske forma «Hic Rhodus, hic salta!» opp visdom som ein syntese av folkelege og klassiske aspekt. Nikket til fabelen i siste line understrekar òg spenninga mellom ein didaktisk moral og open form, for moralen i fabelen (kalla *epimythion*) skriv seg frå seinare utgivarar som har ønskt å «‘pedagogisere’ en opprørsk sjanger og få den under lærerens kontroll» (Haarberg, Selboe, og Aarseth 2007, 69).

At diktet «Grav djupt» har eit meiningsoverskot og ikkje hamnar i *exemplum*-tradisjonen med sluttlina frå Æsops fabel, handlar dels om det lagvise og intertekstuelle (der kvart lag treng eit meningsinnhald), dels om ønsket om å sameine identitet og lærdom gjennom ein graveprosess. Her lagar diktet eit problem for seg sjølv med den tredje strofa: «Du vil syne kor snill du er / men grev ikkje djupt nok / i deg sjølv eller saga». Det er oppmodinga om å grava i saga som blir følgd opp, med døme på strid mot motmenn og store offer i strid. Såleis er det ikkje graving i sinnet som skal gi erkjenning, men leiting blant bøkene. Denne erkjenninga viser seg derimot å handle om nettopp «deg sjølv», i form av «di eiga skam». Nedst i hølet ein grev, møter ein ikkje eit svar, men ein mangel ved seg sjølv. Det utvendige og innvendige byter roller. Denne vendinga gjer at sluttstrofa handlar om identitet, og i eit forsøk på å gjenvinne ei stoisk livshaldning blir menneskesinnet ramma inn som splitta i både godt og vondt, både skapande og utslettande: «I deg sjølv bur Gud og Satan». Ein klarer seg altså utan dei litterære førelegga, som vitne, når alt kjem til alt: «Hic Rhodus, hic salta!» Andre verseline i siste strofe er dessutan attkjenneleg frå andre Skrede-dikt, både «Identitetar» frå *Bak dei siste blånar* og «Janus» frå *Frå kjelde til sjø*. Sistnemnde sluttar med: «Mennesket er vondt og godt / byggjer seg sjølv / og tyner seg sjølv, / er tenar for Gud og Satan, / og alltid ei uløyst gåte / anten livselden

ulmar eller logen brenn» (Skrede 1962, 41). Det spelar i tillegg med at diktet koplar skrivning (som sjølvverkjenning) og graving, som i den irske forfattaren Seamus Heaneys kjende opningsdikt «Digging» frå *Death of a Naturalist*: «Between my finger and my thumb / The squat pen rests. / I'll dig with it» (Heaney 1966, 1). Heaneys dikt skildrar faren si hypping av potetene og bestefaren si torvgraving: «But I have no spade to follow men like them». I staden nyttar han pennen som spade.

I meldinga til Kjell Heggelund av *Lauvfall* blir diktet «Grav djupt» sett i samanheng med at sjølvfordjuping skal føre til konsolidering: «Mangfoldet skremmer denne dikteren mer enn det egentlig fascinerer ham. Det er for ham om å gjøre å konsolidere eller *samle* personligheten. Men også ha et 'sant' syn for hva en egentlig er» (Heggelund 2002, 479). Heggelund spør innleiingsvis om utgivinga av *Lauvfall* og *Dikt i utval* dette året (1969) viser eit ønske om konsolidering og oppsummering av forfattarskapen. Inntrykket er at Skrede har «villet *samle* motiver og refleksjoner på en nær sagt definitiv måte» med *Lauvfall* (Heggelund 2002, 478). Diktet «Grav djupt» kan illustrere grunnlaget for Heggelunds påstand, med dikta «Identitetar» og «Janus» som intertekstar. Diktet fungerer langt på veg som prisme for, eller ei laginndeling av, Skredes lyrikk. Her kan ein spore både didaktikk og lyrikk, både imitasjon og sjølvstende, både sjølvfordjuping og ålmenn visdom.

Avslutning

Steinmotivet i det innleiande diktet, med tittelen «Stein etter stein», viser at ein må snu mange steinar for å finne visdom. Det er langdrygt arbeid, stein på stein. Eit steinmotiv finn vi òg i dikta «Rullestein» (1952), «Steinen på stupet» (1955), «Sisyfos» (1962), «Steinmål» (1966) og «Steinar på botnen» (1971). Diktet «Mørkret i meg» (1969) sluttar med «Av stein er du komen / til stein er du vorten / skal aldri stå opp av stein». Steinen hos Skrede er «hard, vond, vitlaus» (i «Rullestein»), han «[k]viler i ladd ro» (i «Steinen på stupet»). I «Steinmål» frå *Grunnmalm* heiter det: «I steinen vart veldige erupsjonar / til innlæste minne og forsteina voner / slik som i mi sjel»

(Skrede 1966, 7). Kva står så att av visdomen til Skrede, slik han blir fanga i dikta, som «innlæste minne» i «ladd ro»?

I koplinga mellom stein, visdom og gull må dessutan myten om kong Midas nemnast. Mytane fortel at Midas, som ikkje var så klok, snarare dum, og som rekna rikdom for det høgste gode, fekk ønskje seg det han mest ville ha, som takk, då han brakte Silas attende til Bakkus. Men trass i åtvaringar frå Bakkus, ønskte kong Midas seg at alt han tok i, vart til gull. Først vart han lykkeleg, for når han tok på ei grein, på ein stein, på eit aks, på eit eple, så vart alt til gull. Deretter kom ulykka og sorga, for maten hans vart til gull òg. Dermed ber han om å bli frigjort frå gáva han hadde fått: «Naadige guder, jeg har feilet! Jeg var en daare, en stor daare. Fri meg fraa denne gyldne elendighet!» (Grimm 1909, 158).

Når visdomssteinen hos Tagore og Skrede gjer beltet til den gamle mannen til gull, skjer det ei kopling mellom visdom og rikdom. Finn du visdom, får du rikdom. I tillegg snur dei om på myten om kong Midas. Visdom blir rekna som det høgste gode, ikkje rikdom. Slik er det i Salomos ordtak og Håvamål òg. Den rikdomen visdomen gir, er kanskje ikkje gull, konkret sett. Visdom er i staden det som kan gi ro og fred, forsoning, etter livslang leiting. Men diktet «Grav djupt» viser at gravinga ikkje utan vidare fører fram til ein visdomsstein eller grunnmalm. Den grunnmalmen som er ventande, etter å ha grave seg ned, lag etter lag gjennom saga, dukkar ikkje opp. I staden møter ein «si eiga skam». Det er ei skam over å ikkje stole nok på seg sjølv, ei skam over å bli usjølvtendig.

Det er med andre ord ikkje slik at Skredes dikt alltid framstår sikre på eigen visdom. Det er tru og tvil om kvarandre. Samstundes viser denne artikkelen at ein moralitet henta frå visdomslitteraturen dannar ei viktig åre gjennom mykje av Skredes lyrikk, som rettesnor eller impuls. Ofte ligg åra heilt oppe i dagen, som fyndige, ordtakslignande sluttentensar – eller som ein *applicatio moralis* som gjer diktet fullendt, men mindre ope for tolking. At denne kombinasjonen av lyrikk og didaktikk medverka til at Skredes dikting vart sett ned på av Profil-generasjonen, synest tydeleg. 1950-åra kunne fungere som litteraturhistorisk kontrastbakgrunn for 1960-åra. Men nokre gonger skiplar gravinga og sjølvfordjupinga til Skrede trua på heile prosjektet,

der ikkje alt kan lukkast inne i sluttlina. Då står med eitt meir på spel, og diktet kan bli til gull – utan at at ein veit kva for stein som gjorde utslaget.

Litteratur

- Evensberget, Snorre. 2004. *Litterært leksikon*. 2. oppl. Oslo: J.M. Stenersens Forlag.
- Evripides. 2018. *Hekabe*. Omsett av Robert Emil Berge. Oslo: Gyldendal.
- Gilbrant, Thoralf, red. 1965. *Illustrert norsk Bibel-leksikon*. Bd. 1: A–He. 3 bd. Oslo: Illustrert bibelleksikon.
- Grimm, Albert Ludvig. 1909. *Sagn og eventyr fra grækernes og romernes heltetid*. Omsett av Augusta Stang. Kristiania: Alb. Cammermeyers Forlag.
- Hafting, Chr. 1952. *Levende latin: Latinske uttrykk og sitater*. Fabritius.
- Hageberg, Otto. 1993. «Antikke motiv i moderne norsk litteratur». I *Antikken i norsk litteratur: En artikkelsamling*, redigert av Asbjørn Aarseth og Øivind Andersen. Bergen: Universitetet i Bergen.
- . 2003. *Svidd sjel: En biografi om Ragnvald Skrede*. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Hauge, Olav H. 1980. *Dikt i samling*. Oslo: Noregs Boklag.
- Haugen, Odd Einar. 1995. «‘Plus exempla quam verba movent’. Om definisjonen av det norrøne eksempelet». I *Ord om ordkunst: Til Asbjørn Aarseth på 60-årsdagen*, redigert av Atle Kittang og Asbjørn Aarseth. Bergen: Nordisk institutt.
- Heaney, Seamus. 1966. *Death of a Naturalist*. Faber Paperbacks. London Boston: Faber and Faber.
- Heggelund, Kjell. 2002. *All denne hvithet: En bok for Kjell Heggelund*. Redigert av Kjartan Fløgstad, Jan H. Landro, og Jan Erik Vold. Oslo: Aschehoug.
- Haakonsen, Daniel. 1966. *Arnulf Øverland og den etiske realisme 1905–1940*. Oslo: Aschehoug.
- Haarberg, Jon, Tone Selboe og Hans Erik Aarseth. 2007. *Verdenslitteratur: Den vestlige tradisjonen*. Oslo: Universitetsforlaget.

- Lie, Hallvard, oms. 1941. *Njåls saga*. Gyldendal.
- Lothe, Jakob, Christian Refsum og Unni Solberg. 2007. *Litteraturvitenskapelig leksikon*. 2. utg. Oslo: Kunnskapsforl.
- Mortensson-Egnund, Ivar, oms. 1928. *Edda-Kvæde: Norrøne fornsongar*. 2. utg. Oslo: Samlaget.
- Shakespeare, William. 1999. *Macbeth*. Omsett av Edvard Hoem. Oslo: Oktober.
- Skrede, Ragnvald. 1949. *Det du ikkje veit*. Oslo: Aschehoug.
- . 1952. *I open båt på havet*. Oslo: Aschehoug.
- . 1955. *Den kvite fuglen*. Oslo: Aschehoug.
- . 1962. *Frå kjelde til sjø*. Oslo: Aschehoug.
- . 1963. *Mellom romarar*. Oslo: Aschehoug.
- . 1966. *Grunnmalm*. Oslo: Aschehoug.
- . 1969. *Lauvfall*. Oslo: Aschehoug.
- . 1970. *Vintersvale*. Oslo: Aschehoug.
- . 1971. *Flyttfuglar*. Oslo: Aschehoug.
- . 1973. *Gamaldans*. Oslo: Aschehoug.
- Solumsmoen, Odd. 1966. «Skredes ‘Grunnmalm’». *Arbeiderbladet*, 20. oktober 1966.
- Sørbø, Jan Inge. 2004. «Portalen til nynorsklyrikken». I *Frå gamle fjell til magma: Linjer i nynorsk lyrikk*, 17–37. Samlagets bøker for høgare utdanning. Oslo: Det Norske Samlaget.
- . 2018. *Nynorsk litteraturhistorie*. Oslo: Samlaget.
- Tagore, Rabindranath. 1917. *Hagemannen*. Omsett av Lars Eskeland. Kristiania: Olaf Norlis forlag.
- Vassenden, Eirik. 2020. «‘La meg få bruke deg som farkost’. Moderne læredikt og sakpoesi». I *Å verte vår verda att: Åtte tekstar om lyrikk*, redigert av Ole Karlsen, Ingrid Nielsen og Stein Arnold Hevrøy, 39–62. Oslo: Novus forlag.
- Vinje, Aasmund Olavsson. 1867. *Blandkorn*. Kristiania: Alb. Cammermeyer.
- . 1921. *Skrifter i Samling*. Redigert av Olav Midttun. Bd. 5. 5 bd. Cappelen.
- Vold, Jan Erik. 1976. *Entusiastiske essays: Klippbok fra 1960–75*. En Fakkelt-bok 333. Oslo: Gyldendal.

VISDOMSLITTERATUR SOM INNGANG TIL SKREDES LYRIKK

- Wellendorf, Jonas. 2013. «Lærdomslitteratur». I *Handbok i norrøn filologi*, redigert av Odd Einar Haugen, 2. utg., 302–55. LNU's skriftserie 191. Bergen: Fagbokforlaget.
- Æsop. 1895. *Esops fabler*. 2. utg. Stockholm: C. & E. Gernandts förlag.
- Aarnes, Asbjørn. 1967. *Litterært leksikon: Begreper og betegnelser*. Oslo: Johan Grundt Tanum forlag.

ELIN STENGRUNDET

«Ung skal ein drøyme vilt» Eit ungdomsperspektiv på Ragnvald Skredes forfattarskap

Ragnvald Skredes første og einaste høyrespel, *Björg* (1954), har vorte omtala som «et mislykket stykke kunst» (Ulateig 2003, 22). Heller ikkje i Skrede si eiga samtid vart det vel mottatt. Stykket vart framført på NRK Radio same år, men, som Otto Hageberg peikar på, «utan suksess» (Hageberg 2022, jf. òg Ulateig 2003, 18). Den einaste som har gitt det noko merksemd, Egil Ulateig, finn det likevel interessant sidan ein kan lese det som «et fortvilet forsøk på å gi [Skredes] egen tragedie kunstnerisk form» (Ulateig 2003, 22). Han forklarar vidare at *Björg* framstår som «en uforløst og samtidig nesten dokumentarisk beskrivelse på noe som hendte [Skrede] en vinter og vår, i 1936», og han siktar her til hendinga da Skrede vart skulda og dømd for utuktig åtferd mot jenter han hadde vore lærar for. Ein kan trygt gje Ulateig rett i at ein kan lese stykket biografisk. Det skildrar eit dobbeltmoralsk og sladdertynga småsamfunn, og det er eit forsvarsskrift for den personen sladderer går ut over, ein karakter som openbert representerer Skrede. Denne karakteren, Hagen, har mellom anna lånt eit band av *Tidsskrift for seksuell opplysning* (Skrede 1954, 21), og Skrede meinte som kjent at seksualundervising burde ha sin plass i skulen. Men viss ein les stykket *utelukkande* biografisk, går ein glipp av ein annan sentral tematikk i det, nemleg ungdomstematikken. I dette stykket er det *ungdommen* som kjem inn og ordnar opp i det skakkøyrede samfunnet, og i den samanhengen blir det òg reflektert

over haldningar til ungdom og oppfatningar av korleis ungdom ideelt sett bør vere.¹

I høyrespelet er det to ungdommar, søskena Bjørg og Hans. Desse to representerer to ulike måtar å gå verda i møte på. Bjørg er den kritiske og spørjande typen. Mora til ungdommane, Åshild, er i utgangspunktet skeptisk til at dottera er så fripostig og sjølvrådande som ho er, men Bjørg kan fortelje ho eit og anna om moderne ungdom. Ho svarar mora:

I di tid hadde ikkje dei unge noko sjølvstendig liv. Dei gjorde berre det som foreldra ville. Gifte seg på kommando og valde livsgjerning på kommando. Var det noko føremun, kanskje? Ikkje vera noko anna enn ei brikke som andre flytter på. Er det ikkje betre å staka opp vegen sin sjølv? Da fyrst er ein verkeleg menneske. (Skrede 1954, 12)

Broren Hans har ei ganske anna tilnærming. Han er tillitsfull til autoritetar, og det kjem mellom anna fram da han lurar på kva han skal synast om den tilsynelatande skurken Hagen. Da spør han stykkets eigentlege skurk, Bangstad, om råd. Hans grunnjev valet slik: «Du er eldre enn eg, du veit meir enn eg» (Skrede 1954, 20). Dette er ei tilnærming Bangstad sjølv ville anbefalt ungdommen, for han meiner det «er farleg å gå sine eigne vegar. Særleg når ein er ung og urøynd og ikkje kjenner dei freistingar som lurar på eit syndig menneske» (Skrede 1954, 24). I stykket blir det med andre ord presentert to måtar ein kan vere ungdom på, og kven som skal tene til førebilete, kjem fram allereie av tittelen: Det er Bjørg. Takka vere den kritiske innstillinga hennar får Hagen og andre den oppreisinga dei fortener. Eit sentralt poeng i stykket er dermed at ungdommen har ei slik kraft at dei kan endre verda til det betre. Gjennom opprør mot makta kan dei realisere ei ny og betre framtid. Men gjennom Hans fortel stykket òg at dette slett ikkje skjer av seg sjølv: Det krev innsats, vilje og kritisk teft. Heilt overordna løftar dessutan stykket fram ungdomstida som

1. Sjå Ulateig (2003, 18–22) for eit meir detaljert handlingsreferat og noko diskusjon av biografiske element i høyrespelet. Hageberg vier ikkje *Bjørg* noka merksemd.

ein heilt sentral fase i livet: Det er i ungdommen ein kan – eller ikkje kan – bli eit *verkeleg* menneske.

Å undersøke høyrrespelet gjev likevel ikkje eit fullgodt bilete av Skrede sine idear om ungdom. Også fleire dikt inviterer til å bli lesne i det eg her vil kalle eit ungdomsperspektiv. Med denne innfallsvinkelen hentar eg inspirasjon frå Robert Petrone, Sophia Tatiana Sarigianides og Mark A. Lewis, som i ei utgreiing av konseptet *The Youth Lens* løftar fram følgande spørsmål som det sentrale utgangspunktet for ein slik analyse: «How does the text represent adolescence/ts?» (Petrone, Sarigianides og Lewis 2015, 511). Dette spørsmålet er relativt ope, og sidan Skrede ofte trekker mot det didaktiske når han skriv om ungdom, noko allereie høyrrespelet er eit døme på, legg det til rette for å spisse inngangen noko meir. Eg vil derfor ta utgangspunkt i spørsmål Even Diesen, Inga H. Undheim og eg sjølv har løfta fram som fruktbare når ein les litteratur i eit ungdomsperspektiv, nemleg spørsmåla om kva for førestillingar om og haldningar til ungdommen som kjem til uttrykk i tekstane (Diesen, Stengrundet og Undheim 2024, 11–12). Første del av artikkelen er vigd lesingar av eit knippe Skrede-dikt i lys av desse spørsmåla, og med utgangspunkt i desse diskuterer eg til slutt kva gevinst det gjev å møte dikta med eit ungdomsperspektiv.

«Som i ein rus»: ungdommens ekstraordinære erfaringar og innsikter

Ei førestilling om ungdom som kjem fram i fleire dikt, er at ungdomstida er ei tid i livet da ein kan nå ekstraordinære innsikter. Eg vil her trekke fram tre dikt som alle tematiserer dette, og det første er det kjende diktet «Ved Finna» frå debutsamlinga *Det du ikkje veit* (Skrede 1949, 19–22).

Diktet er eit åtte strofer langt erindringsdikt, og allereie opninga på diktet gjer det klart at det er ei ungdomserfaring som skal bli skildra: «Eg fiska ein gong i Finna – / eg var berre fjorten år». Det å vere ungdom er truleg òg ein overgang som nyleg har skjedd, for eget beskriv vidare at «eg var ny som ein blundande vår». Etter å ha stadfesta kva livsfase eget var i på den tida, glir diktet over i ei allmenn

skildring av dagen: «Sumardagen var herleg. / Sol leika med vind». Dette er noko kvar og ein kan observere kvar solskinnsdag i livet, men i slutten av den første strofa kjem teiknet på at det ikkje er ei alminneleg kvardagserfaring som finn stad denne dagen: «Og elvesus sulla meg kjærleg / i dårande draumar inn». Dette draumeaktige blir utvikla i dei to neste strofene, der eget fortaper seg i naturen, som fører han enda lenger inn i ein draume- og rusliknande tilstand: «Som i ein rus låg eg;». Denne tilstanden fører så til syner: «Kva var det for syner som forma / seg vilt i den stavstille fred?». Brått brest så draumen, men resultatet er ikkje at eget er tilbake i den trauste verkelegheita. Eget er snarare i verda på ein meir merksam måte: Han er «vakar' enn før i mi tid». Han ser verda klarare enn før. Den opplevinga eget ser tilbake på, er med andre ord ei mystisk erfaring der syn formar seg og grenseoverskridande innsikter blir nådde. I klarsynet ser eget til dømes inn i sitt «aller inste», og han ser endatil inn i «Guds hus». Det siste må vere toppen av grenselause innsikter, og der endar det òg. Det er «brått som ei dør lette / seg att». Etter at døra inn til det ekstraordinære har lukka seg og eget kjem til seg sjølv igjen, er han «[r]edd, bleik, frosen». Han tumlar heim og vil ikkje fortelje om opplevinga til nokon, for han skjønner at han berre vil bli håna. I den siste strofa er vi tilbake i diktets notid, og det eldre lyriske eget fortel at han seinare har dikta, tenkt og grubla. Dette tenkjobeidet har likevel aldri gjeve same resultat som det han opplevde den gongen. Som avslutting blir dessutan opplevinga løfta fram som særst dyrebar, for det er det einaste som «ber lys til mi lengtande sjel».

Det eg meiner er interessant i dette diktet, er ikkje så mykje sjølve erfaringa som blir skildra. Det er ikkje så uvanleg at dikt skildrar lyriske eg som gjennomgår mystiske erfaringar. Det finn ein mykje av, ikkje minst i romantisk diktning. Det er heller ikkje så påfallande at det skjer ved ein spesifikk plass, nemleg ved Finna, elva som renn gjennom heimstaden til Skrede. At slike erfaringar skjer i naturen, er òg typisk romantisk. Det som derimot er påfallande, er at dette skjer i ein spesifikk alder: Det lyriske eget er som nemnt presis fjorten år. Den tidlege ungdomstida blir dermed oppvurdert, og i dette tilfellet er det ikkje fordi ungdom kan bidra til samfunnsmessige endringar og ei betre framtid, slik som i høyrspølet *Björg*. Denne gongen er det fordi

ungdomstida ikkje berre er ei tid i livet da ein kan nå ekstraordinære innsikter, det er òg den einaste tida i livet der det kan skje.

No er det rett nok ikkje sikkert at den erfaringa eget ved Finna har som ungdom, er ei erfaring *all* ungdom kan gjere seg, men viss det er snakk om ei allmenn ungdomserfaring, er det verdt å merke seg at diktet antydar noko om kva haldningar som finst til ungdom: Eget i diktet tør ikkje fortelje om opplevinga si, for han vil berre bli møtt med latter. Dette tilseier at det er ein distanse mellom kva ungdom sjølv opplever som særeige for ungdomstida si, og det dei trur andre forventar eller trur om ungdomstida. Til dette kan ein innvende at det at andre vil le, tyder på at dette er erfaringar som gjeld for utvalde individ, men på den andre sida kan ein òg tenke at alle har følt den same skamma som ungdommar, så det kan like gjerne vere snakk om ei allmenn ungdomserfaring som alle held hemmeleg for kvarandre. Noko som støtter at Skrede meiner det siste, er at den same tematikken kjem fram i fleire dikt, til dømes i diktet «All si levetid» frå *Frå kjelde til sjø* (Skrede 1962, 14–15).

Ramma i det fire strofer lange «All si levetid» er etterkrigstida da «helsott» gjestar verda. Det dreier seg truleg om spanskjesjuka som fór over verda etter første verdskrig. I dette diktet er vi i ei lita bygd, der tolv personar skal gravleggast. Bygdefolket har samla seg, men éin bryt ut av fellesskapen: «Men ein fjortenåring rømer / dit han oftast vankar». Det er igjen snakk om ein eksakt fjorten år gamal gut. Staden han rømmer til, er berget. Berget byr vanlegvis på «utsyn», men no gjer skodda at «einast / nære ting seg ter». Dette kan ein lese både som ei konkret beskriving av naturen og som eit bilete på situasjonen som rår: Når sorg og død rår i bygda, er det ikkje råd å sjå dei store tinga. Det nære trengjer seg på og blir vanskeleg å fri seg frå.

I tredje strofe er berget forlate, og fjortenåringen går rundt i lauvet under berga. Det heile byrjar å bygge seg opp mot noko særskilt, for guten «[v]jasser ør», og klokkeklngen frå bygda følger han «dulramt». Det gåtefulle og uforklarlege ligg tjukt omkring han. Så skjer det noko merkeleg: «Brått, som støypt i malm, urøleg / står ein veldig hund» framføre han. Ein kan kanskje tru at eit slikt plutseleg brot med det som er vanleg ute i naturen, vil gjere at ein stoppar opp og stussar og dermed driv den gåtefulle stemninga vekk, men slik er det ikkje her.

Alt som ligg rundt, «[s]otta, kvida, klokkeljomen, / kistene og likferdsfolka / hund og haustlauv, skoddelunden», tolkar guten «i vake draumsyn». Draum, syner og innsikter blir som i «Ved Finna» noko som høyrer ungdommen til, og som i førre dikt blir det ei ekstraordinær erfaring som han ber med seg «[a]ll si levetid».

Eit siste døme på at ungdom erfarer verda på ein annan måte enn andre, finn ein i diktet «Då eg var ung» frå *Bak dei siste blånar* (Skrede 1961, 26–27). Diktet startar slik: «Då eg var ung, / såg eg det få andre såg: / lerka mot himmelblånen / og fisken på djupe botnar». Det er ikkje berre synsevna som er særskild. Den unge kan òg høyre spesielt godt. Ein gong eget låg i graset, «høyrde eg så grant / at eit sløkjehovud² brast». Vidare har den unge eit velutvikla lukteapparat: «Då kjende eg dei finaste angar». I utgangspunktet kan det verke som det denne gongen ikkje er så mykje snakk om at ungdom gjennomgår mystiske erfaringar, men om at dei har ei spesiell sanseleg varsemnd, noko som er interessant i seg sjølv. Det finst likevel teikn på at også denne sanselegdomen er knytt til det mystiske, for eget minnest at da han var ung, bar «vindgust / bod ifrå skogens løynsalar». Uansett om tilstanden er knytt til mystikk eller ikkje, er dette ein tilstand det eldre lyriske eget lengtar tilbake til, og det med god grunn, for den vaksne opplevinga av verda er ikkje noko særleg å trakte etter. Den vaksne kjenner «knapt / meg sjølv i spegelen / og berre så vidt / kona mi på gata». Han er med andre ord på avstand både frå seg sjølv og kona, og han er òg på avstand frå naturen. Kort sagt er «alt [...] bleikt og dimt og fjernt» (mi kursivering). Det er slik sett ikkje overraskande at eget lengtar tilbake til ungdomstilstanden med full kraft: «Med glede gav eg alle mine nådens år / for eit år i ungdomslandet».

I «Då eg var ung» er det elles verdt å merke seg at det ikkje berre er varsemnda for verda som gjer at den vaksne lengtar tilbake til ungdomslandet. Det handlar òg om måten ein møter verda på som ungdom, nemleg med optimisme. For den vaksne framstår verda som ein jammerdal: «No er alljorda skogbrannherja, / og stive menn med grimute andlet / nuglar og puslar i oska». Som vaksen ser ein verda

2. Det allmenne namnet på planta *sløkjehovud* er *sløke/sløkje*.

som øydelagd og satt. Det finst ikkje håp. Ungdommen har ei anna innstilling: «Men då eg var ung, / då glitra draumane [...] / Då var verda ung». Motsett vaksne er ungdommen optimistiske draumarar som trur at verda kan endrast. Med det har eg nærma meg eit anna kjenneteikn ved Skrede si ungdomsskildring, nemleg at ungdommen er idealistar som går livet i møte med pågangsmot og stor livskraft. Som eg vil vise i det vidare, blir dette vurdert som noko positivt, og det sjølv om idealismen kanskje ikkje fører til noko, slik det til samanlikning gjer i høyrspelet.

«Ung skal ein drøyme vilt»: ungdommens livskraft og idealistiske pågangsmot

Skrede skriv mange dikt om ungdom som er fulle av pågangsmot og kraft, og eit av dei er diktet «Femtenåringen» frå *I open båt på havet* (1952, 9–10). Nok ein gong legg Skrede tydeleg vekt på alderen, men i dette tilfellet verkar det i utgangspunktet litt rart at diktet har fått akkurat denne tittelen, for diktet handlar først om tre livsfasar menneske går gjennom: barndom, ungdomstid og vaksentida. Diktet kan lesast som ein allegori over korleis menneske angrip livet, noko som her er illustrert gjennom korleis mennesket i diktet i ulike fasar av livet held seg til ei høgda. Høgda fungerer som eit bilete på eksistensielle utfordringar generelt. Ein treåring kan ikkje handtere høgda, men fell «frå andre høgda / mot krasande steinheller». I siste sekund blir han redda av mora. Små barn er med andre ord ikkje i stand til å møte utfordringar aleine, dei treng foreldre som passsar på og hjelper dei fram. Femtenåringen er på si side full av mot og klatrar opp høgda utan angst i det heile. Han er «kald som ein istapp». At dette er ein i overkant vågal måte å møte ei utfordring på, blir klart: «gutar hiksta / og gjenter skreik . . .», men han kjem trass alt opp utan ei skramme. I tredje strofe er det den vaksne, trettiåringen, som skal til dyst, men utviklinga frå hjelpelaust forsøk (barnet) til tilsynelatande vettlaust mot (ungdommen) har ikkje gått vidare: «Trettiåringen / stivna skorfast / medan hine karane prata sorglaust / ned gjennom skråninga . . .». Den vaksne som er i fokus i strofa, blir ståande heilt handlingslamma i møte med utfordringar. Dette gjeld vel å merke ikkje alle vaksne: Det finst

òg dei som lever livet sorglaust, slik det kjem fram i slutten på strofa. Det interessante i diktet er at det likevel ikkje er livsmåten til dei sorglause vaksne som blir løfta fram som attråverdig, men den som er knytt til ungdommen. Dette kjem fram i siste strofe, som òg avslører kvifor diktet har fått den tittelen det har. Den handlingslamma trettiåringen vel etter kvart livets enkle vegar overfor utfordringar, men det er ikkje diktets føretrekte livsførsel: «Men inni han / stuvkleiv femtenåringen / i himils flog / over avgrunns djuv». Slik sluttar diktet, og det er her diktets sympati ligg. Skal ein føle noko og få gjort noko i livet, må ein vere som ein ungdom. Likevel gjev kanskje diktet den satte vaksne litt håp, for krafta treng ikkje vere borte sjølv om ein ikkje lenger er ungdom. Ho finst der inne ein stad, og kan hende klarar ein å få ho fram igjen.

Liknande tankar finn ein i diktet «Borna våre» frå same samling (Skrede 1952, 43–47). Det er eit langt og innhaldsrikt dikt, og eg vil berre trekke fram dei grunnleggande ideane om ungdom. Som det førre byr òg dette diktet på ei skildring av ulike livsfasar. Barn leiker og tumlar rundt, halvt i denne verda og halvt i ei eventyrverd. Det framstår i det store og heile som ei sorglaus tid. Når dei entrar ungdomstida, skjer noko nytt: «Etter alle sine kvifor, / etter tusen halve svar / tek dei til å finne difor / utan hjelp frå mor og far». Ungdomstida er med andre ord ei meir sjølvstendig tid der ein lausriv seg frå foreldra for å finne sin eigen plass i verda, og heller ikkje i dette diktet er det ei nølende haldning som kjenneteiknar ungdom, snarare tvert om. Også her har ungdommen ein usedvanleg vilje og livskraft, og dei går verda i møte med tru og håp: «I sjuleta bragd deira serhått seg formar, / dei speiar og lyder mot livet, dei stormar / frå under til under, og vonene skin». For dei vaksne er ikkje denne lausrivinga trist. Det er derimot slik at når ungdommen viser seg med sitt drøymande og idealistiske vesen, så vaknar dei vaksne til liv att, for dei finn tilbake til ungdommen i seg sjølv: «Gamle, sløkte stordådsplaner / livnar no i læste skrin; / sol som unge evner spanar / glimtar i vår gamle vin». Her er med andre ord inga sukking over vettlaus ungdom. Her er det attkjenning, og i det ligg det trøyst.

Tanken om at ungdom er livskraftas tid, dukkar stadig opp, og det finst mange dikt ein kan trekke fram for å vise nettopp det. Eg vil

avslutte denne delen med eit dikt der denne tanken kulminerer, og det er diktet «Galskap» frå *Flyttfuglar* (1971, 27). Eg vil gå så langt som til å hevde at dette er Skredes programdikt om ungdom, og derfor er det verdt å sitere heile:

Har vel nokon drøymt så slapt
så likesælt i ungdomens år
at livet ikkje vart ein ussel
antiklimaks?

Ung skal ein drøyme vilt
meningslaust vitlaust
Ungt blod skal ha eit innslag
av galskap

Nøktern ungdomsdraum
utan minste snev av galskap
er ingen draum er ein sjukdom
til døden

Malm skal kyngje i berg
hav dynja utom skjera
draumens regnboge kvelve seg
over all framtid

I dette diktet er galskap ein villa og anbefalt del av ungdomstilstanden. Det kjem særleg fram av ordet «skal» som blir gjentatt to gonger i strofe to: Ungdommen «*skal* drøyme vilt / meningslaust vitlaust», og ungdommen «*skal* ha eit innslag / av galskap». Å ikkje ha ein snev av galskap blir i den påfølgande strofa paradoksalt nok framstilt som ein sjukdom. Det er med andre ord friskt å vere gal. Denne galskapen inneber, som det kjem fram i naturmetaforikken i den avsluttande strofa, å tenke store tankar. Det finst ingen grenser for kva veg tankane kan gå, korkje i rom eller tid.

Ver gal, vill og full av draumar er Skredes bod til ungdommen i dikt etter dikt, og det som er særleg interessant i den samanhengen, er at Skrede ikkje meiner ein skal vere slik for å oppnå noko anna, til dømes ei endring i samfunnet eller å utvikle seg sjølv som menneske. Hos Skrede handlar det om å nyte ungdomstida *i seg sjølv*. Ein bør med andre ord vere gal, vill og full av draumar for å leve den verdifulle ungdomstida til fulle, og for at ein seinare skal kunne finne trøyst i at ein har utnytta denne tida av livet på best mogleg vis.

«angestlykke»: ungdommens indre

Når Skrede løftar fram ungdomstida som ei særleg rik tid i livet, skjer det ofte frå eit utanfråperspektiv. Anten er det eit lyrisk eg som ser tilbake på si eiga ungdomstid eller eit vakse eg som reflekterer over kva som kjenneteiknar denne livsfasen. Ein slik posisjon gjer det kanskje enklare å idealisere denne tida av livet. Det ser nemleg litt annleis ut i dikt der det lyriske eget i større grad lever seg inn i ungdommen sjølv. Da kjem det ei usikkerheit inn i skildringa.

I diktet «Nattfiske» frå *I open båt på havet* (Skrede 1952, 8) er motivet to brør som er ute i båt med oter. Starten er heilt konkret og daglegdags, slik det ofte er i dikta eg trekker fram. Dei to i båten «ventar på morgonbitet», og stilla rår. Snart blir fokuset vendt mot den eine av gutane, og diktet får eit nærmast ekspresjonistisk preg idet skilnaden mellom sinnet til denne guten og omgjevnadane blir viska ut: «Flagremysene skinglar / berre i sinnet no; / men hujolæte rislar ned or berga / som nordlysbragd, / som blod». I den andre strofa handlar det tydelegare om denne gutens indre: «Hjarta er fullt av / kastevindar, / støytar frå ei fjern og farleg fele, / angestlykke . . .». Det er med andre ord eit uroleg sinn som blir beskrive. Alt blir kasta fram og tilbake, og sjølv synda lokkar i felespelet, som gjev assosiasjonar til djevelen. Stilt overfor dette føler ikkje guten rein angst eller rein lykke, men *angstlykke*. Så kjem den siste strofa, som består av berre éi verselinje, og som er årsaka til at diktet har fått plass her: «Eit hjarte er femten år». Det er med andre ord ikkje ei allmennmenneskeleg livskjensle som blir beskriven: Det er ungdommen si livskjensle, og det særeigne ved denne er kjensla av «angestlykke». Ungdommen har ei

sitrande forventning til eit liv som både lokkar og skremmer, og som ein ikkje heilt har kontroll eller oversikt over. Sjølv om Skrede i mange dikt manar ungdommen til å gå på og vere ungdom i all si kraft, får han med dette diktet òg fram at ungdommen sjølv kan vere noko meir nølande til å ta skrittet. Dette gjev med andre ord ein ny dimensjon til den noko meir didaktiske tonen ein finn i andre dikt: Skrede har òg forståing for korleis det heile kan fortone seg for ungdommen sjølv. Dette inntrykket blir styrkt av dei neste dikta eg vil trekke fram.

**«visste brått at han ikkje visste / kven han var»:
frå ungdom til vaksen**

Dikta eg har trekt fram hittil, skildrar sjølve ungdomslivet, men Skrede beskriv òg ein annan del av denne tida, nemleg overgangen frå å vere ungdom til å bli vaksen. Dei tidlegare dikta gjev bod om at dette truleg vil vere ei heller trist erfaring, og dikta som handlar om dette, bekreftar mistanken.

I «Mørk stjerneklåre» frå *Bak dei siste blånar* (Skrede 1961, 30–31) er det ein seksten år gammal gut som er i sentrum, og det er nok eit poeng at denne ungdommen er litt eldre enn dei andre som lesaren får vite alderen på, for denne ungdommen er på veg ut av ungdomstida. Diktet startar i vinternatta der sekstenåringen går «i tankar / på farleg is». Den tankefulle ungdommen er ikkje sjølv merksam på faren. Han er snarare som dei drøymande ungdommane ein finn i dei førre Skrede-dikta. Diktet røper nemleg kva han tenker på: «– korleis kan det vera så mørkt / i stjerneklåre? –». Tankestrekane markerer at dette er tankane til den unge, men i dette diktet får han ikkje bli i denne tilstanden. Tanken blir broten av: «og brått hørde han vatn;». Da dette skjer, når han ei innsikt: «visste at han visste og ikkje visste / kor farleg det var». Han blir riven ut av det ubevisste og verdsfjerne, og det utviklar seg snart til ei eksistensiell innsikt: «visste brått at han ikkje visste / kven han var». Denne opphopinga av «visste» understrekar at viten og det å nå innsikt i at ein ikkje veit, står sentralt i diktet, og slik eg tolkar diktet, handlar det heile om overgangen frå den lykkelege, ubevisste ungdomstida til det desillusjonerte vaksenlivet.

Innsikta guten når, gjev først sjokk: Han blir beskriven som febrilsk, og han søker ei redning, men redninga finst ikkje. Det einaste han ser, er «vatn, vatn, vatn». Dette stemmer godt med tanken om at det er overgangen til vaksenlivet som blir beskrive, for når det først har skjedd, kan ein ikkje gå tilbake. Den ubekymra ungdomstida er tapt for alltid. Til slutt endar han i apati: «Så stod han der time etter time». Den stivna og handlingslamma vaksentilstanden kjenner ein igjen frå andre dikt av Skrede. I siste strofe blir det sett fram til siste del av livet, og i same stund kjem òg ei beskriving av kva liv den unge vaksne har i sikte: «årelang isvandring – / [...] forvillingstankar, uvisse, venting». Overgangen frå ungdom til vaksen blir slik beskrive som ei oppvakning, men ikkje som ei oppvakning til ei gledesstund, men til noko mørkt og dystert.

Ein liknande tanke finn ein i diktet «Ned i Hades» (Skrede 1961, 22–23) frå same samling. Ungdomstida blir nok ein gong framstilt som ei god tid, ei tid for draumar og håp. Slik startar diktet: «Når livet etter sæle ungdomsdagar / då hav og tindar, kraft og stordådsdraumar / lova deg lykke over all forstand». Men ungdomstida er ikkje noko som varar ved. Til slutt finn livet det «for godt å kaste maska / og syner deg sitt ormekransa åsyn» Resten av diktet handlar om at når dette først har skjedd, så gjeld det å velje rett strategi for å makte dette trøysteslause livet. Hovudinstrykket av Skrede si innstilling, at ungdomstida er herleg og vaksenlivet grueleg, blir nok ein gong bekrefta.

Seinare i forfattarskapet finn ein døme der vaksenlivet trass alt kjem litt heldigare ut. I diktet med den beskrivande tittelen «Mogningsnatt» frå *Flyttfuglar* (Skrede 1971, 20) er det ein gut som går gjennom forandringa frå ungdom til vaksen. Det skjer vel å merke utan at alderen er oppgjeven, men hovudpersonen blir beskriven som gut i starten og som mann i slutten. Diktet startar med at guten er ute i naturen, og opplevinga av naturen er slik ho ofte er i desse dikta frå Skrede. Han sit ved ei gran som han på grunn av tidlegare opplevingar meiner «vil han vel». Han har kome dit fordi han er i naud. Det kjem ikkje fram kva som er foranledninga til denne nauda, og det gjer det nærliggande å tenke at det er ei eksistensiell uro som ligg til grunn. Midt i diktets andre strofe kjem vi til notidspunktet, og guten «ventar på at mekregauken skal vakne». I tredje strofe er det ikkje den som

kjem, men ein hubro som «sleng gjennom sinnet / lik ei fille». Samanlikning med filla gjev inntrykk av at hubroens (tenkte) besøk korkje er velkome eller har særleg verknad, men fortsettinga motseier dette. Sveipet dannar ein overgang mellom natur og sinn, og for guten blir lydane frå skogen «ovringar frå hans inste». Det er når diktet vender seg til gutens indre, at ein forstår kvifor diktet har fått tittelen sin, for det han sansar, er «blaff ifrå den farlege framtid / frå alt som er uforstått / frå alt som er forståing verd». Guten er i ein overgangsprosess, men til forskjell frå tidlegare dikt endar dette diktet i harmoni. Når opplevinga – og endringsprosessen – er over, går det som i starten altså var ein plaga ung ein, heim som ein roleg, harmonisk vaksen: «Manns ro og kraft / lyser i ein mest usynleg smil».

Heller ikkje hos Skrede er det alltid berre uhygge og mørke som ventar etter at den gode ungdomstida er over. Samtidig er det verdt å merke seg at «Mogningsnatt» kjem ganske seint i forfattarskapet, og det er òg hovudsakleg der ein finn skildringar av ungdom som er noko meir ironiske enn det som vanleg er hos Skrede.

«Ungdoms dårskap»: ironisering over ungdommen

I Skrede sine dikt finn ein ei nesten overveldande feiring av ungdom, men det finst som antyda òg eit par små døme på det motsette. Eitt er å finne i diktet «Elveos» frå *Grunnmalm* (Skrede 1966, 16–18). I dette 17 strofer lange diktet er det lyriske eget ei elv, og diktet inviterer nok mest til ei øko- og samfunnskritisk lesing. Til dømes startar det med at fabrikkar og skyskraparar vil hindre egets møte med havet. Men situasjonen eget står i, legg opp til mimring tilbake til ei tid da alt var betre, og elva minnest òg si eiga barndoms- og ungdomstid. Det er i denne erindringa at ei uvan innstilling til ungdomstida kjem til syne: «Å ungdoms dårskap – berre eit bel / og seinare i stendig kortare stunder / trudde eg på lykke som varer». At ungdomstida er ei litt livsfjern tid, er ikkje ein uvanleg tanke hos Skrede, men det er nytt at det blir felt ein negativ dom over dette. I tidlegare dikt har det gitt ny livskraft å minnast ungdomstida, men her blir ho sett på som «dårskap» av ein desillusjonert vaksen.

Eit anna døme finn ein i «Bortanfor fjorden» frå *Flyttfuglar* (Skrede 1971, 26). Der er eget, som tittelen røper, bortanfor fjorden, og han fortel at «[s]å langt ifrå heime har eg aldri vore». Dette kan ein lese både som ei konkret skildring av ei reise og som ei skildring av mogning, der det mogna eget har forlate barndomsheimen. Uansett gjev distansen til heimen eget moglegheit til å reflektere over dei som er der han sjølv ikkje er, anten geografisk eller i livet. At det kan vere snakk om det siste, kjem av at det han viser seg å reflektere over, er gamle og unge og skilnaden mellom dei. Dei gamle, som snart skal døy, sender han varme tankar, men han finn òg trøyst i at «dei gamle er smålåtne i sine tankar / – har lite å vinne og lite å tapa». Dei gamle ser ut til å kjenne til realitetane i livet og har justert håp og draumar etter det. Det er annleis stilt med dei unge: «Men dei unge ville det vore synd i / om det ikkje var det at dei er unge». Samanlikna med dei gamle har dei unge store håp til livet, og derfor har dei òg stort potensial til å bli skuffa. Det som reddar dei, er at dei, som unge, ikkje er i stand til å sjå sitt eige liv utanfrå. Med desse orda blir diktet avslutta, og slik ender det i ei mild ironisering over det ungdommelege overmotet.

Den aller tydelegaste ironiseringa over ungdommen finn ein likevel i diktet «Unge og gamle» frå *Gamaldans*, den nest siste samlinga til Skrede (Skrede 1973, 29). Diktet går slik:

Dei unge er kloke
dei gamle er dumme
Så er omsider tydeleg sagt

Men kven har no mest å gle seg til?
Dei unge er på veg mot seniliteten
Dei gamle mot freden i jord

Sympatien er ikkje ved dei unge og deira livsmot her. Akkurat det er slett ikkje ulikt det førre diktet, men ironien her framstår som klart skarpare.

Den som les den nest siste samlinga til Skrede, vil kan hende òg stusse over diktet «Alt som i verda finst» (Skrede 1973, 45). Diktet

handlar om at menneska fyller verda med meir vondt enn det som naudsynt er, og i den samanhengen kjem følgende utsegn: «Menneska er vonde frå ungdomen av». Denne skildringa står i utgangspunktet som ein underleg kontrast til den idealiseringa og oppvurderinga som ein vanlegvis finn i dette forfattarskapet, men akkurat dette sitatet bør ein sette i kontekst. Det er nemleg ikkje ei Skrede-linje, men eit bibelsitat. Sitatet er henta frå 1. Mosebok, da Noa og alle på arka har overlevd syndfloda. Etter å ha gått ut av arka, ofrar Noa dyr til Gud, og sistnemnde tenker: «Jeg vil aldri mere forbanne jorden for menneskets skyld; for menneskehjertets tanker er onde fra ungdommen av» (1. Mos 8:21). Det ligg ikkje i dette at sjølve ungdommen er vond, men at menneska har vore vonde heilt frå da Gud skapa dei. Det er med andre ord ei innsikt Gud når om skaparverket sitt, og det er òg den innsikta som ligg i Skrede sitt dikt. Menneska er vondare enn dei treng å vere, men slik har det alltid vore, og Skrede følger opp med at menneska trass alt òg veit at det til slutt er venleik som gjeld: «Mot den er det menneska i evig lengsel / sorgsæle går sin gang».³

Samla sett kan ein likevel seie at ein finn litt andre taktar i Skrede si ungdomsskildring utover i forfattarskapet, men samtidig skal ein vere forsiktig med å påstå at utviklinga peikar i ei klar lei, for det er òg i den seine samlinga *Flyttfuglar* frå 1971 ein finn «Galskap», som eg som nemnt meiner er Skredes programdikt om ungdom, og det er iallfall langt ifrå kritisk og ironisk.

Ute av si tid

I innleiinga til antologien *Saftrike slyngelalderskikkelser: Ungdom i skandinavisk litteratur* (2024) argumenterer Diesen, Undheim og eg for at skjønnlitteraturens ungdom bør få meir merksemd i forskinga.

-
3. Dette bibelsitatet spelar elles òg ei stor rolle for Odin i Olav Duuns *Juvikfolke* (1918–1923). Det blir nemnt to gonger av fosterfaren til Odin, Bendek, og seinare er det Odin sjølv som ropar det ut når det står om livet under ein storm. I denne situasjonen let ikkje Odin det vere ei læresetning. Han gjer i staden opprør mot seiinga og vel å gå i døden for fienden Lauris (sjå Duun 1989, 483, 541 og 878). Skrede sette Duun høgt, og det kan godt vere at det er *Juvikfolke* han har henta inspirasjon frå i dette diktet.

Ein grunn til det er at ungdomsmotivet i seg sjølv er eit interessant litterært motiv, mellom anna fordi det ofte inneber ei tematisering av livsfasen ungdom. Gjennom lesingane mine har eg freista å vise at dette gjeld Skrede sitt forfattarskap. At Skrede er opptatt av ungdom, kjem mellom anna til syne ved at han påfallande ofte beskriv alderen på personane han skildrar. Dei er til dømes fjorten eller femten år. Dette grepet er uvanleg i lyrikken og tyder i seg sjølv på at Skrede *vil* at lesaren skal vere merksam på at det er ungdom han skriv om. Eg ser det som ei indirekte oppfordring til å feste seg ved nettopp det, og ein blir heller ikkje skuffa om ein følger oppfordringa. Gjennom Skrede si dikting får ein ei nyansert framstilling av kva som kjenneteiknar ungdom, og korleis ungdom bør vere. Nyanserikdomen gjer motivet interessant i seg sjølv, men at det er så tydeleg og kraftfullt til stades, legg òg til rette for større diskusjonar. Ein slik diskusjon gjeld den litteraturhistoriske plasseringa av forfattarskapet.

Litteraturhistorikarane har jamt over vegra seg for å slå fast noko når det gjeld den litteraturhistoriske plasseringa av Skrede. Eit døme finn ein hos Willy Dahl. Han kjem ikkje fram til ein konklusjon, men meiner han iallfall kan slå fast ein ting: «'Modernist' er det galt å kalle ham» (Dahl 1975, 150). Eit nyare døme er å finne i Jan Inge Sørbøs *Nynorsk litteraturhistorie*. Sørbø stør seg på Carl Fredrik Engelstad som i si tid hevda at Skrede «ikkje kan plasserast som modernist eller tradisjonalist», og Sørbø sjølv viser at diktinga peikar i begge leier i både form og innhald (Sørbø 2018, 335). Ikkje noko er avgjort, og det blir det heller ikkje viss ein les tekstane i eit ungdomsperspektiv, men nyansar kjem til syne. Tenkemåtane som kjem til uttrykk gjennom Skrede si framstilling av ungdom, trekker hovudsakeleg mot det romantiske og det vitalistiske. Det romantiske ligg både i den generelle romantiseringa av ungdom og ungdomstida og i at ungdommen kan gjere seg ekstraordinære erfaringar. I romantikkens dikting er det diktaren, geniet, som har denne evna, men hos Skrede er det altså ungdommen.

Til felles med vitalismen har Skrede den sterke ungdomsdyrkinga, noko Malin Bakken (2024) har peika på at vitalismen ofte inneber. Men det som først og fremst gjev Skredes ungdom eit vitalistisk drag, er livskrafta, viljen til liv, som finst hos dei, og ikkje minst at ung-

dommane har det Bakken kallar ei «intensivert livsfølelse» (Bakken 2024, 121). Skrede skildrar intense livsopplevingar hos ungdom ute i naturen, og i den samanhengen set han «instinkter, intuisjon og det irrasjonelle fremfor rasjonell tanke og sosiale kontrakter», noko som ifølge Eirik Vassenden representerer ei typisk vitalistisk haldning (Vassenden 2012, 13). Ei slik haldning finn ein òg i Skrede si oppfordring til ungdommen om å vere gal. Når det gjeld plassering i tid, peikar Skrede her òg heller bakover. Vassenden skriv at vi «ser en opphopning av [vitalistiske] tenkemåter i perioden rundt århundreskiftet 1900» (Vassenden 2012, 13).

Når alt det er sagt, vil heller ikkje merkelappen modernisme vere direkte feil å trekke fram. Det gjeld i hovudsak dikta der ungdom går over til å bli vaksne, for å vere vaksen ser hos Skrede ut til å vere jamgodt med å vere fanga i ei modernistisk livskjensle.⁴ Trekker ein til slutt inn høyrespelet, er det klart at også realismen kling med i Skredes ungdomsskildringar. Samla sett er det iallfall klart at Skrede heller ikkje denne gongen let seg plassere eintydig i ein litteraturhistorisk bås.

I forlenginga av dette kan ein òg spørje seg korleis Skrede sin ungdom står til den samtidige ungdomsdiskursen. Diesen, Undheim og eg har argumentert for at dette ofte er eit fruktbart spørsmål i møte med skjønnlitteraturens ungdom, fordi skildringane i skjønnlitteraturen kan «bidra til å bekrefte, nyansere eller utfordre etablerte oppfatningar om [...] ungdom» (Diesen, Stengrundet og Undheim 2024, 15). Dette er i tråd med det tidlegare nemnde Petrone, Sarigianides og Lewis meiner er det andre sentrale spørsmålet ein bør stille når ein les tekstar i eit ungdomsperspektiv: «What role does the text play in reinforcing and/or subverting dominant ideas about adolescence?» (2015, 511).

4. Snur ein dette på hovudet, kan ein seie at Skrede slik vektar litteratur frå ulike tider. Den romantiske og den vitalistiske diktinga (og til dels den realistiske) er litteraturens ungdom, og her ligg Skredes sympati, medan den modernistiske diktinga er den vaksne litteraturen, og den har ikkje særleg kraft eller inspirasjon. Denne tanken harmonerer dessutan med omtala av Skrede som litteraturkritikar. Eirik Vassenden skriv at Skrede rett nok rosa Hofmo, men han viste etter kvart «lunken interesse for [...] den moderne samtidspoesien» (Vassenden 2016, 345).

Ein kan i den samanhengen seie at Skrede er midt i si tid ved å vere så opptatt av ungdom som han trass alt er, for han skriv innanfor det som blir rekna som ungdommen si stordomstid, som vi skriv i antologien: «I etterkrigstiden blomstret vestlig ungdomskultur i forbindelse med begrepet *teenager*; som fanget opp nye – og opprørske – interesser for blant annet rock ‘n’ roll, skinnjakker og motorsyklar» (Diesen, Stengrundet og Undheim 2024, 10). Dette verkar likevel ikkje særleg treffande for Skrede si dikting. Enkelt sagt er det få skinnjakker å spore, og som vist over strekker tenkemåtane som kjem til uttrykk, seg lenger tilbake tid. Han set snarare 1800- og tidleg 1900-tals idear i spel i ungdomsskildringa si, og det gjeld også i høysespelet. Ein kan jo tru at Bjørg sitt opprør er meir tidsriktig. Ida Blom beskriv ungdomskulturen som oppstod på 1950-talet, som ein kultur der ungdom «gjorde opprør og protesterte mot velstanden og det etablerte borgerlige samfunn» (Blom 2004, 141). Til det er å seie at sjølv om opprør absolutt var tett knytt til 1950-talsungdomen i heile Vesten, er koplinga langt eldre enn 1950-talet. Henrik Berggren skriv at ein i Norden allereie frå midten av 1800-talet såg ungdom som «en ny historisk kraft som skulle förverkliga ett annat och bättre samhälle» (Berggren 1995, 224, jf. òg Berggren 1997, 239). Skrede framstår på den måten som litt ute av si tid, men han viser samtidig at måten ein kunne forstå ungdom på, sjølv i ungdommen si stordomstid, var mangslungen, og at gamle idear held stand og kling med i ei ny tid.

Snur ein om på det, er det kanskje likevel ikkje så dumt å kople Skrede si ungdomsskildring til opprøret på 1950-talet. For det første kan ein sjå diktinga hans som ei motkraft til marknadskreftene, for den ungdomskulturen som vaks fram på 1950-tallet, var utvilsamt marknadsstyrt (Lesko 2012, 117). Skrede på si side legg vekt på dei ikkje-kommersielle ungdomskvalitetane. I tillegg kan ein rekne ei så lite tidsriktig skildring som eit opprør mot det beståande, som her er etablerte forståingar av ungdom. Det siste er elles òg noko som kan gje opprørske og myndiggjerande frukter for ungdommen sjølv, og det er denne diskusjonen eg vil avslutte med.

Inne i vår tid

Diesen, Undheim og eg meiner at ein viktig gevinst ved ungdomsperspektivet er at det kan «gjøre eldre så vel som nyere litteratur relevant for den lesende ungdommen selv» (Diesen, Stengrundet og Undheim 2024, 16). Argumentet bygger på ideen om at livsfasen ungdom er ein sosial konstruksjon. Livsfasen ungdom blir med andre ord skapa gjennom korleis ein snakkar, skriv og teoretiserer om ungdom (jf. Diesen, Stengrundet og Undheim 2024, 10–12 og Petrone, Sarigianides og Lewis 2015, 508–509).

Måten kategorien *ungdom* blir konstruert på, er heller ikkje utan konsekvensar for ungdommen sjølv. Nancy Lesko har undersøkt korleis ungdommar tenker om seg sjølv, og finn at «feeling one's age was [...] to see oneself as others see you, thereby creating a doubled self» (Lesko 2012, 110). Ungdommen sjølv formar seg altså etter korleis livsfasen blir konstruert. Eit døme på ein slik konstruksjon som Lesko trekker fram, er tanken om at ungdom er i ei identitetskrise. Denne førestillinga meiner ho «has a social origin», ho er altså skapt, men likevel påverkar ho ungdommen. At ein finn denne ideen i norsk litteratur òg, blir tydeleg gjennom Svein Slettan sin presentasjon av ungdomslitteratur. Han skriv at i denne litteraturen er nettopp identitetssøking eit hovudtema (Slettan 2020, 30).

Ideen om at ungdom opplever ei identitets*krise*, påverkar vidare kva status sjølv livsfasen ungdom har. Målet må nemleg vere å kome ut av krisa, og når ein har forma identiteten sin, er ein vaksen. På den måten ser ein ungdom som «human becomings» i staden for «human beings» (Lesko 2012, 110–111). Forskjellen på desse to synsmåtene er enkelt sagt at ein anten ser ungdom som noko ufullstendig som skal utvikle seg til eit mål, eller ein ser ungdomstida som ei tid som har verdi i seg sjølv (jf. James, Jenks og Prout 2005, 149).⁵

Det er i denne samanhengen ungdomsperspektivet kan vere relevant for ungdommen. Viss ungdommen sjølv blir gjort merksame

5. Denne diskusjonen har vore viktig i barndomsforskinga, og målet har vore å utvikle barnesynet frå å sjå barn som «human becomings» til å sjå dei som «human beings». Når det gjeld ungdomsforskinga, har ikkje diskusjonen vore like mykje til stades.

på at ungdom alltid kan bli definert og forstått på nytt, og viss dei blir merksame på at ideane om kva ungdom kan og ideelt sett bør vere, ofte kjem frå nokon andre enn ungdommen sjølv – Skrede er jo sjølv eit døme på ein vaksen som vil seie noko om kva ungdom kan og bør vere – kan det verke myndiggjerande. Det kan gjere at dei tar større grep om sitt eige liv og sin eigen livsfase.

Å vektlegge skjønnlitteraturens ungdomsskildringar på denne måten trur eg elles òg ville vore i takt med Skrede sin eigen pedagogikk. Han meiner nemleg at den primære oppgåva til ein lærar er å utvikle elevanes tankeevne og dømmekraft. Sjølv skriv han dette om kjernen i si eiga lærargjerning: «Jeg forsøker å opdra barna til å bli aktive, frie, freidige og selvstendige» (Skrede 1936 sitert etter Hageberg 2003, 93). Ungdomsperspektivet slik eg har lagt det fram her, har nettopp som mål å utvikle tankeevna, dømmekrafta og sjølvstenda til ungdommen. Dette er elles velkjende pedagogiske prinsipp, både frå gammalt av og i dag. Det harmonerer til dømes med Kant si oppfordring om å tre ut av si «selbstverschuldeten Unmündigkeit» (Kant 2018, 5). Det handlar kort sagt om at ein ikkje skal la andre bestemme, definere og forklare verda, sjølv om det, innrømmer Kant, kan vere det mest behagelege. I tillegg svarar det til UNESCO sin definisjon av kritisk tenking. Ifølgje dei innber kritisk tenking mellom anna «the ability to question norms, practices and opinions», «[the ability] to reflect on own's values, perceptions and actions» og ikkje minst å ta aktivt stilling (UNESCO 2017, 10).

Når det gjeld Skrede si ungdomsskildring, er ho i denne samanhengen relevant på to måtar, og dei er samla i at han presenterer idear om ungdom som framstår som ganske uvanlege for dagens lesarar. Eg har allereie peika på at identitetskrise er eit ofte brukt stikkord når ein snakkar om ungdom, og ein treng ikkje bla lenge i ei avis for å finne ut at ungdomstida blir skildra som ein kriseliknande tilstand generelt sett. Ungdom har psykiske problem, dei er stressa, og målet med ungdomstida er å gjere det godt, slik at ein får ein god start på vaksenlivet, anten det handlar om å kome inn på det gjæveste studiet eller om å få kjøpt seg si eiga leilegheit så snart som råd er. Skal ein tru media, verkar ungdomstida som ein brutal og lite ettertrakta etappe alle må gjennom før dei endeleg kan vere vaksne. Skrede har kort sagt eit

ganske anna blick på ungdomstida. Overordna sett seier Skrede at ungdomstida ikkje berre er ein etappe ein må gjennom for å nå vaksenlivet. Ungdomstida har stor verdi *i seg sjølv*, og viss ein på eit seinare tidspunkt kan vekke opp att den ungdommelege livskjensla, vil ein òg kunne oppleve litt lykke. Vidare set Skrede seg heller ikkje til doms over ungdommen, som hos han ofte er prega av draumar og ein til dels urealistisk idealisme. Det er snarare tvert om: Denne måten å vere på, blir oppvurdert, og ein blir åtvارا mot *ikkje* å fortape seg i slike draumar. Ein bør gjere det når ein kan, og det er slett ikkje verdt å bli vaksen for fort, for det livet er langt meir keisamt og mørkt. Sist, men ikkje minst, er ungdomstida ei tid i livet der ein har ei særeigen evne til å oppfatte verda omkring seg. Ein har ein særeiga sanselegdom, og ein kan til og med gjere seg ekstraordinære erfaringar og nå ekstraordinære innsikter. I Skrede sitt lyriske univers verkar det kort sagt rikt og fint å vere ungdom. Viss ein tar med høyrspellet i opprekninga, legg Skrede òg litt ansvar på ungdommen. Dei kan rett nok vere dei som endrar verda til det betre, men for at det skal skje, må dei vere seg dette ansvaret bevisst.

Å legge vekt på at tekstar om eller til ungdom er relevante for ungdom i dag, handlar om å vri fokuset over frå kvar ideane om ungdom kjem *frå*, til kva dei kjem *til*, og her meiner eg Skrede sin ungdom har dobbel verdi: For det første viser Skrede fram at vi slett ikkje treng å tenke om ungdom slik vi gjer det i dag, noko som gjer den grunnleggande ideen om at ungdom er ein sosial konstruksjon som kan bli endra, tydeleg. For det andre gjev han interessante alternativ til korleis vi heller kan tenke om ungdom. Rett nok kan det hende at Skrede sine alternativ framstår som for idealistiske for ungdom i dag, og kanskje vil ikkje alle oppmode ungdommen til å vere gal og kaste seg hovudstups ut i verda, men det som uansett er verdt å merke seg, er at Skrede heilt grunnleggande sett tar til orde for å tenke på ungdom som «human beings» i staden for «human becomings».

Litteratur

- Bakken, Malin Jenssen. 2024. «'Men ennå flakker min ungdom mot fremmede havner og hav': Ungdommens flyktighet i Nordahl Griegs romaner *Skipet går videre* og *Ung må verden ennå være*». I *Saftrike slyngelalderskikkelser: Ungdom i skandinavisk litteratur*, redigert av Even I. Diesen, Elin Stengrundet og Inga H. Undheim, 104–126. Oslo: Universitetsforlaget.
- Berggren, Henrik. 1995. *Seklets ungdom: Retorik, politik och modernitet 1900–1939*. Stockholm: Tidens förlag.
- Berggren, Henrik. 1997. «Modernity and the Nordic Concept of Youth». I *The Cultural Construction of Norden*, redigert av Øystein Sørensen og Bo Stråth, 231–252. Oslo: Scandinavian University Press.
- Blom, Kari. 2004. *Norsk barndom gjennom 150 år: En innføring*. Oslo: Fagbokforlaget.
- Dahl, Willy. 1975. *Norges litteraturhistorie 6: Vår egen tid*. Oslo: J.W. Cappelens forlag.
- Diesen, Even I., Elin Stengrundet og Inga H. Undheim. 2024. «Innledning». I *Saftrike slyngelalderskikkelser: Ungdom i skandinavisk litteratur*, redigert av Even I. Diesen, Elin Stengrundet og Inga H. Undheim, 9–26. Oslo: Universitetsforlaget.
- Duun, Olav. 1989. *Juvikfolke*. Oslo: Aschehoug.
- Hageberg, Otto. 2003. *Svidd sjel: Ein biografi om Ragnvald Skrede*. Oslo: Samlaget.
- Hageberg, Otto. 2022. «Ragnvald Skrede». Norsk biografisk leksikon, SNL. https://nbl.snl.no/Ragnvald_Skrede.
- James, Allison, Chris Jenks og Alan Prout. 2005. «Theorizing Childhood». I *Childhood: Critical Concepts in Sociology. Volume I*, redigert av Chris Jenks, 138–161. London: Routledge.
- Kant, Immanuel. 2018. *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?* Berlin: Liwi Verlag.
- Lesko, Nancy. 2012. *Act your age! A Cultural Construction of Adolescence*. New York: Routledge.
- Petrone, Robert, Sophia Tatiana Sarigianides og Mark A. Lewis. 2015. «The Youth Lens: Analyzing Adolescence/ts in Literary Texts».

Journal of Literacy Research 46 (4): 506–533. DOI: 10.1177/1086296X15568926

- Skrede, Ragnvald. 1949. *Det du ikkje veit*. Oslo: Aschehoug.
- Skrede, Ragnvald. 1952. *I open båt på havet*. Oslo: Aschehoug.
- Skrede, Ragnvald. 1954. *Björg: Høyrespel*. Oslo.
- Skrede, Ragnvald. 1961. *Bak dei siste blånar*. Oslo: Aschehoug.
- Skrede, Ragnvald. 1962. *Frå kjelde til sjø*. Oslo: Aschehoug.
- Skrede, Ragnvald. 1966. *Grunnmalm*. Oslo: Aschehoug.
- Skrede, Ragnvald. 1971. *Flyttfuglar*. Oslo: Aschehoug.
- Skrede, Ragnvald. 1973. *Gamaldans*. Oslo: Aschehoug.
- Slettan, Svein. 2020. «Introduksjon: Kva er ungdomslitteratur?». I *Ungdomslitteratur – ei innføring*, redigert av Svein Slettan, 13–35. Oslo: Cappelen Damm Akademisk.
- Sørbø, Jan Inge. 2018. *Nynorsk litteraturhistorie*. Oslo: Samlaget.
- Ulateig, Egil. 2003. *Korsfestelsen: Historien om Ragnvald Skrede og Vågå*. Otta: Forlaget Reportasje.
- UNESCO. 2017. *Education for Sustainable Development Goals. Learning Objectives*. United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization. <https://unesdoc.unesco.org/ark/48223/pf0000247444>
- Vassenden, Eirik. 2012. *Norsk vitalisme: Litteratur ideologi og livsdyrking 1890–1940*. Oslo: Scandinavian Academic Press.
- Vassenden, Eirik. 2016. «Høyt og lavt i VG. Litteraturkritikken i uke 50, 1949». I *Norsk litteraturkritikks historie: 1870–2010*, redigert av Sissel Furuseth, Jahn Holljen Thon og Eirik Vassenden, 336–345. Oslo: Universitetsforlaget.

SILJE SOLHEIM KARLSEN

«Fordi du såg idéen i meg» Ragnvald Skrede og kjærligheten

Mennesket, diktjeget, i Ragnvald Skredes lyrikk er ofte mannlig, men ikke bare mann, det er også mandig – og diktenes *motiver*, fra klassisk heltelitteratur og norrøn mytologi, blant annet, understreker i de fleste tilfeller at diktenes *her og nå* er manndomstid, at livet er manndomsstrid. I mange dikt synes livsholdninga å være trassig, nærmest uforsonlig, preget av både sårhet, bitterhet og kamplyst. Det mannlige diktjeget er også ofte aktivt og potent, mer i bevegelse enn i ro – diktjeget går, klyver, springer, flyg, grynner og grev, ruller som stein, «hard, vond, vitlaus» (Skrede 1952, 11). Kanskje speiler denne aktive trassen og uroen det som Egil Ulateig i *Korsfestelsen: Historien om Ragnvald Skrede og Vågå* kaller Skredes «dikterbanen»: diktningen er skapt av smerte over eksistensen og et forsøk på å finne mening i det meningsløse (Ulateig 2003, 18). I søken etter slik mening vender ofte diktjegene blikket innover, og knytter, i eksistensfilosofisk ånd, mening til det å finne ut av hvem man er, i djupet av seg selv:

Siger!

Har i livsens kvasse
strid du tapt et slag,
vel, så må du trasse
hugheilt denne dag.

Finn deg att
eit feste for din trøyte fot!
Sank deg til det neste
slaget kraft og mot!

Trass og harm deg bruse
da i sjela inn!
Sigervilje suse
gjennom alt sitt sinn!

Bu deg som ein tiger
til eit kjempesprang!
Tenk på siger, siger
heile dagen lang!

All din hug ein loge,
eld og berre eld!
Ver ein spana boge
heilt til skotet fell!
(Skrede 1949, 39–40)

Selv om det implisitte jeget i dette diktet taler til et du, kan en lese apostrofen som om jeget (også) snakker til seg selv og innprenter en potent og kraftfull livsholdning. I imperativ form er diktet en oppfordring, et påbud, om å finne fotfeste i seg selv, være kampklar, ha kraft og mot. I djupet av selvet i dette diktet er «all din hug ein loge / eld og berre eld!», i andre dikt rommer djupet elva Finna, gården Heljar i Sund, Besseggen, storm og hav, kjellermannen. I djupet klyver femtenåringen, her er Sisyfos og Satan, norrøne skalder, snøfjom og ild, døde og levende. Djupet rommer trass, blod, tap, litteratur. Og kjærlighet. I den noe sparsommelige Skrede-resepsjonen, blant annet redegjort for i Skrede-biografiene som kom ut i 2003,⁶ løftes det fram hvordan Skredes dikt ofte kretser rundt det å være utstøtt og utenfor fellesskapet, om indre styrke og det å ta riktige og etiske valg, om å kjempe

6. I tillegg til journalisten Egil Ulateigs biografi *Korsfestelsen: Historien om Ragnvald Skrede og Vågå* ga litteraturprofessor Otto Hageberg ut *Svidd sjel: Ein biografi om Ragnvald Skrede*. Begge biografiene vier mye plass til dommen Skrede ble ilagt for sedelighetsforbrytelser mot sine egne elever – og hvorvidt dette var et justismord – men særlig Hagebergs biografi går i tillegg grundig inn i Skredes forfatterskap og den kritikk og anerkjennelse han i sin samtid høstet for sine diktsamlinger.

for å gi mening til det som virker meningsløst. Generelt skaper diktenes motiver, de mannlige diktjegerne og den kompromissløse livsholdninga et helhetsinntrykk av manndomsstrid, at individet står alene, til tross for at det også i flere av Skredes dikt finnes et «du».

Denne artikkelens tittel siterer diktet «Kvifor» som nettopp handler om et du,⁷ og diktet tydeliggjør hvordan diktjeget ikke bare definerer dette duet, men også selv defineres av det. En nøkkel til dette er tanken om at den andre ser «idéen i meg». «Kvifor» er ett av ikke så mange kjærlighetsdikt i Skredes lyriske forfatterskap, men kanskje er det nettopp fordi det ikke er trengsel mellom dem at de lyser så sterkt? Utgangspunktet for denne artikkelen er å undersøke et utvalg av Skredes kjærlighetsdikt for å finne ut om og hvordan disse intime og genuine relasjonene inngår i det som ellers synes å være diktjegerens livsprosjekt: å finne fotfeste i djupet av seg selv, være «ein spana boge / heilt til skotet fell» (Skrede 1949, 39–40).

Idéen i mennesket – tre dikt

Idéen om mennesket, eller hva det betyr å være menneske, er et motiv vi kjenner fra filosofien, men som, selvsagt, ikke har et fast svar. Forestillinger om hva som kjennetegner mennesket har endret seg gjennom historien, men et fellestrekk fra Platon til moderne tid er at man ser for seg at mennesket har en sjel, og at svaret kanskje ligger i denne. Sjelen har imidlertid gått fra å bli sett på som en slags universell essens som hører hjemme i idéverdenen i Platons lære, til å bli forankret i kroppen og knyttet til begreper som essens, sinn, moral, mål, natur. I eksistensialismen handler det om at mennesket er ansvarlig for seg selv, for å bli sitt eget grunnlag, noe som krever en vilje til å være bevisst sin eksistens, ta makt over eget liv og skape seg selv gjennom handling. I dette ligger det også element av angst, i det at frihet gir angst, og også kan føre til avmakt.

Dersom vi tar utgangspunkt i Skredes potente, mannlige diktjegg, og motivene som kretser om kamp og strid, kan det tyde på at idéen

7. Diktet siteres og kommenteres på neste side.

om selvet i hans diktning er forankret i det Søren Kierkegaard kaller etisk livsanskuelse. Livet forplikter, og det å velge livsvei er avgjørende. Det etiske i mennesket, ifølge Kierkegaard, handler om ved hvilket middel man blir den man blir (Kierkegaard 1995, 159). Valget gjøres på bakgrunn av alvor, ansvar og en tro på å gjøre det rette. *Idéen i mennesket* hos Skrede kan en kanskje forstå ikke bare som menneskets identitet, men menneskets potensiale. Hvem man er, handler om hvem man vil være, hvem man har vært, hvem man vil bli – og hvordan man blir det. Selvet eksisterer imidlertid ikke i et vakuum, det eksisterer innenfor et narrativ, i forhold til omgivelser, historie og andre. Betydningen andre kan ha for selvet hos Skredes diktjegg, kommer tydelig fram i diktet «Kvifor» fra *I open båt på havet* (1952, 38):

Kvifor?

Kvifor eg valde deg?
Fordi augo dine er Jønndalsdjupe.

Fordi du er elskeglad
einmannskvinne.

Fordi mine ufødde søner
ville ha deg til mor.

Fordi eg av alle kvinner
helst vil sjå deg ved dødssenga mi.

Fordi du såg avgrunnar i meg
utan å svimre.

Fordi *du* valde meg, vel!
Fordi du såg idéen i meg.

Også dette diktet er et apostrofisk dikt, en direkte tiltale til et du. Diktet er formulert som et svar på et spørsmål fra den som tiltales, duet, om

hvorfor diktjeget har valgt nettopp henne. Kvifor eg valde deg? Gjennom gjentakelsen av ordet *fordi* gis sju grunner til dette valget. Dette grepet åpner for en hyllest av duet. En slik lyrisk tiltale til et fraværende du er et vanlig grep i kjærlighetsdikt, som i sin natur kan sies å ville etablere eller bekrefte en relasjon – i diktets øyeblikk møtes jeget og duet, mens vi som lesere liksom overhører hans svar til henne. Hva er så argumentene for å velge nettopp henne? I mange kjærlighetsdikt ligger for eksempel ytre attributter, den elskendes skjønnhet, eller begjær til grunn for forelskelsen og valget av partner. Atle Kittang peker i «Om kjærleik og lyrikk» på at kjærlighetsmotivet i diktekunsten kan uttrykke kroppslig begjær, begjær som styrer menneskelig kreativitet, og begjær etter å overskride menneskets grunnmangel, som er at vi er forgjengelige (Kittang 2012, 45–46). Kittangs drøfting viser kjærlighetsdiktingas mange drivkrefter, fra ønsker om fullbyrdelse av kjærlighet til sorg og sinne over tapt kjærlighet. I Skredes dikt er den første forklaringen øyensynlig en fysisk attributt, «fordi augo dine er Jønndalsdjupe». Jønndalen er ifølge Ulateig en djup dal, som en revne i fjellet mellom Dovre og Vågå (Ulateig, 2003), og det er åpenbart øynenes *djupe* som er det viktigste, som et speil inn i mennesket, i sjelen om man vil. De neste forklaringene handler mer om duets *egenskaper*, «fordi du er elskeglad enmannskvinne», som jeg forstår som en trofast, kjærlig kvinne – og et godt morsemne, hans ufødde sønner vil ha henne til mor. I de siste tre strofene er det som om blikket vendes tilbake mot diktjeget selv, hvordan han med henne kan være den han er, og vise sitt innerste: hun ser avgrunnene i han uten å svimle. I diktsamlinga *Bak dei siste blånar* (1961) finner vi et dikt som heter «Ned i Hades», der det spørres om du, når det virkelig gjelder, våger å gå ned i Hades i din sjel, og hvordan det å våge dét gir styrke, klarsyn, og faste steg videre. I diktet «Kvifor» er det avgjørende at hun ser ned i avgrunnen, Hades, i *han*, og likevel velger *han*. «Fordi du valde meg, vel! Fordi du såg idéen i meg».

Det er et vakkert dikt, som hele tiden holder fast ved dette valget av duet, som skjer i diktets her og nå. Valget gjenskapes igjen og igjen, repetitivt med sine «fordi». Og vi som lesere blir ikke bare vitner til dette valget når vi overhører det eller leser det, det gjenskapes også i oss. Som Jonathan Culler (2015) peker på i sine teorier om apostrofen,

er det leseren som får diktet til å skje, gjennom lesninger av diktet gjenskaper man hendelsen – som skapende performance og språklig hendelse. Apostrofen i diktet fungerer som triangulær tiltale (Culler 2015, 8), der jeget taler direkte til duet, men indirekte til leseren. Det er vi som blir adressert, vi føres inn i diktets nå, vi tar del i den forbindelsen mellom jeget og duet som skapes – og ikke minst vi inviteres til å fortolke og undre oss over diktets innhold – for eksempel *hva er idéen i meg?* Vi kan tenke oss at ideen i han er hans innerste karakter og personlighet, den han vil være eller den han *må være* – og at motivasjonen, eller bevegelsen mot målet er avhengig av, eller starter ved, kjærlighetens kraft.

Vi holder fast i «idéen i meg», men forflytter oss fra Jønndalsdjupe øyne til profeten Muhammed og hans kone Khadidja fra samlinga *Grunnmalm* fra 1966 (40):

Muhammed og Khadidja

Og Muhammed sa om Khadidja:

– Yngre og vakrere kvinner har eg elska,
men ingen som Khadidja;
ho var den einaste som trudde på meg.

– Kva er det du seier, Muhammed?
Er då kvinnekjærleik det same som tru?
Elskar mannen einast når han *blir* elska?

– Khadidjas kjærleik er meir enn tru.
Khadidja ser idéen i meg,
naturens meining med meg,
fordi ho sjølv er av same kynde.
Vi er eitt, vi to, og i vårt blod
skal Allah vinne siger.

Etter et kjent mønster fra religiøse fortellinger framstår diktet som en samtale mellom Muhammed og en ikke-navngitt stemme (Breidlid & Nicolaisen, 2011). Samtalen minner om et manuskript for framførelse

eller forkynnelse, med åpninga «Og Muhammed sa». Deretter hører vi Muhammed i første strofe si at Khadidja var den eneste som trodde på han. Andre strofe er en kritisk, nesten litt bestyrtet reaksjon på denne uttalelsen fra en ukjent stemme: «– Kva er det du seier, Muhammed, er kvinnekjærleik det same som tru?». Kan mannen bare elske når han først blir elsket, eller, hvis vi husker tilbake til diktet «Kvifor»: elsker/velger mannen først når han blir valgt? Muhammed klargjør kjærlighetens natur og vilkår i tredje strofe: «Khadidja ser idéen i meg / naturens mening med meg». Diktet likestiller her idéen i selvet med naturens mening med selvet, en formulering som umiddelbart virker som noe deterministisk og utenfra. Men hvis vi går tilbake til eksistensialismen, og til Kierkegaard, kan vi se at det å være seg selv etter sin bestemmelse likevel er en aktiv handling, i det at man må våge å velge seg selv (1995, 162–163), og man må forholde seg til andre som dette mennesket. I «Muhammed og Khadidja» ser de begge hvem den andre er, de er to av samme natur: «Vi er eitt, vi to». Historien forteller at Muhammeds første hustru Khadidja, som var en velstående enke som var 15 år eldre enn han, var den første som så Muhammed som profet. Khadidja trodde på Muhammed da han møtte motstand i Mekka, og sammen bygget de opp den islamske troen i Medina.

Kjærligheten er mer enn begjær, og mer enn tro; det er en kraft, og dette ser vi i flere av Skredes dikt som omhandler kjærlighet eller personlige, mellommenneskelige relasjonar. I diktet «Gneiste» kan vi lese: «ei sterk usynleg hand / slo stål mot stein / i hugen din, / og sløkte voner brann / med loge rein / i hugen *min*» (Skrede 1952, 26), eller som i «Nytt hjarta»: «auga til auga / kan lik olje i sjø / ein universell balsandroppe / falle på eit ishjarta [...] så isen brånar / og eit menneske takkar ut i rømda / fordi det har fått eit nytt hjarta, / fordi det kan elske og bli elska» (Skrede 1961, 33). Mellommenneskelige forbindelser, eller kjærlighetsbånd, kan altså vises som gnister mellom sinn, eller som blikk mellom mennesker, det kan tenne brann og tine hjerter. Eller det kan anes som duften av den elskedes hår:

Angen av håret ditt

I kveld er du langt ifrå meg
miler bak miler
Men angen av håret ditt når meg
og hugen smiler

Over bygder og byar
tenkjer eg sår og sæl
Over hav og skinande vidder
under stjerner og nordlys har angen
svevngangarlett svive
Visst veggen så vel

Lånt alt som var friskt på ferda
lånt alt som er reint i verda
for å svale mi gruvlande sjel
(Skrede 1963, 16)

Som jeg var inne på innledningsvis, er det en grunnleggende følelse av ensomhet i mange av Skredes dikt, også i de der det finnes et du. I dette diktet er det først og fremst en fysisk avstand mellom diktjeget og duet, en avstand som tilsynelatende viskes ut av at lukten av håret hennes når diktjeget. Både i «Kvifor» og i «Angen av håret ditt» er det mannen som er det talende subjektet, som objekt er det kvinnelige duet taust. Kittang spør i «Om kjærleik og lyrikk» om det er forskjell på menn og kvinners poetiske kjærlighetsuttrykk, og han gir ikke noe svar, men reiser spørsmålet gjennom lesninger av dikt av Wergeland, Browning og Ditlevsen. Kittang viser gjennom disse lesningene hvordan det i alle de utvalgte diktene er mannen som er den aktivt handlende, mens kvinnen er passiv. I dette diktet av Skrede er det åpenbart at det er jeget som er hovedperson: Alene sitter jeget med sine tanker og grublinger, en indre, mental aktivitet og uro, men plutselig aner han (eller maner fram) angen av hennes hår. Måten denne angen kommer til han på, er søvngjengerlett svevende, altså ubevisst, men samtidig målbevisst, og den kommer med friskhet,

renhet. Det er et vakkert kjærlighetsdikt som viser *kjærlighetens kraft* til å lindre uro, men vi kan samtidig lese diktet som at denne kraften er en kraft til gode for jeget, hennes kjærlighets mål og misjon er å svale hans grublende sjel, stilne hans uro. Kanskje kunne man også ha tenkt seg at diktet skriver fram et skille mellom mannlig ånd (tanker og grubling) og kvinnelig kropp (duften av hennes hår), eventuelt kan vi tenke oss at disse tre diktene til sammen uttrykker en tanke om at kjærlighetens drivkraft er et ønske om å bli hel, ikke bare i seg selv, men også gjennom å oppnå sitt formål eller idé i en annens bilde av en selv?

Grunnhåttan i meg – lyskjernen i sjela hennar

I Skredes diktning ser vi at det er en sammenheng mellom det som kan sees som idéen i mennesket – formulert på forskjellige måter, som for eksempel grunnfjellsviljen i di sjel, din grunnmalm eller grunnhåttan i deg – og menneskets valg og handlinger. Man må finne sin «uslipt[e] glimestein / i sitt inste sjelerom» (Skrede 1962, 58), men for å slipe den trenger en kanskje noen andre, at noen ser deg og møter deg som den du er? I diktet «Siste ynskje» i samlinga *Vintersvale*, 1970, ser vi hvordan diktjeget tenker at hjartesmilet, det ekte og kjærlige smilet fra hjertet fra menneske til menneske utgjør livets lyseste og vakreste øyeblikk, og avslører menneskets sanne jeg: «da såg eg mennesket i grunnform / venare enn Venus frå Milo / venare enn haustfargar soleglad» (Skrede 1970, 61). Det kommer ganske tydelig fram i Skredes diktning at det å vite hvem man er, finne sin grunnform, og leve og handle deretter er en grunnverdi – selv om det nødvendigvis ikke garanterer for noe enkelt liv. I diktet «I open båt på havet» i samlinga med samme navn (1952, 7) ser vi hvordan spørsmålet om hvem man er, blir aktualisert ved livets slutt:

I open båt på havet

Ingen veit kven han er
før han har sett Fylgja si.

Hallfred Vandrædaskald
døydde i open båt på havet;
men før augo hans brast,
såg han Fylgja si.

Eg vil òg døy
i open båt på havet.
Byrg og bratt
skal Fylgja mi
koma over bårene
brynjekledd i mi siste stund.
Med ein barsk smil skal ho sjå meg inn i augo.
Lygn, vondskap, misunning, alt veikt i meg
skal bråne som vaks i eld,
og lik eit knivkvast skjer gjennom sjøen
skal sjølv grunnhåtten i meg bråblenkje
i ein einaste useiande lagnadstung sekund.

I gammel norsk folketro er ei fylgje en følgeånd, som er en slags personifisering av en persons karakter, oftest i dyreham. I sagalitteraturen og norrøn mytologi kan ei fylgje også være en kvinnelig verneånd knyttet til ætten. I dette diktet er Fylgja av hunkjønn, samtidig som hun er et speil for personens innerste. Diktet plasserer seg i den norrøne litteraturens verden, både med referansen til Hallfred Vandrædaskald, som var skalden til Olav Tryggvason, med sin livsholdning og med sine lydrim. Byrg, bratt, brynjekledd, barsk kommer Fylgja over bårene. Lydrimene på b gjør at ordene nærmest spyttes ut, diktet er et slags ønsket eller tenkt framsyn om døden, men viser ingen dødsangst uten en forventning om endelig å få føle grunnhåtten i seg – og ikke minst en forventning om at ens veike sider skal «bråne som vaks i eld», og at jeget i livets siste sekund skal være ekte, hel og lysende. Grunntonen, motivene og de språklige bildene i dette diktet gir assosiasjoner til det norrøne maskulinitetsidealet, som er å være sterk og modig, klok og lojal.

Kjærlighetsdiktene er på sin side mer lavmælte, lite dramatiske og gir ikke mye uttrykk for himmelstormende kjærlighet og begjær, det

er nesten påtakelig. Kanskje er det rett og slett fordi nærhet og kjærlighet er vanskelig, både i liv og diktning. I samlinga *Gamaldans* heter det i diktet «Den einsame sjel»: «Stille seg innpå ein tiur i spel / er ein vanskeleg kunst / Men noko som er nesten umogeleg / er å koma nær eit menneske» (Skrede 1973, 32). Videre i diktet drages diktjeget mellom ønsket om fellesskap og ensomhet: «Sjela lengtar men ottast / Vil bli funnen men ikkje bli funnen / Vil vera samsæl men einsam». Ønsket om ensomhet kan kanskje sees som et forsvar, en flukt fra frykten for svik fra andre, mer enn et reelt ønske om å faktisk være alene. Det er en risiko å komme nær andre, og la andre komme nær en selv. Kittang beskriver kjærlighetslyrikken som emosjonelt ladd lyrikk, bønn om kjærlighet og uttrykk for en mangel (Kittang 2021, 37). Det er ikke lett å finne slike tydelige uttrykk for romantisk kjærlighet i Skredes dikt. Kjærlighetsdiktene er preget av mer intellektuelle enn erotiske forbindelser, det er lite kroppslig begjær, patos eller store ord:

Strålestund

Det var ingenting strålende ved henne,
berre grå, god styrke som fåe såg.

—

Så gjekk stormen over jorda.
Det fanst ikkje eitt smog
der ikkje visne blad fauk.

—

Da lynte det frå lyskjernen
i den reine sjela hennar
som frå ein diamant,
løynd under sorp og bøs.

(Skrede 1949, 67)

Første strofe gir en beskrivelse av henne, og allerede her ser vi at det tegnes opp en kontrast mellom ytre og indre kvaliteter: Det er altså det alminnelige, anonyme utseendet som kjennetegner henne. Men ordet styrke er essensielt. I neste strofe går en storm over jorda. Vi kan

for eksempel tenke oss stormen over jorda som bilde på verdenskrigen, som blåste fram og virvlet opp visne blader overalt. Eller stormen kan være bilde på andre hendelser, generelle eller mer personlige, som er omveltende og som synliggjør samfunnets råttenskap og søppel. Det er likevel *da* – og ordet *da* forteller oss at det er når det var som verst, vanskeligst, mest stormfullt, *da* viste grunnhåttene eller grunnmalmen i henne seg, som noe ubesudlet, verdifullt, uknuselig. Diktet verdsetter og hyller karakter, ikke utseende og staffasje – og diktets ganske stillfarne form og tone står i stil til dette. En interessant merknad til dette diktet er forøvrig at siste verselinje er endret fra samlinga *Det du ikkje veit* (1949) til *Dikt i utval* (1969), der siste verselinje lyder: «halvløynd under bos». I versjonen fra 1949 er diamanten helt skjult inntil lyskjernen lyner, mens i 1969 bare halvskjult.

Det virker altså å være ganske stor forskjell i energien mellom det som er reine kjærlighetsdikt, og de diktene som handler om livets evige kamp, etiske valg og det å være mann. Kjærlighetsdiktene er ganske lavmælte, både i form og innhold, det er lite fart og dramatisk energi, lite himmelstormende følelser, men ser vi på gjengangermotivene i Skredes diktning, og den stadige understrekinga av hva som virkelig er verdifullt, så rommer diktet «Strålestund» kanskje likevel i sin stillfarenhet den største anerkjennelse og kjærlighetserklæring.

Kjærlighet i trengselsår

I de kjærlighetsdiktene vi har lest hittil er det *egenskapene* til den andre som løftes fram, gjerne de egenskapene som beriker eller løfter diktjeget. I tillegg handler også kjærlighet om valg, å velge for seg selv og å velge den andre. Valg kan også bety å velge bort, eller ikke aktivt velge den andre, og i et samliv kan kjærligheten ofte støve litt ned. Mange kjærlighetsdikt har ifølge Kittang sitt opphav i *kjærlighetsmangelen* (Kittang 2012, 37–38), og i et uvanlig intimt dikt i Skredes diktning gir en slik mangel og avstand seg til kjenne, noe som fører diktjeget til handling:

Rosene

Smilande, sårt, sælt, hugheilt,
endeleg
skilde ho fyrste gong sine kne.

Etter mange trengselsår
mintest han brått dette på torget.
Heile byen med aviser, forlag, restaurantar
skrokk i hop til ein tom surr.
Einast ein blomehandel såg han etter,
kjøpte alle dei roser han kunne,
sende dei heim
og drog sjølv etter.

«Er du galen?
Kvifor har du kjøpt så mange?»
«Ja det skulle du berre ha visst, det!
Men det er ikkje vanlege roser, må du tru –
dei har vaksi i meg.»

No står dei og smiler som skjelmaktige
born i krokane
og kviskrar ein løyndom kvar ho går.
(Skrede 1952, 39)

Diktet er fortellende, en kjærlighetshistorie. Etter mange år der kjærligheten ikke akkurat har blomstret, minnes diktjeget plutselig det første intime møtet der hun møtte han med hele seg, smilende, sårt, modig og helhjertet. Vi ser diktjeget for oss der han befinner seg på torget, der noe plutselig vekker dette minnet til live, en duft eller noe han ser, kanskje? I det han husker på dette første erotiske møtet, forsvinner byen for han, den blir ubetydelig – aviser, forlag, restauranter blir uviktige og «ein tom surr». Han kjøper så mange roser han kan, og drar hjem til henne. Diktets innledende motiv er intimt, og i det videre skiller diktet seg også litt fra de andre kjærlighetsdiktene i det

at kvinnen selv får komme til orde, selv om hennes replikk er rimelig prosaisk: «Er du galen? / Kvifor har du kjøpt så mange?». Replikken hans er derimot en romantisk og personlig erklæring, han gir rosene fra sitt innerste, i djupet av han har disse rosene vokst, i den grobunnen som er deres kjærlighet og samliv, selv gjennom vanskelige og skrinne år. Rosene er ikke vanlige roser, de kan sees som et ønske om at mangelen skal opphøre, at avstanden mellom dem skal minskes. Han deler imidlertid ikke dette minnet med henne, det blir mellom han og rosene, som «smiler som skjelmaktige / born i krokane / og kviskrar ein løyndom kvar ho går». De mange rosene står i huset som vitner på at kjærligheten lever, til tross for trengselsår, og de speiler det smilet hun ga han i deres første intime møte. Kanskje gir ikke Skredes diktjegg direkte verbale uttrykk for voldsomme sinnsbevegelser og begjær, men kjærligheten er likevel en stødig og sterk kraft som springer fra jegets indre, og som vises gjennom det han gjør.

«Sterkar enn døden»

De fleste kjærlighetsdiktene er som vi har sett ganske nedtonete, enten det er apostrofiske tiltaler til et du, en beskrivelse av den elskende som tredjeperson eller episke hverdagsfortellinger. Det er likevel spesielt ett dikt som skiller seg ut, der liv, emosjoner og energi viser seg formmessig i både rytme og rim, og innholdsmessig i stil og ordvalg. Det er et kjærlighetsdikt i mer utvidet forstand, nemlig «Borna våre» (1952, 43–47). Diktet består av ni strofer, går kronologisk fra før barna blir født, via første skritt, knall, fall og kuler i panna, barnedød, til utferdstrang og foreldre som sitter igjen hjemme. I de første strofene ser vi ønsket om barn og kjærligheten mellom far og mor uttrykt, her i strofe 2:

Eitt heng enno fast i æva
bleikt som kvite bast å sjå;
andre kan ein gulltråd veva
gjennom flokken til og frå:
Far og mor er nær kvarandre,
dregne av sin djupe trong,

nær kvarandre, tindre tandre,
kjennest no for fyrste gong.
Gjev gaum, kvar ein klote som rullar i rømda.
no fer eg til jorda, no er eg i kjømda,
no får eg ei røyst og kan syngje min song

Det erotiske møtet mellom far og mor, mann og kvinne, omskrives i tredje strofe i mytologiske motiver, det er urtids arv, og voldsomme krefter:

Æva slår i bindingsbelet
løyndomsfullt som sjø mot strand;
sol og jord er med i spelet,
urtids arv i møy og mann.
Ånd og troll seg fram vil trengje,
altet strøymer, kimar sviv;
godt og vondt seg får vil sprengje,
grunnen skjelv i vonfullt viv.
All søte som stig gjennom dirrande lundar,
all blømande draum medan fuglane blundar
ber bod til ei mor med sitt spirande liv.

Det er både rytmen, ordvalget og det rytmiske, visuelle og tematiske bruddet i strofene som gjør at dette diktet er mer energisk og virker med mer kraft. Strofene er delt i 8 + 3 verselinjer, der bruddet både er rytmisk og visuelt. De første åtte versene følger en tung, taktfast trokéisk versefot, mens de tre siste verselinjene med sin trestavelses-takt, liksom springer avgårde. Diktet er en ubetinget kjærlighets-erklæring til barna, til det barnet som døde («og ei altfor tidleg grav») og de som lever, blir voksne og forlater hjemmet. Men kjærligheten omfatter også familien, livsløpet og livets gang. Det er helt andre ord vi møter i dette diktet enn i de foregående, der vi har sett at kjærligheten viser seg gjennom for eksempel å se idéen i den andre uten å svimle, som angen av noens hår eller som grå, god styrke. Her er det derimot djup trang, frø som svever, skjelvende viv, blomstrende drømmer og sødme som stiger. Kanskje er det lettere å uttrykke kjær-

lighet eksplisitt og i store ord når en ser kjærligheten som noe som er både historisk og genetisk betinget, der sol, jord og selve altet spiller med, enn i det personlige møtet mellom mennesker? Selv om dette diktet skiller seg ut i både energi, emosjoner og ordvalg, ser vi spor av forestillingen om idéen i mennesket, menneskets mål og natur, som vi kjenner igjen fra så mange andre dikt av Ragnvald Skrede. Mennesket har et driv i seg framover, barna «stemmer mot havet med håret for vinden» når foreldrene har gjort sin jobb.

Gjennom å lese et utvalg av Ragnvald Skredes lyrikk med særlig oppmerksomhet på kjærlighetsmotiv og forestillingen om menneskets grunnmalm – idéen i mennesket – har vi sett at det er en sammenheng mellom å finne fotfeste i djupe av seg selv, og å finne fotfeste hos den andre. Det å se hverandre, se idéen i hverandre og velge hverandre går igjen som avgjørende. Den eksplisitte kjærligheten er kanskje ikke det mest framtrekkende motivet i Skredes diktning, men der kjærligheten opptrer, er det med den aller sterkeste kraft, som vi ser i niende og siste strofe av «Borna våre»: «Dei lever og andar i minnet og synet, / for sterkar enn døden som slår ned lik lynet / er kjærleikens fine, usynlege band.» (Skrede 1952, 47)

Litteratur

- Breidlid, Halldis og Tove Nicolaisen. 2011. *I begynnelsen var fortellingen*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Culler, Jonathan. 2015. *Theory of the Lyric*. Cambridge/London: Harvard University Press.
- Hageberg, Otto. 2003. *Svidd sjel: Ein biografi om Ragnvald Skrede*. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Kierkegaard, Søren. 1995. *Enten – Eller: I utvalg for nye lesere*. København: Ad Notam Gyldendal.
- Kierkegaard, Søren. 2016. *Sykdommen til døden*. Oversatt av Knut Johansen. Oslo: Oktober.
- Kittang, Atle. 2012. *Poesiens hemmelige liv*. Bergen: Fagbokforlaget
- Skrede, Ragnvald. 1949. *Det du ikkje veit*. Oslo: Aschehoug.
- Skrede, Ragnvald. 1952. *I open båt på havet*. Oslo: Aschehoug
- Skrede, Ragnvald. 1961. *Bak dei siste blånar*. Oslo: Aschehoug

RAGNVALD SKREDE OG KJÆRLIGHETEN

- Skrede, Ragnvald. 1962. *Frå kjelde til sjø*. Oslo: Aschehoug
- Skrede, Ragnvald. 1963. *Mellom romarar*. Oslo: Aschehoug
- Skrede, Ragnvald. 1966. *Grunnmalm*. Oslo: Aschehoug
- Skrede, Ragnvald. 1969. *Dikt i utval*. Skien: Noregs Boklag.
- Skrede, Ragnvald. 1970. *Vintersvale*. Oslo: Aschehoug
- Skrede, Ragnvald. 1973. *Gamaldans*. Oslo: Aschehoug
- Ulateig, Egil. 2003. *Korsfestelsen: Historien om Ragnvald Skede og Vågå*. Otta: Forlaget Reportasje.

INGRID NIELSEN

«Du dirrar av gir»

Om endelaus gir i Ragnvald Skredes debutsamling

Det du ikkje veit (1949)

Det du ikkje veit – debutsamlinga til Ragnvald Skrede frå 1949 – er svært samansett, på det vis at dei fire avdelingane er så ulike, ja, slik at det kan verka som dei er drivne fram – inspirerte – av heilt ulike erfaringar. Dikta i den siste delen har til dømes ein tydeleg nasjonal-historisk dâm med motiv frå andre verdskrig. Eit dikt – «Til eventyrland mellom to musikk-korps. Heimestyrkane defilerer 9. juni 1945» – hyller til dømes Heimestyrkane: «Desse menn som drap sin tvil, / dette folk i fest og smil / skal til siste andedrag / bera lys frå denne dag.» (Skrede 1949, 69) Eit anna dikt, «Folkekongen» er skrive til Kong Haakons 75-årsdag i august 1947: «Storklokka hjalmar, og heim frå vest / ser vi Haakon den Kjære / ride kvar natt på sin drivkvite hest, / vakt for vår rett og vår ære», lyder siste strofe (Skrede 1949, 70). Desse dikta – både dei om krigen og om det om kong Haakon – har stor patos knytt til rett, sjølvstende og moral. Det er dikt, kunne ein kanskje seia, som veit noko om verda, som tek stilling, som ærar; det er dikt som har blitt til – ja, blitt inspirert – av historisk røynsle.

Ein del av dikta i denne samlinga verkar også å vera visdomsdikt, i tydinga at dikta synest å formidla tidlaus innsikt i kva det vil seia å vera menneske, og i korleis ein kan leva eit sant liv. Diktet «Kvardagsdøden» (Skrede 1949, 13) åtvarar til dømes mot at den daglege donten kan føra til sløvheit: «Kvardagsdøden er søt og ljuv, / smyg som ein rus inn i sinn og sansar», før det avsluttar med råd til mennesket, ja, til lesaren: «Hugs din ungdom! Gå roleg ut / og prøv ditt mod i den djupe natt!» Diktet «Besseggen» (Skrede 1949, 29) opnar med at «Livet er som å gå Besseggen.» Fleire visdomsdikt finst, og poenget mitt her er at det er dikt som seier gyldige erkjenningar for mennesket,

som gir råd og rettleiing – ofte i imperativs form – for mennesket, og som dei så å seia føreset at mennesket treng, for å styrkja eigen moral og sjølvforståing. Kort sagt: Det er dikt som veit noko.

Men det er også nokre heilt andre dikt i denne samlinga, ja, nokre verkeleg radikalt annleis dikt, spreidd over dei ulike avdelingane i samlinga, der også andre typar dikt inngår.

Titteldiktet «Det du ikkje veit» antydar at samlinga også opnar seg mot noko uvisst og ukjenneleg:

DET DU IKKJE VEIT

Den fyrste tanken – skuv han av ditt bord!
Han er da fødd av ord og døyr i ord.

Den fyrste tanken – drep han, drep han fort,
så aldri han kjem att! Så er det gjort.

Or djupast natt, til mødde hjarteslag
kjem den som lenger varer, for ein dag.

Gå aldri med på det at gjort er gjort!
Og la deg aldri stanse av ein port!

Dei svar du vreistar ut or skodd og natt
dei kan du nemne trygt din beste skatt.

Dei spørsmål desse svara steller deg,
dei stakar opp din rette framgangsveg.

Vik ikkje unna når din eld bli heit!
Di største von er det du ikkje veit.

(Skrede 1949, 64)

Diktet er for det første langt meir orientert om det indre livet enn dei tidlegare nemnde dikta: det handlar om det lyriske du-ets tankeliv. Innleiingsvis fordrar dikta at du-et slår frå seg «den fyrsten tanken» – altså

den umiddelbare, likeframme og enkle tanken. Den tanken som ligg nærast og for handa, som er mest tilgjengeleg må faktisk drepast, heiter det i andre strofe: «Så er det gjort.» For då får du-et tilgang til tankar som «lenger varer»; det er ein tanke som kjem «or djupast natt» og «or skodd og natt»; det er ein tanke som ikkje kjenner grenser («la deg aldri stanse av ein port»), det er tankar som må «vristes» fram, altså tankane må bli vridde, bøygde og vende fram (kan hende i diktets vendingar?). Det er tankar som «lenger varer» og som du-et kan nemne som «din beste skatt». Og det underlege er at det er tankar som ikkje synest å gi endelege svar, men nye spørsmål, som også opnar for framtid, framtida altså som noko ukjent, uavklart, i strofe 6: «Dei spørsmåla desse svara steller deg, / dei stakar opp din rette framgangsveg.» Kvar desse nattlege, meir varige, grenselause og framvridde tankane kjem frå, blir antyda i siste strofe:

Vik ikkje unna når din eld blir heit!
Di største von er det du ikkje veit.

Altså: det er når den indre ilden loger at «du» nærmar deg tanken som du no ikkje veit eller kjenner. Det er radikalt – og uventa – både med tanke på det vi veit om det politiske-kulturelle klimaet i 1949, også i lys av Skredes eigne dikt om krigen, heimefronten og kong Haakon. Her, i «Det du ikkje veit», vender diktaren seg bort frå den historiske verda der det er mogleg å ta stilling, veta, røyna.

Sidan diktet har gjeve tittel til samlinga samla sett, er det grunn til å tru at Skrede sjølv ville løfta det fram. I så måte er det også verdt å nemna at omslaget – av ein ikkje-namngjeven kunstnar – nokså tydeleg refererer til eit av dikta i samlinga, nemleg det som heiter «Orion». Det er eit rikt og underleg dikt, og det er også eit dikt som oppheld seg ved «det du ikkje veit». Og det innleier faktisk med at det lyriske du-et ikkje berre har ein «heit eld», men har vore «for heitt»:

ORION

For heitt trådde du
da du var her nede

mot dei møyane sju
som var heile di glede.
Difor fekk du sjå gudane
syne si makt,
og til straff vart du idømd
ei æveleg jakt.

Kvar einaste kveld
just når dagen rømer,
blir din evige eld
kveikt, og lengten din blømer.
Og du jagar med bogen din
opplyft og spend
mot dei møyane sju som
held giren din tend.

Du siktar så vart,
og din breie boge
tek til skine så bjart,
og di usæle soge
tykkjest nærme seg slutten sin,
ljuvleg og sæl.
Men du drygjer og siktar
på nytt likevel.

Og skjelvande brå,
medan bogen sviktar,
lyt du æveleg sjå
dit som Sjustjerna bliktar
med dei augo som tende den
tærande eld
som slik driv deg på veiding
kvar einaste kveld.

Dei kjenner din lengt
som har sétt deg skride.

Mangt eit hjarte er fengt
av di evige kvide.
Mang ein veit om den bogen din,
opplyft og spend,
og veit mangt om den pila
som aldri vart send.

(Skrede 1949, 31–32)

Diktet kan lesast som eit slags nemesis-dikt til det førre diktet eg kommenterte, for her handlar det om kva som er konsekvensane for den som jagar etter det ukjende. Orion var i gresk mytologi ein halvgud som levde som jeger. Det er mange og i grunnen motstridande jakthistorier om ein Orion-jeget, ikkje berre i gresk mytologi, og den mest dramatiske er nok den som endar med at han sjølv blir drepent. Det er jordgudinna Gaia som sørgjer for det, etter at Orion i overmotet sitt vil jakta på og drepa alt liv på jorda. Det er mange versjonar av Orions død òg, men det sentrale i myten, slik eg ser det, er at Orions begjær er overmodig, han er grenselaus, han lyder ikkje dei grenser som er gjevne, og derfor blir han straffa.

I Skredes dikt er Orion ikkje omsynslaus, slik han er det i myten, men snarare «for heitt», altså for begjærleg, og straffen for ovmotet hans er ikkje død, som i myten, men «ei æveleg jakt». Jegeren i diktet blir dermed straffa med at byrda hans – for stort begjær – også blir straffen, altså vidare begjær, og plaga ved aldri å bli tilfreds. Dette begjæret er også knytt til natta, som i det førre diktet: «Kvar einaste kveld / just når dagen rømer / blir din evige eld / kveikt». Dette er i tråd med myten, der Orion er forbunden med morgonraudens gudinne, Aurora. Likevel er myten i Skredes dikt omtolka og omsnudd. Myten la vekt på at Aurora ville ha Orion hos seg, og vera hos han så lenge som mogleg, og ho græt når Orion jaktar vidare. Men i diktet er det dagen, Aurora, som forsvinn, og det tenner Orions «evige eld»; ny jakt, vidare driv, ei gjentakning av begjær og «gir» som aldri bli avløyst av kvile eller fryd. For det er ein «tærande eld / som slik driv deg på veiding / kvar einaste kveld», som det heiter i den fjerde strofa.

Diktets siste strofe allegoriserer Orions skjebne; halvguden blir så å seia eit bilete på mennesket, i det minste «mangt eit hjarta» som er

«fengt / av di evige kvide». Så langt er det altså eit dikt om menneskets (tidvise) ovmot og straffen for dette ovmotet. Dei fire sluttversa er i så måte underlege, for dei snur liksom perspektivet:

Mang ein veit om den bogen din,
opplyft og spend,
og veit mangt om den pila
som aldri vart send.

Altså: mange menneske – ikkje alle, men mange – veit om det begjæret, den giren, eller den tilskundinga – som får Orion til å spennja bogen, sikta, vilja vidare, vilja treffa, altså det i denne giren som kanskje er overmodig, umogleg eller nyttelaust, men som likevel er ei verksam kraft. «Mang ein veit om», «og veit mangt» – altså: det finst ein slags kjennskap – kanskje ein nesten hemmeleg kjennskap – til ei grensesprengjande tilskunding, inspirasjon, som er vedvarande, sjølv om ho er forgjebes eller umogleg frå eit realitetsperspektiv.

Kjennskap til noko umogleg, også som aksept av sprengjande gir, det kiler seg også fram i det diktet som kanskje er det mest gåtefulle i heile samlinga, nemleg «Tre tider». Diktet består av tre dikt, som er nummererte, og tittelen signaliserer at dei tre sekvensane utgjer tre tider. Tre tidspunkt, eller tre periodar? Eller faktisk tre måtar tid er på? Det kan me ikkje vita. Men uansett, tida – som me vel ofte tenkjer i eintal, som Tida (som eksistensiell kategori), eller som klokketida (som praktisk ordning av tida), er her tredelt. Og i tillegg er det i dei to første dikta, 1 og 2, tre tankestrekar, som synest å indikera pausar, som gjer at det også er to tider, i det minste to tidspunkt, i kvart av desse dikta. Altså: kanskje er det ikkje tre tider i dette diktet, men fem tider?

Det første diktet, dikt 1, er ein underleg abstrakt sekvens, som først og fremst, tenkjer eg, løftar fram ei grunnleggjande vending i det lyriske eg-et: frå vilje, kraft og framtid, til klage, tvil og mangel. Det som først er eitt og heilt – der det lyriske eg-et er navet for vilje, evne og handling – ser så ut til å forvittra:

1.
Eg kan det eg vil,
og eg vil det eg skal.

—
Å, nei, det vil eg ikkje.
Eg kan – nei, vil det ikkje.
(Skrede 1949, 58)

Dei tre tankestrekane er tause, men markerer ei vending i diktet, frå det kontante og resolute – det eg-et veit – til dei to siste versa der interjeksjonen «å» ser ut til å uttrykkja overrasking og unnskyldning, som kombinert med avbrotet i siste verset etter synest å uttrykkja ei indre og aukande vegring og nekting, som skil eg-et frå vilje og frå visse.

Etter denne utgangen på det første diktet, er det derfor overraskande at eg-et i dikt 2 synest å vera i heilt andre luftlag, for å seia det slik: Eg-et er her i høgda, nær eit berg, Glasberget, der ei jomfru er. Diktet synest her å alludere til folkeeventyret «Jomfruen på Glassberget», nedteikna av Asbjørnsen og Moe, der jomfrua, som av faren blir plassert øvst på eit glasberg, som er umogleg for dei mange friarane å entre, deler ut gulleple til den som klarar å nå henne der oppe. Glasberget er så høgt at det til slutt berre er Askeladden som kjem seg opp, mot alle odds, og løna er gullepla og jomfrua. Det å entra glasberget er i eventyret altså det same som å vinna lukka i livet (Asbjørnsen og Moe, 1971, 66–78).

Jomfrua i Skredes dikt har ein mytisk dåm over seg. Ho er den urørte og kan hende urørlege kvinna som er opphøgd, og det på eit glasberg.

2.
Jomfrua på Glasberget –
så nær at eg ser inn i augo hennar!
Ho trur ikkje at eg når opp ...
Eg gjer det ikkje heller,
og ikkje kastar ho noko gulleple.

Det er ikkje di skuld, folen min –
 du merkar vel at det sit ein bak meg?
 Eg kjem ikkje opp,
 men eg tør ikkje slutte heller ...
 Ikkje skal han få taumane!
 (Skrede 1949, 58)

Det er ei slags vertikal rørsle her, kan me merka oss: Det lyriske eg-et vil nå opp, innanfor ein mytisk røyndom, men rørsla blir ikkje innfridd, men blir heller ikkje tilbakelagd, som tap eller erkjenning. Underleg er det at det lyriske eg-et *både* er nær, ja, i augnehøgde og ikkje når opp til henne. Ingen gulleple kjem han til del! Eplet er eit komplekst mytologisk symbol, både i den greske og norrøne mytologien. I gresk mytologi er eplet knytt til fruktbarheit, venleik og kjærleik, og er eit utprega feminint symbol, slik det også er det i folkeeventyret om jomfrua på glasberget. Der er gulleplet nettopp teiknet på at Askeladden vann jomfruas gunst. Ho sit på glasberget, og ingen skal vel eigentleg få henne, men mot alle odds greier Askeladden utfordringa. Og som i eventyra elles gjer det at Askeladden er så rådhit og frimodig, og også flaksen, at han vann lukka. Ikkje så i Skredes dikt; det lyriske eg-et er sanneleg ikkje ein flaksen Askeladden; ikkje når han opp til jomfrua, og ikkje trur ho at han vil nå opp heller. Så lukka blir altså ikkje hans. Slik sluttar første del av diktet, før dei tre tankestrekane, som utgjer pause eller togn. Det underlegaste i diktet kjem likevel etter denne ordlause overgangen, for her blir det tydeleg at eg-et ikkje gjev seg: «Eg kjem ikkje opp, / men eg tør ikkje slutte heller ...» Eg-et vender seg her til folen, som vel uansett var for liten til å komma seg opp på eit glasberg, kan ein tenkje seg. Så var forsøket kan hende alt ifrå starten fåfengd? Likevel, det underlege er at eg-et spør folen om han ikkje merkar «at det sit ein bak meg?» Ikkje får vi vita kven det er som er med på rittet, men nokon er det, som ikkje er der i eventyret, og som altså sit «bak meg». Kan henda er det dermed ein som soleis er umogleg å sjå, men som like fullt kan merkast? Ja, kan henda er det nettopp dette uforklarlege følgjet som gjer at eg-et ikkje «tør» avslutta rittet, sjølv om eg-et veit at han ikkje kjem til å nå opp? Uansett, det er eit følgje som «ikkje skal [...] få taumane!», altså ein som eg-et

ikkje vil overlata styringa til, som ikkje skal få velja lei. Kven er dette, og kvifor vil eg-et så tydeleg ikkje overlata taumane til denne merkbare følgjesveinen som sit der bak?

Diktet er knapt, så det er ikkje heilt lett å gje eit svar på dét. Kan henda kan Platons dialog *Faidros* opna nokre moglegheiter. I denne dialogen talar Sokrates med Faidros om korleis det er fatt med sjela og det gode. Sjela vil bli lyfta opp, opp mot det ljose, himmelske, på vengar, til der gudenes slekt høyrer heime (Platon 1962, 42). Denne vertikale rørsla oppover har sitt motstykke for Sokrates, nemleg i ei vertikal rørsle nedover: «For den hest som har del i det onde, tynger ned, bøyer av, og trykker den vognstyrer mot jorden som ikkje har oppdratt den godt» (Platon 1962, 43). Innsiktas tankekraft og ånd blir stilt opp mot manglande innsikt, larm og kamp. Sokrates gjer denne motsetnaden anskueleg gjennom metaforiske bilete av to hestar: Dei to hestane i sjela er ulike. Den eine er lydig, og kan tøykast; den andre kan nettopp ikkje tøykast, og har ville – og for Sokrates – skadelege krefter.

No kan me ikkje vita om det er Platons sjele-bilete som kling med i Skredes dikt, men nærliggjande er det å tenkja på det, sidan dikteren openbert ikkje vil at nokon andre enn han sjølv skal få taumane og styra denne hesten, altså i ei anna retning enn oppover, om enn det er umogleg å nå heilt opp.

Men enno er det eit dikt – ei tid – igjen i dette diktet. Det er eit dikt som utviklar fjellmotiviet frå det andre diktet, med tilhøyrande tydingar knytt til det å nå opp og det å ikkje nå opp:

3.

Sæl den som frå høgste tinden
ser ut over vene land!
Og usæl til dagars ende
kvar den som opp ikkje vann!

Ein gud har rita ei rune,
eit vilkår møter deg kaldt:
Mest oppe er godt som inkje.
På toppen – der ser du alt.

(Skrede 1949, 59)

Dette tredje diktet verkar mest konkluderande. Det «veit» kven som er sæl og usæl, også her i høve til ei vertikal rørsle. For det handlar om å vinna «opp». Det er gjennomgåande vertikale bilete her: Det å ha innsikt er å se «ut over vene land», for det er «[p]å toppen» ein «ser [...] alt». Det er som diktet formar seg som eit visdomsdikt, sett frå eit anna perspektiv enn frå det lyriske eg-ets perspektiv i dikt 1 og 2. Denne vise stemma i diktet overser den tvilen og det dilemmaet som me hugsar frå dei to første dikta i dette diktet:

«Å, nei, det vil eg ikkje.
Eg kan – nei, vil det ikkje.»

«Eg når ikkje opp,
men eg tør ikkje slutte heller ...»

Den absolutte dikotomien i dette tredje diktet – nå opp, og bli sæl!, eller bli ulykkeleg «til dagars ende» – kviler på ein visuell metaforikk, der overblikk og utsikt konnoterer kontroll og makt – som blir forsterka i siste strofe: «Mest oppe er godt som inkje. / På toppen – der ser du alt.» Frå dette perspektivet er det å nå toppen, og få overblikk, så å seia menneskets einaste og absolutte svar på den runa – det teikna – som ein gud har teikna, eit kaldt, absolutt og nådelaust vilkår.

Det er underleg at dette tredelte diktet, altså det eine diktet som også er tre dikt, og som heiter «Tre tider» endar akkurat her, i eit absolutt perspektiv. Det er som om noko *skal* få ein orden, nærmast under tvang, kan henda fordi ordninga søker å svara på guds forbiletlege rune. I alle fall er det først i dette tredje diktet at diktaren tek i bruk enderim. I heile boka er det berre to dikt utan enderim, dette altså som det eine. Det er påfallande at dette dikta lenge – i dikt 1 og 2 – bryt ut av enderimet som dominerer samlinga elles, medan det i det tredje, absolutterande visdomsdiktet, innfører eit rimmønster som bind meiningsheilskapen i diktet. Det vekker for min del ein slags mistanke om at diktet søker å handtera nokre krefter som er laus i desse to første dikta: ein ustyrleg foles krefter, og den endelausa giren etter å nå opp (sjølv i erkjenninga av at det er umogleg). Dette er krefter som ikkje blir bundne inn i eit rimmønster, men som så å seia utfaldar

seg i ei lausare form, der pausen og togna (som finst i dikt 1 og 2 som tankestrekar, men ikkje i dikt 3) bryt av og oppgir retninga, vissa. I forhold verkar dikt 3 som eit forsøk på å tøyma og avgrensa desse kreftene, ved å binda saman i rim det som var opna.

Skredes debutbok er samansett. Heilt ulike dikt – hyllestdikt til kongen og heimefronten og visdomsdikt – står side om side med desse andre, underlege dikta eg har lagt vekt på her. At Skrede gav ut denne boka i 1949, berre fire år etter andre verdskrigen, og medan verda trong visdom, seier for meg noko om Skredes poetiske kraft: til ikkje å kunna halda unna «det du ikkje veit», til også å opna dikta for eit begjær etter det endelause, for det diktaren like fullt held fram med å strekkja seg etter, kanskje overmodig og håplaut, viss ein står i verda, men endelaust fascinert, langt utover det som kan innfriast som meining i verda. Det gjer inntrykk at diktaren faktisk tillèt seg det, også med tanke på at diktaren også synest å tvila på – ikkje vera sikker på – om lenselen etter det som er utanfor rekkjevidd i det heile bør slåast ned som overmott, kanskje om det er moralsk forsvarleg, eller poetisk interessant, eller om «det du ikkje veit» faktisk skaper ei poetisk loge, kraft, som ikkje kan slåast ned.

Det diktet eg vil visa heilt til slutt er «Haneflog». Det er eit dikt der diktar-eg-et sjølv blir bevega, og beveger seg, ved synet av ein hane som ikkje innser eller som har gløymt grensene sine:

HANEFLOG

Kor eg ynkar deg, hane! Du slår med din veng
og vil lyfte din tungkropp til flog.

Men det blir til ein ynkeleg, buldrande spreng
og eit baskande hanevengsog.

Ja, du tøyer deg, jordbundne konge, og trår
mot eit susande jag under kvelv.

Du er ør som ein orre, du spralar og står
som på glør, medan fjørene skjelv.

Du flyg opp på ein stolpe. Du dirrar av gir.
Og du ser i ein hanevisjon

korleis blåberg og snøfjell med sylvkrone skir
dansar fram, og du vågar di von,
og du flaksar med vengjom og vonar du flyg
over hengbratte flogberg og fjell.
Men ei nådelaus jordkraft er vaken og syg
deg til jord, og du veiknar og fell.

Og du skjenar med bråilskne, ustøe sprang,
du er skamfull og eitrande harm.
Du flyg rundt, du er ulik deg, hane, og vrang
mot din viljuge unghønesvarm.
Men du gløymer – du kjenner deg heime att snart
og skrid høgrest og vyrdeleg fram.
Og du elskar din høneflokk: Rart er det, rart,
at eg nyst var så hoggfus og ram!

Du er storaktig, skjek dine sporar og gjel,
du er gjævaste konge på jord.
Og du ristar din praktfulle fjørham og tel
dine høner og kjenner deg stor.
Og best modet ditt brusar og dagen er klår,
sviv du inn i din hanevisjon.
Det er atter din brennande lengsel som rår.
Og du vågar di vonlause von.

(Skrede 1949, 60–61)

No kunne mykje vore peika på når det gjeld nærleiken mellom Skredes «Haneflog» og Olav H. Hauges «Gullhanen», sidan det i begge dikta er styrlose og praktfulle hanar som gjel, knytt til skinnande metall, og med nærleik til det kongelege/keisarlege. I denne samanhengen er det viktigaste likevel korleis diktar-eg-et ser hanen. I opninga ynkar eg-et seg over tilspranget til hanen og forsøk på å flyga; hanen forstår ikkje at kroppen er for tung for vingane, og kjenner ikkje sin plass: Han er jordbunden, men vil flyga. Hanen vil ta eit sprang, og knyta seg til noko umogleg. Etter kvart synest eg-et å sjå det ustøppelege begjæret til hanen – «du dirrar av gir» – som uttrykk for ein poetisk

«hanevisjon» (2. strofe): «du ser [...] korleis blåberg og snøfjell med sylvkrone skir / dansar fram». Og hanen lèt seg ikkje stoppa av at «jordkrafta» syg ho til jorda, så ho fell. For hanen går på på ny, gløymer seg sjølv, gløymer sin jordbundne plass, og «skrid høgrest og vyrdeleg fram», ja, hanen verkar for eg-et i siste strofe som «gjævaste konge på jord».

I løpet av diktet ser diktar-eg-et ut til å leggja bak seg spott og ynke, og eg-et ser ikkje eingong ut til å forstå den tidlegare kritikken sin: «Rart er det, rart, / at eg nyst var så hoggfus og ram!» Diktaren byrjar å sjå på hanen slik hanen ser på seg sjølv, nemleg som «gjævaste konge på jord». Kvifor ei slik endring i haldning og syn? Ikkje gjev diktet svar på det, men det er påtakeleg at hanen i visjonen sin ser «korleis blåberg og snøfjell med sylvkrone skir / dansar fram». Dette er jo framfor alt poetiske bilete, som blir forsterka av allitterasjonar som bind saman og tettar til orda: «korleis / snøfjell / sylvkrone / skir / dansar». Og berre det eine ordet «blåberg» knyter saman den klanglege gjentakinga av b-en i eit bilete av at det fjernaste – «blåberget» – plutseleg kan vera til stades, framfor augo, så å seia. Kan det vera at dei poetiske bileta som diktaren her ser for seg at hanen visjonært ser, endrar diktarens haldning til hanen? I så fall ser det ut til at diktaren sjølv legg bak seg den realiteten han først står innanfor, nett slik hanen – i strofe 3 – gløymer grensene sine:

Men du gløymer – du kjenner deg heime att snart
og skrid høgrest og vyrdeleg fram.

Den tunge hanen «vågar [si] vonlause von», og trassar all realitet og alle skilnader mellom von og vonløyse, og dermed blir han vyrdeleg, slik diktar-eg-et no ser han.

I Skredes debutsamling er dei fleste dikta av verda; dei kjenner skilnader, og kva som skal bli akta av mot og moral. Likevel, det er som om Skrede ikkje berre diktar slik, men at han også nærmar seg «det du ikkje veit», det som ein ikkje kan rå over, eller sikre i noko bilete av røynd, i ein gir utan ende.

Bibliografi

Asbjørnsen & Moe. 1971. *Jomfruen på Glassberget og andre eventyr.*

Oslo: Aschehoug.

Platon. 1962. *Elskoven og sjelen. Faidros.* Oslo: Aschehoug.

Skrede, Ragnvald. 1949. *Det du ikkje veit.* Oslo: Aschehoug.

INGRID SKJERDAL

«No får eg ei røyst og kan syngje min song»

Retning, rytme og røyster i dikt av Skrede

Nærleik mellom den som talar og det som er omtala, er ofte sett som eit viktig kjenneteikn ved lyrikk.¹ Dikt les ein gjerne som om det «så å si overalt må forutsette et enkelt talende subjekt» som det heiter i Atle Kittang og Aasbjørn Aarseth si bok *Lyriske strukturer*, som dreg vekslar på den tyske litteraturteoretikaren Wolfgang Kayser si formulering «Monologische Aussprache eines ich» (Kittang og Aarseth 1976, 33). Men denne innsikta har òg blitt utfordra. I nyare lyrikk er det jo ofte snakk om skrift, ikkje tale, og ideen om nærleik følgjer kanskje nett av denne velbrukte talemetaforen, som skapar eit inntrykk av at det er noko i teksten som gir lyd frå seg før det skrivne, noko som er meir opphavelig.² Metaforar som tale, stemme og røyst har likevel vist seg å vere noko ein ugjerne legg frå seg når ein les og kommenterer dikt, og fleire har forsøkt å finne måtar å ta røysta til nåde att på, med ein kritisk distanse til dei opphavssegnene som hefter ved ho. Ein av desse er Jon Fosse, som med nemninga skriftrøyst freistar å sirkle inn korleis det subjektive løyser seg opp i noko nytt som oppstår i møte mellom den skrivande og skrifta, der ein «gir seg [...] over til ein slags kommande språkleg einskap» (Fosse 1994). «Disse restaureringsforsøkene må forstås som uttrykk for at stemme-begrepet eier en betydelig teoretisk forklaringskraft som litteraturviteren ikke er villig til å gi slipp på uten videre», skriv Sissel Furuseth (Furuseth

-
1. «Den lyriske utsigelsen kjennetegnes ved at jeget kan si: Jeg er her nå», skriv Christian Janss og Christian Refsum i innføringsboka *Lyrikkens liv* (2003, 19).
 2. Jacques Derrida er ein sentral utfordrar av denne «fonosentristiske» forståinga. Sissel Furuseth viser korleis imagistane òg står for ei rørsle vekk frå ei lyd-dominert diktoppfatning.

2003, 21) i ein studie over Gunvor Hofmo, ein diktar som skriv fram det talte og sungne, og som òg problematiserer sorteringa i fri skrift og autoritær tale som nyare litteraturteori kan tendere mot.³

Kanskje er ein av grunnane til at den lyriske røysta er vanskeleg å sleppe den statusen ho har som metafor for subjektet. Førestillinga om den eigne røysta er sterk, men er ho noko ein finn, eller noko ein skapar? Er ho einskapleg eller omskifteleg? Når Atle Kittang greier ut om forståingsformar i litteraturvitskapen, nyttar han røysta for å vise at både teksten og subjektet inneheld fleire røyster, at teksten «ved sidan av å gjere greie for kva ‘diktaren vil ha sagt’ – også freistar å vise korleis ein under og ved sidan av denne eine røysta, kan ana andre røyster» (Kittang 1975, 44). I psykoanalytisk tradisjon ser ein fleire lag i subjektet, det finst restar av røyster frå fortida, kanskje til og med frå tida før ein lærte å snakke eit språk. Det førspråklege si rolle i poetiske tekstar, som Julia Kristeva har sett på dagsordenen, er sider som særleg har vore utforska i høve til den poetiske sjangeren der rytme, klang, sprang og syner står sentralt – poesien lét element som ikkje er rasjonelle eller direkte meiningsberande tre fram. Slik kan éi lyrisk stemme romme fleire lag og posisjonar sjølv om ho er til å kjenne att som stemma forfattaren nyttar i dei fleste dikta sine – med ei rekke vassmerke og særdrag som høyrer til og som skil ho frå andre forfattarskap.

Kven som fører ordet i teksten, er for Platon eit merke på kva lyrisk sjanger ein har med å gjere: poeten talar sjølv (lyrikk), han talar delvis sjølv (epos) eller gir ordet til andre (drama), lét han Sokrates seie i *Staten* (Platon 2002, 132).⁴ I det episke diktet huserer mange røyster, men det finst òg ei rekke kjende dikt i lyrikkens meir kortfatta og kon-

3. For Furuseth er det her eit viktig poeng at Hofmo sine synspunkt har ei anna historie enn tankane til Barthes og Derrida, og at desse ikkje utan vidare kan samanliknast (Furuseth 2003, 18).

4. «Jeg tror at jeg nå har klargjort for deg hva jeg før ikke var i stand til: Det er tre måter å dikte og fortelle historier på. Den ene benytter seg helt og holdent av etterligning, slik er det som du sa i tragedien og komedien. Den annen er helt igjennom en enkel beretning av dikteren selv, den finner du mest i dithyrambene. Den tredje består av begge deler, den finner du både i episk diktning og mange andre steder.»

sentrerte hovudline der markerte skift finn stad, eller der det er fleire som talar, nokre gonger er det fleirtydig kven det er. Vi kan til dømes sjå til Shelley sin sonett «Ozymandias», der «I» siterer ein reisande han har møtt, som siterer noko som er skrive på foten til ein fallen kongestatue i ørkenen. Kven er det som bed dei mektige sjå på verket hans, og fortvile⁵ i dette diktet? Subjektet, den reisande, statuen, modellen, bilethoggaren, kan alle ha del i utsegna som er felt ned som inskripsjon på pidestallen. Orda er større enn replikken, overskrid den døde kongen og den sundbrotne statuen, rommar ei innsikt korkje bilde eller modell kan ha hatt. Kanskje er det eit sus frå historia som lèt den knuste kongen bere fram eit visdomsord om rikdom, makt og fåfengd.

I Ragnvald Skrede sitt verk er ein del dikt lagde i munnen på andre – ei rekke ulike subjekt fører ordet. Otto Hageberg kallar somme av dei rolledikt (Hageberg 2003), desse er monologar frå dramatiserte talarar, i andre er det nye røyster som bryt gjennom og avløyser det lyriske eg-et. Eit av dikta er ein lang monolog frå kloden, i eit anna byrjar eit ufødd liv å snakke med ei framtidig røyst. Snøfnugg og haustfargar fører ordet i kvart sitt dikt. Det finst eit visst spenn i liv og lagnad: realistiske og mytologiske, notidsmenneske og fortidsmenneske og taleføre dyr og ting. Dette trass i at ein òg blir slått av at mange dikt synest å vere borne av den same røysta, eit lyrisk subjekt som talar og vender seg til mottakar på ein måte som er gjenomgåande og lik, som har ein tone, tek for seg liknande tema og vender tilbake til visse måtar å ordleggje seg på. Denne grunnposisjonen hos Skrede, er gjerne sjølvransakande, rådgivande og formanande. Å leve livet, står sentralt i dikta, som gjerne hentar motiv frå store liner i landskapet, fjell, himmel, elv, skavl, skog. Formasjonar, posisjonar og retning er gjerne i fokus, subjekta klatrar, fell, rullar, virvlar, og er gjerne sett i høve til eit mål.

Imperativform er mykje nytta, som her i «Nyårskveld», som innleier *Bak dei siste blånar*, frå 1961:

5. «And on the pedestal these words appear: / 'My name is Ozymandias, King of Kings: / Look on my works, ye Mighty, and despair!' / No thing beside remains. Round the decay / Of that colossal wreck, boundless and bare / The lone and level sands stretch far away.»

Ver vågsam og sterk
 gjer støyfast verk!
 Gløym aldri di stjerne
 på lagnadens kvelv
 svik aldri din djupål
 i sjølvbana elv!
 Ver trufast og sterk
 la ingenting bøye deg
 fullfør ditt verk!⁶ (Skrede 1964)

Kven er det talen vender seg til? Nyårskvelden er høgsesong for lovnadar, og i lys av tittelen ventar ein seg ei sjølvforpliktande og sjølvstyrande talehandling, eit kommissiv. Men dette eg-et er i eit meir kommanderande forhold til seg sjølv, eit som kjem med instruksjonar og direktiv. Utsegna er appellative, diktet rommar både eit talande eg og eit tiltalt du, som kanskje bur i same kropp, men der subjektet nok kjem med meldingar som er meint for fleire, slik at diktet ikkje berre blir ei intern affære, men ålmenn livskamp og delt røynsle.

Diktet nyttar parallellismar, setningar smidd over same lest, med variasjon i ordval: «ver vågsam og sterk», «ver trufast og sterk» og «gløym aldri di stjerne», «svik aldri din djupål». Det er ein måte å dikte på som er sentral i munnleg tradisjon. Diktet inneheld oppmodingar om veremåte og påminningar, «gløym aldri, svik aldri». Tonen er manande, han innprentar ting ein alt veit, men kanskje treng påminning om, eit sett ambisiøse, men ikkje særleg kontroversielle levereglar, formulert kompakt, men likevel ved å vise til eit stort spenn i tid og rom – frå stjernehimmel til elvebotn, og frå det som har vore til det som skal kome. Slik er det mest retning, omfang og haldning som blir teikna opp, formaninga er open og kan romme mest kva som helst. I slike dikt, prega av å slå fast snarare enn å utforske, blir kanskje røysta desto viktigare: Diktet kan fungere som regle, formel, ei utforsking av krafta i orda: å seie noko, innprente seg noko, la det

6. Diktet er attgjeve etter *Den gleda du skal leva på. Dikt i utval*. Her er oppsettet meir i hustavle-format enn i *Bak dei siste blånar*.

klinge. Men ein kan òg tenkje seg diktet som inskripsjon: brodert, malt eller hogd inn, med ein epigrammatisk hustavlefunksjon⁷, som held opp eit bilete av eg-idealet.

Opningsdiktet i ei anna samling, *Grunnmalm*, tematiserer kva språk og stemme subjektet treng, og held fram steinmål som det målet dikta skal tale med: «Steinmål treng eg / til det eg ber i meg». Eg-et forstår seg sjølv som ein forsteina erupsjon som berre steinmålet kan fange. Samstundes blir mange andre mål og røyster nemnde: «Blomemæle, fuglemæle, barnemæle, / mannrøyster, kvinnerøyster / treng eg vel stundom / og vindsus, bølgeskval, / stormens gny» (Skrede 1966, 7).

Det som fører fram meiningsberande lyd, har ulike namn i desse versa – mål, mæle, røyst, sus, skval og gny. Dei er menneskelege og ikkje-menneskelege, og det varierer om det å gi lyd frå seg er noko dei plar gjere (fuglemæle) eller noko dei helst gjer i fantasien (blomemæle). Menn og kvinner har «røyster», plantar, dyr og born «mæle», naturfenomen lagar eit spenn av lydar – frå stille sus til krigersk gny. Og alt er røyster subjektet vil ha i porteføljen, som supplement til steinmålet. Det finst altså eit spenn i forfattarskapen mellom det samlande – å formulere sjølv *røysta* – og ei meir spreidd rørsle i retning *røyster*.

Det er røyster som skil seg litt ut det skal handle om her, røyster som ber med seg andre identitetar enn det eit meir ope lyrisk subjekt gjer. Eg vil presentere nokre av røystene, og sjå kven som talar, korleis og om kva. Eg skal byrje før byrjinga, i det små, med eit par strofer frå eit lengre dikt der dei ufødde etter kvart tek ordet – før eg held fram i det store – med ei kloderøyst.

Røysta før røysta

Røysta som opnar diktet «Borna våre», frå samlinga *I open båt på havet*, er ikkje ein ufødd, men ein vaksen som reflekterer over «borna våre», og i den første strofa dreier det seg om framtidssborn. Kven som

7. Sjå artikkelen til Kristian Lødemel Sandberg i denne boka om Skrede sin plass i hustavle- og visdomstradisjonen.

er inkluderte i «borna våre» er uklårt, kanskje er det alle borna i verda det er snakk om, alle ufødde, sidan dei som ikkje er påtenkte ein gong, er med. Desse er likevel «borna våre». Strofeforma skiftar rytme frå trokeisk til daktylisk etter dei første åtte verselinene, dei tre daktyl-prega-linene til slutt, gir eit brot.

Borna våre heng som blanke
myggesvarmar i det blå
eitt er enno berre tanke
andre er kje tenkte på
Krinsar øre i den svale
frumtids ljuve sommarkveld
dansar mjukt sin stumme tale
opp og ned med ord av eld
For alle vil fødast og koma til verda
og alle er fuse og trår etter ferda
og diktar om leiken på jorderiks fjell
(Skrede 1952, 43)

Diktet teiknar eit bilete av noko som ikkje er enno, born som heng i lause lufta. Dei har myggsvermens gjennomslittige, lette, svirrande preg. Det er noko der, men det er ikkje heilt til å få tak i. Det talande ved dei er rørsler, ikkje ord, dei dansar, dansen er ein «stum tale», eit oksymoron, noko umogleg. Men det kan òg vere eit konkret, fysisk bilete av kroppsleg potensial for forplanting: Sæd kan likne svermar som i og for seg heng i lufta, i ein pung, og egg følgjer med i kroppen sine rørsler, rører seg som i ein stille dans.

Men dei det handlar om her, finst ikkje, anna enn som førestilling, aning og ein kunnskap om at det stadig vil kome nye menneske til verda. «Blank» og «blå» gir eit mjukt lyduttrykk, og ein løfta, eterisk biletkvalitet. Men det viser òg til eit uttrykk: å vere i det blå – i det uvisse.

Den som talar i diktet, trekkjer seg først forteljande tilbake, men i daktylane blir stemma meir påståeleg, og tillegg det skjøre og blivande vilje og modalitet: «For alle vil fødast og koma til verda.» Ein kan jo argumentere for at det i reproduksjonen finst ei slags vilje vidare, ein

ibuande vekstvilje, ein aristotelisk potensialitet, men besjelinga av det moglege livet blir skrudd enno eit hakk opp frå denne: Dei «diktar om livet på jorderiks fjell.»

Det gir eit tidsparadoks og eit problem som har med kunnskap og røynsle å gjere: Kva i all verda kan folk som ikkje er fødte enno vite om «livet på jorderiks fjell»? Dei er før alt dette, før jord, fjell og riker, korleis kan dei nemne desse i det heile?

Dei er i *frumtida*, som det heiter i diktet, dei er moglege liv nedfelt i det faktum at frø finst til. Ordet frumtid tyder urtid, men har si rot i det *fromme*, som høver med eit uskuldsmotiv. Dei er utan agenda, dei svermar, og er ikkje skilde frå kva som helst anna som kan bli.

I den andre strofa blir dei to cellene sine potensial realiserte, dei smeltar saman, og i det same overtar ei anna røyst, ei røyst frå den komande:

Gjev gaum kvar ein klote som ruller i rømnda
no fer eg til jorda no er eg i kjømnda
no får eg ei røyst og kan syngje min song

Røysta er ikkje snauare enn at ho annonserer si kome til alle planetane. Den røysta som uttalar siste del av strofa, er der ikkje enno, ho høyrer framtida til, «eg» *vil få* ei røyst, men *har* ho ikkje – enno. Det er såleis ein paradoksal tale ho held, røysta, men ho er ikkje nøgd med det, ho skal syngje. Dette gir diktet ei metapoetisk side, det er eit dikt om nye songar og komande dikt.

Diktet «Borna våre» har ni strofer, dei fylgjer borna gjennom barndomen, den niande strofa minnest dei borna som ikkje vaks opp, men fann ei «alt for tidleg grav». Perspektivet rører seg altså frå førestilt til etterstilt, men det meste av diktet fylgjer borna gjennom barndomen. Det er ikkje før i den femte strofa at språket kjem inn. Språket fører med seg større mobilitet, og med dette truleg medvit om og utforsking av verda ikring seg: «snart lærer dei tala, for no kan dei gå» (Skrede 1952, 45). Songen kjem før orda, og lyrikken er, som eg har vore inne på, ein sjanger som tek opp i seg noko av dette som røysta meistarar før språket, rytme, klang, tomrom. Julia Kristeva kallar dette førspråklege nivået det semiotiske, og i «Borna vore» merkar ein

det særleg i dei markerte meter-skifta. Andrestrofa – der barnet blir unnfanga – er den einaste staden i diktet der barnerøysta talar direkte. Røysta blir slik eit uttrykk for og eit bilete på det blivande barnet, det som kan bli reelt no som eit hav av potensielle celler er blitt to faktiske. Men ho blir òg ein metonymi for kropp, song og dikt.

At diktet både opererer med naturformer på cellenivå, abstrakte i sine former, og universet utanfor som stader barnet kjem frå, gjer plasseringa ustabil og paradoksal – borna finst i det minste, i det største, i fysikk og fantasi, dei er nære og fjerne på same tid. Det framande med dei ufødde borna, blir understreka av planetbiletet som gjer borna til romvesen. Ein posisjon mellom å vere og å ikkje vere, blir rissa opp, byrjinga er sveipt inn i uvisse og utakt. Denne uvissa om når noko tar til, høyrer òg lyden til. Ein veit ikkje heilt når stilla sluttar og lyden byrjar tone. Røysta er undervegs.

I Lawrence Sternes bok der den fiktive Tristram Shandy skriv sjølvbiografi, blir ikkje den pratsame Shandy fødd før i bind III. Slik kan ein kanskje seie at ei livsforteljarstemme i ein forstand har forsprang på forteljaren, forteljinga kan byrje når eit par oldeforeldre støtte på kvarandre, eller med *the big bang*, ho heng saman med tid, stad og historie. Språket kan òg liknast med tale som alt er der, vi overtek vokabular, talemåtar og tankemønster: ikkje så reint lite av det vi seier, er smidd i former som var der frå før.

Men for å bli *røyst*, skal det likevel noko meir til. Røyst kan ofte vere ein metafor for sjølvet eller individet, det ekspressive subjektet, det personlege uttrykket. Ein snakkar om å finne si eiga røyst. Røyst er knytt til lyd, til her og no, til rørsler i tida. I dikt kan det lydlege ved røysta realiserast ved at ein les høgt, i skrift kan ein skape ei førestilling om ei stemme.

Som nemnd i innleiinga, er skrifta si evne til å fjerne seg frå stemma sterkt poengtert i nyare litteraturfilosofi. Hos Barthes og Derrida kan skrifta sin status som skrift, og ikkje taleetterlikning, ha noko frigjerande ved seg, eit brot med fonosentrisk overtru på noko opphaveleg. Å operere uavhengig av stemma er eit av skrifteknologien sine fortrinn. Omgrepet «røyst» har likevel synt seg nyttig i litterære samanhengar, som ein metafor for det som ein med ein annan metafor kan kalle vassmerke, ein konstruksjon av samanhengande tale

med eit særpreg og ei tenkt kjelde. I Ragnvald Skrede sin forfattarskap der seinekspresjonisme møter nysakleg eksistensialisme og kulturradikal sosialpsykologi, er røyst, song og skrift tettare samanveva, uttrykket «steinmål» borgar for ein møteplass mellom det som er hogge ut – skrifta og målet – eit uttrykk som er fest til både språk og røyst. Samstundes kan det vitne om kva skrifta kan som tunga ikkje maktar – å feste, nedfelle, å ta kjensleuttrykket vekk frå den skjelvande kroppen, som aldri er stein – og gjere steinmål av det. «Borna vore» synest å gå andre vegar enn til steinmålet. Men kanskje kjem det att i den siste strofa, som òg tener som minnesmerke, ein reist minnestein over dei borna som ikkje vaks opp, og som får dei siste versa i diktsamlinga.

I «Borna vore» er vi før og etter røysta og før og etter språket. Den særprega rytmen aktiverer kroppen. Korleis skal taktskifta plasserast? Tempoet dreg merksemda til seg og tvingar lesaren til å ta musikken i diktet innover seg – vel ein same puls for heile strofa vil det brått gå ganske fort. Men det set også fokus på røysta si stilling mellom det som kjem og det som allereie er. Og dei to opningsstrofene hos Skrede peikar på dette ubestemmelege mellom stemme og det stemmelause, den vage grensa mellom lyd og stille.

Klodesong

Den neste merkelege røysta, høyrer til eit større subjekt: den rullande jordkloden. Det er frå samlinga *Bak dei siste blånar* frå 1961. Det er eit særprega dikt, og det er òg diktet Skrede sjølv valde ut til antologien *Dette står jeg inne for. Nordiske lyrikere velger sine beste dikt* (Solumsmoen 1969).

Korleis uttrykker jorda seg? Når det gjeld verseform, talar ho i daktylisk heksameter, epos-meteret, og det er jo kan hende ikkje så rart, at ein legg opp til episke dimensjonar når ein er så kosmisk som jordkloden. Diktet har, som det førre, ni strofer, men denne gongen med ujamn lengde.

Alne i støyande sol ved ekvator gror mine draumar
 Fabeldyr luntar og spring gjennom lavande eventyrskogar

Framover slettene mjukt som når alvar ei sommarnatt snur seg
yndefullt duvar giraffar og sprett grasiøse gasellar
Jorda er jorda er *eg eg* jorda med lauvslør om panna
Fuglar og byksande dyr kvart kryp som i svartmolda kravlar
fiskar og straumar i havstilt djup og dei fallande fossar
skyer som mangleta sviv til glede for undrande hjarto
mennesket sjølv i sin brage forvist or sin gudgjevne hage
alt i sitt rastlause jag kvart kvervlande blad uti vinden
alt som i grenselaus trå seier nei til den tilstand det er i
alt er uendeleg uro som sælt i min hjernebork rislar
Jorda er jorda er *eg eg* jorda med tærande lengslar
Sjå kor eg snur meg i sol og i natt gjennom skiftande rømder
venast når nordlyset bragar når flogtanke flogtanke jagar
vilt som på fakskvite hav der bårane bryt imot stranda
Snart er et isflogen kald snart palmar i tropiske lundar
ber eg ja endelausskogar som susande blånar og drøymmer
Just når dei kallar meg flinthard kved eg mi mjukaste vise
Jorda er jorda er *eg eg* jorda med hjarta i steinen⁸

Skrede sin klode har ein viss *flow* – det er eit variert rytmearbeid i diktet, det er som det spelar på både små og store trommer – det er noko her som held takta, held styr på verseføtene, mens noko går føre seg innanfor og på tvers av dei taktfaste daktylane. Det finst rørsler i ordrytmen, motivrytmen, som skapar nye mønster i diktoverflata mens versemålet slår takta i bakgrunnen. Det figurlege ved språket er framme i diktet, gjentakingar, kiasmar, gjentakingar på ordnivå, som om jorda rullar rundt, heng seg opp ein augneblink, men rullar og rullar. Rullinga får sitt sterkaste uttrykk i omkved-lina som avsluttar kvar strofe, *jorda er jorda er eg eg jorda* – og som sluttar ulikt i kvar strofe: Jordrøysta presenterer ei ny side av kva det vil seie å vere klode.

8. Diktet er sitert etter *Den gleda du skal leva på. Dikt i utvalg* der teiknsettinga er annleis enn i *Bak dei siste blånar*. Skrede greier ut om dette i den seinare utgåva, og det ligg ein tydeleg tanke bak denne endringa, eg vel derfor denne siste versjonen der flyten i diktet er enno meir understreka.

I dei fire første strofene er det attributt ved jorda, delar for heilskap (synekdoke), ho har: «lauvslør om panna» (strofe 1), «tærande lengsler» (strofe 2), «hjarta i steinen» (strofe 3), «tvidrag i hugen» (strofe 4). Så kjem tre metaforar som viser til heile kloden i strofe 5, 6 og 7: «ei brennande skute», «eit fjom mellom soler», «ein sjukeleg tvilar». Dei siste strofene (8, 9) uttrykker rørsle – med eit klimaks og avslutning: «stundar mot klimaks» (strofe 8), «i kongeleg daude» (strofe 9).

Jorda presenterer seg som ein drøymar, og det er livet på jorda som er draumane hennar. At dei er «alne opp ved ekvator», kan ha feste i teoriar om utvikling av artsmangfald⁹, vi skal langt attende i historia, men òg til noko som framleis går føre seg – eit yrande liv som mangfaldiggjer seg. Jorda omtalar dyr og fuglar som fablar, skogane som eventyrskogar, noko som gjer jorda til ein forteljar så vel som ei som drøymar.

Presens partisipp-former som «lavande», «byksande», «fallande», «kvervlande» og «tærande» sameiner handling og skildring og gir ei kjensle av noko som skjer no og alltid, tilstandar av evig rørsle. I «grenselaus trå» og «uendeleg uro» seier alt på jorda «nei til den tilstand det er i». Ei drift mot noko anna, noko som alltid vil vidare, kjenneteiknar livet på jorda.

I den tredje strofa er det jorda som samansett, full av motsetningar, og omskiftelege landskap som blir vist fram: Ho har tropevarme og islandskap. Ho lèt seg heller ikkje fange inn av dei som prøver å forstå seg på henne, plutseleg er ho noko anna: «Just når dei kallar meg flinthard, kved eg mi mjukaste vise.» Her kjem det òg ei direkte vending mot mottakar, ei oppmoding: «Sjå kor eg snur meg i sol og i natt gjennom skiftande rømder». Kven er det som skal sjå, og kven kan sjå?

Ser ein på året diktsamlinga *Bak dei siste blånar* er utgjeven, er desse spørsmåla framme i tida. Dette er året romfararen Juri Gagarin ser kloden utanfrå, som første menneske, og utbryt: «Eg ser jorda. Ho er så vakker». Dette var i april, og om Skrede skreiv diktet før eller

9. Den allopatriske teorien vektlegg at regnskogbeltet spela ei viktig rolle.

etter, er uvisst. Romkappløp-konteksten er kor som er ein relevant kontekst, noko hittil uhøyrte kjem på tale, og ideen om å reise ut i verdsrommet farga nok det kollektive medvitte på denne tida. 60-talet skulle bli tiåret då eit blikk på heile jordkloden utanfrå vart mogleg – for nokre astronautar i alle fall – eit bilete som fleire fekk sjå, kom ikkje før i 1972. Forhold utanfor diktet kan ha vore med på å motivere den dikta jordkloden sitt kokette «sjå kor eg snur meg». Men jorda si snurrande ferd set jo òg spor som kan noterast frå bakkeperspektiv. Dette kan finne si form i modellar, teikningar og førestillingar om den snurrande kloden, frå eit drøymeperspektiv flytt til verdsrommet. Diktet er ein invitasjon til ei slik visualisering, å flytte blikket til verdsrommet.

Samstundes blir menneska heile tida nemnde i tredjeperson, så det er usikkert om oppmodinga om å sjå, gjeld oss. I den fjerde strofa snakkar jorda om menneska, sine «høgflogtankar», som leitar etter mening. Men menneska er òg jorda sine «vanvitsdraumar». Dei truar alt liv, og seg sjølve. Jorda er ambivalent til menneska.

Menneska er mine høgfloedstankar
 Dei lovar forløysing
 meining og mæle til all all skirmalmen djupt i mitt grunnfjell
 Menneska er mine vanvitsdraumar i kosmiske netter
 trugar sitt opphav seg sjølve kvar blom som i avdalar tindrar
 myrdar og vassar i blod skjek stenger i sjølvgjorde tindrar
 Jorda er jorda er *eg eg* jorda med tvidrag i hugen

Vidare i diktet klager jorda på at ho er einsam, at ho gjerne skulle gni skogane sine mot andre klodar sine skogar ein gang i blant, eller rispe dei litt med tindane sine. At ho er fri og farts-rusa av si eiga snurrande ferd, men likevel bunden i si bane, «som ein bandhund», er ei av spenningane i klodetilværet, og blir koplå til gløymde brannar i kloden sitt indre.

Mellom jorda sine skyldfolk, stjernebileta, er krepsen nemnd, krepsen som går baklengs, og i det same blir undergangsmotivet introdusert. Jorda har ein start og ein slutt.

Måne og sol skorpionen og oxen er mine skyldfolk
 lyser og susar og syng syng sjølv-song som alle dei andre
Ein er vår tvingande lagnad og *ei* er vår vonlause visse:
 Krepsen er aldri av synes og minner med stingande strålar
 nådelaust om at ein dag skal vi alle ja alle gå under
 Einaste trøyst er at stunda og timen er fastsett i duldo
 enn kan vi krinse i ro medan spottarar jublar ikring oss
 endå dei sjøve som vi sviv sviv i tyranniske banar
 endå dei sjøve om enn dei er større er dømde som vi er
 Jorda er jorda er *eg eg* jorda ein sjukeleg tvilar

I nest siste strofe ser jorda bakover, mens ho i den siste strofa enno ein gong tek opp tanken på undergangen, og det endelege ved sin eigen eksistens: «Jorda blir jorda blir *eg*», heiter det til slutt. Kloden er ikkje heilt klode før ringen er slutta.

Krepsemotivet går att i figurane, og ikkje berre i motiv: refrenga har kiastiske mønster – «jorda er *eg eg* jorda», ordrekkefølga snur og kjem attende, som akkompagnement til forteljinga om jorda som skapar og drøymer, for så å avvikle alt i undergangen til slutt.

Menneska trur dei er skapningens herrar og rår over jorda
 trur dei kan øyde meg snøyde meg plent som ein attlegeåker
 trur at eg sloknar om pulsande avåt krøkjest i pine
 jamrande småkryp i sjølvskapt naud Å nei vent noko anna?
 Ikkje skal menneska valde min daude nei dei er for små små
 Når deira graver er mold då då skal eg vente min time
 Lik eit forgreiningslyn eg i angestsæle har drøymt om
 skal eg ei høg stund slå-ut min giftblom min løyngrodde prakt-
 blom
 sjå i ein mektig visjon inn inn gjennom æver og rømder
 fullkommast herleg i godt og i vondt og med velde gå under
 Å for ei svidande frygd medan allrømnda undrande ser meg!
 Jorda blir jorda blir *eg eg* jorda i kongeleg daude

Jorda har ei rytmisk og manande røyst. Anaforar, setningar som startar likt, er ein annan figur som går att, men det er ikkje heilt klart kven

den rytmiske, messande talen er retta mot. Dette understrekar den einsemda jorda talar om, og den spinninga rundt seg sjølv som er rørsla hennar. I fleire av versa er tunge stavingar plasserte etter kvarandre, i spondeiske innslag som gir jorda ei viss tyngd.

Ragnvald Skrede var skeptisk til å setje punktum. Han markerer ny sats med store bokstavar, men hadde ein tanke om at reine pauseteikn var forstyrrende. For det første fordi dei skapte visuell uro, for det andre at dei bremsa lange samanhengar og for det tredje fordi mangelen på pauseteikn tvinga lesetempo ned, «slik eit dikt skal lesast», legg Skrede til (Skrede 1964, 5). Samstundes er det i dette planetdiktet ei rytme som jagar lesaren vidare, og kanskje er det meir i tråd med den snurrande kvaliteten til strofene å kaste seg på karusellen og lese diktet opptatt til ein får pauseteikna rett, enn å lese sakte.

Korleis fell jord-røysta inn i koret av Skrede-stemmer? Jord-diktet tek opp formuleringar og posisjonar som ein finn att i mange av Skrede sine dikt, og som har å gjere med subjektets sjølvframstilling og eksistensielle kamp, som «grunnmalmen», einsemda, dei indre motsetnadane, dei brå skifta i sjølvkjensle frå univers til fjom, og den likevel grunnleggjande stolte haldninga. Er jorda sjølvje jordkloden i dette diktet, eller er ho ei maske for det diktande sjølvvet, ein ekspresjonistisk fantasi med verdsrommet som allegorisk leikeplass? Er jordkloden eit uppdalsk eg som slektar på dei som spelar seg ut som isberg eller dinosaur i denne forfattarskapen?¹⁰

Jorda er antropomorfisert, men også i ei vurderande og til dels framand relasjon til menneska. Når ho til slutt snakkar om å gå under, er det med skadefryd retta mot dei kjepphøge, men svært små menneska. Jorda drøymmer om å vise menneska kven som er herre. Ingen menneske er fritekne for det menneskelege som jorda stiller seg i opposisjon til, slik er det kanskje mest plausibelt å lese subjektet som planet. At røysta hennar har overtonar av gudinne eller volve, kan òg rime, diktet deler sine kosmologiske dimensjonar og tidsperspektiv

10. Kristofer Uppdal legg i diktet «Isberget» og «Saurosskratt» opp til ei metaforisk tolking der dei store subjekta viser til ei sterk, vital livskjensle.

med dikt som Vøluspá, men røysta tek heile tida del i det dramaet ho fortel om, rommande heile historia, fortid, framtid og no.

Naturrøyster

Ting og natur tek ordet i fleire Skrede-dikt, men står òg fram med røyster som blir høyrd av andre, og skildra. Dette gjeld kanskje særleg fuglar. I diktet «Ekstase» frå *Mellom romarar* (1963) er fuglen sett og høyrt utanfrå og samanlikna med dikteren, eit gammalt lyrisk motiv.¹¹ Eit poeng i Skrede sine fugledikt, er sameininga av det strenge og det frie, noko jordklodediktet òg tek fatt i.

Fuglen i treet syng
samstundes friare
og strengare rytmebunden
enn nokon diktar

Stommen svagar
greina lyfter seg lægjer seg
kvistene voggar sitt lauv
og songen rislar or desse rørsler
blenkjer og tindrar
utløyst av dei
og av rørsler i blodet
medan raud kveldssol
gyller og blindar

Stunda er overjordisk
Skapningens tolk
og skapningens opphav
helsar kvarandre i kosmisk høgtid
(Skrede 1963, 30)

11. Frå trubaduren Bernhard av Ventadorn til Shelleys «To a Skylark» finn vi samanlikningar av lerce og poet, på norsk er Per Sivle av dei som har hente inspirasjon frå lerka.

Songen verkar utløyst av rørslene til trea, men kjem òg for desse, som om rørslene òg spring ut av songen. Vi ser her igjen ei røyst som plasserer seg både før og etter, som røysta i diktet om dei komande borna. Kunst og skaparverk møter kvarandre i fuglen. Men det er ikkje fuglen som snakkar i diktet, det er ei anna nøktern og konstaterande røyst. Det same er tilfelle i diktet «Hubro» frå *Den kvite fuglen* (1955), men der er det snakk om ei røyst som skremmer: «Alle som høyrer det / frys og teier / Kva i Guds namn / er det han seier?» (Skrede 1955, 35). Stemma er gåtefull. Her er lyttarinnsatsen poengtert, ein kan ikkje vite kva denne uglå vil, men ho er klok, ho veit noko om «det ein ikkje veit», og gjer det vanskeleg å slå seg til ro. Dette blir konstatert i vendinga til eit «du», som likevel gjerne kan vere ein sjølvtiltale: «Du lydde deg valen / du lydde deg heit / ja han veit nok meir / enn vi veit.» Aninga om fuglen si visse, er likevel omgitt av usikre formuleringar, «han veit *nok*». Trua på at uglå veit, treng ikkje vere sann, men både trua og forsøket på å få vite det fuglen veit, er vanskeleg å forlate. Og kanskje er det sjølv det uvisse, natta, mørkeret, hubroen veit noko om.

Fuglane har i det heile ord på seg for å vite, «fuglane veit», heiter det i ein talemåte, og i segnene rundt Sigurd Volsung som Skrede òg har vore oppteken av,¹² skjønar faktisk Sigurd fuglemål etter å ha smakt drakeblod. Fuglane åtvarar han: smeden Regin, bror til draken Fåvne, har tenkt å drepe han. I desse fugledikta er det heller det som ikkje er heilt tilgjengeleg for språket, som blir bore fram i fuglemålet, eit nattspråk, eit ekstasespråk.

I diktet om haustfargane, som òg er frå *Den kvite fuglen*, er det fargane sjølv som fører ordet att, fargane lurar på kvifor dei lever og glør. Tilværet deira er ein slags levande daude.

Kvifor lever vi?

Haustherja skin og bløder vi meir enn skogen der nede
hektiske fargar lyfter vi trassig mot nådelaus himmel
heitare villare meir fantastisk di større vår naud var

12. Sjå artikkelen til Ole Karlsen i denne boka, s. 148–150.

Kaute til endes trør vi ein ørven veg til Nirvana
Kvifor står vi her?

(Skrede 1955, 70)

Blada spør oppatt og oppatt kvifor dei finst til, og kvifor dei dveler og dei får faktisk svar. Svaret verkar å vere eit tenkt svar frå stormen, men stormen tek atterhald, det er ein forsiktig storm:

Kvifor de lever?

Kanskje er meininga den: Dykkar logande fargar skal skimre
liksom ein bråstansa nordlysflaum og med glansar frå rømnda
vekkje or kvardags dvale til døden ein skapning av tusen
Ikkje til lyst men til undring Til dåd av sitt inste og beste
Ja! Difor står vi her

Svaret ligg i ei slags underleggjering og undring som blada vekker hos den som ser dei sterke fargane. Den halvdøde stoda til haustfargane skal vekkje sansane til dei som opplever dei. Stormen er nøyen med at det ikkje er til *lyst* fargane skal vekkje, men undring og dåd. Denne styringa av ein respons som er framtidig og berre tenkt, verkar overdrive formanande, som om stormen blir gripen av redsle for å ha sleppt seg for laus, men haustfargane tek svaret til seg. Dei er samde i at det er difor dei framleis finst. Dei har fått ei meining med det lausrivne tilværet sitt.

Røysta i diktet «Eg snøfjomet» frå *Grunnmalm* (1966) er kan hende så langt frå steinmålet ein kan kome, og snøfnuggstemma er prega av ein fri og ubunden prosodi. Som så mange av dikta til Skrede, er subjektet på veg i ei retning: det fell.

Alt medan eg var i skya
visste eg at noko skulle hende,
men visste ikkje då som i denne stund
kor sælt det er å dale gjennom lufta

(Skrede 1966, 18)

Snøfnugget har slept seg laus, overgitt seg, og lever i ein takksam tillit til svevet. Fnugget veit ikkje kvar det er på veg, og kjem til å lande, og denne uvissa er ei glede. Den lunefulle ferda er skriven i vers som òg gir inntrykk av å falle som det fell seg – i talenære trykkskift, og former som stikk innom mønster som anafor og parallellisme, for så å løyse dei opp att i friare diksjon. Ulike typar av bindingar kan lage lette samanhengar i versa, i uttrykk som «på skog, på tind eller tårn», som glir frå parallellisme til allitterasjon og flyttar merksemda nesten umerkeleg rundt i språket. Fjomet leikar seg med klanger, assonansar og sutlause tankar om å «bli ingenting på kvinnekinn».

I andre del koplar snøfjomet fallet og livet i ein kiasmefigur, og svevar vidare frå denne:

Falle er å leva er å falle:
 Svevet mellom himmel og jord,
 dansen over fjell, over byar og hav
 under hastande skyer som alt har gløymt oss,
 uvisse-dansen, alt-kan-hende-dansen
 og den krevjande, krislande uro
 medan synene skifter frå sekund til sekund!

Ved sida av røysta lagar ruta til snøfjomet rørsle i diktet, det er ein dans som skriv inn teikna sine i parallell med ordleiken, som vindstyrt skrift på landskapet.

Ei interessant samanlikning kan vere med det første diktet som er sitert, «Nyårskveld», som manar til å sikte mot stjerna på «lagnadens kvelv». Dei stutte, korthogne strofene og formaninga om vegen oppover, der snøfjomet prisar fallet, gir ein interessant kontrast i to dikt som begge er opptekne av veg, liv og retning.

Røyster og roller

Det finst ein del dikt i Skrede sitt verk som er lagde i munnen på andre menneske, monologar frå namngjevne eller karakteriserte personar. Dette kan vere mytologiske personar, eller folk frå andre tider, eller

folk i definerte situasjonar eller kroppar – born, kvinner, eldre menneske.

Sisyfos dukkar opp i diktet med same namn i *Frå kjelde til sjø* 1962. Diktet opererer med eit oppe og nede der jordoverflata er ei grense – oppe i livet og verda, der Sisyfos eingong var – og nede i dødsriket, der han er no. Formuleringane hans om livet der oppe er prega av at titlar, relasjonar og verk er skyvde fram i setningane: «Namngjeten konge var eg [...]». Steinen får den same framoverlente plasseringa i skildringa av døden. Slik opprettar teksten koplingar mellom ord som står same stad i lina. «Usæl på jorda, sæl i dødsriket» føyer seg inn i dette spelet med omvendingar og symmetri – som munnar ut i utsegna «eg er den same». Kjernen i Sisyfos-diktet er ei ordtaksliknande innsikt om at «siger er stundom nederlag» – dette blir formulert som ein lov som gjeld «under sol og stjerner» og i skuggars rike (Skrede 1962, 33). Staden det blir talt frå, er dødsriket, der Sisyfos rullar den vidgjetne steinen sin. Innsikta han deler, er prega av å både ha namn av lov, og vere dempa av ord som «stundom». Det gjer det til eit litt nølende paradoks, som misser det slåande, men kanskje demonstrerer at jakta på evige visdomar og det å fange livet i ei setning, er like fåfengt som Sisyfos si evige oppgåve.¹³

I diktet «Pilegrim», har talen bøn som modus, men det dreier seg om ei bøn som bedaren sjølv bryt av. Stemma ombestemmer seg:

No bed eg deg som skapte mine krav
 la meg få...nei eg merkar i ein blenk
 at bøna mi ei farleg fallgrav var
 (Skrede 1955, 32)

Diktet har eit slags motstykke i «Ein gamal viking». Der talar vikinghovdingen som har fått alt han ville ha, men likevel er mindre sæl enn trælen sin, Atle. Sviket mot kallet og kvida gjer den rike fattig:

13. Skrede hadde ei interesse for greske myter og hadde sjølv eksamen i gresk, han skriv også om Camus' *Myten om Sisyfos* i Dagbladet i 1954 (Hageberg 2003, 341).

Den nornene kåra
til sjåar og skald
er gjeven for alltid
si kvide i vald
Men svik han ja svik han
då blir han som eg
Den skatten eg vraka
sa dom over meg

(Skrede 1955, 9)

I dikta om desse historisk-mytiske karakterane, handlar det ofte om å vere før og etter ei form for oppfylling og realisering. Pilegrimen anar at tråa kan sløkke om han når sine høge og heilage mål, og går i allianse med høgre makter for å hindre det:

Mitt eige beste kan eg berre sjå
i ei og anna stavstill klårsynsstund
[...]
Så la meg enno vera pilegrim
og la meg aldri finne det eg trår!

(Skrede 1955, 32)

Kan lengten overleve erkjenninga av at lengten ikkje er noko utover seg sjølv? Pilegrimen erklærer i utgangspunktet at turen går «til tenkte stader». Når han brått står der i si «feginsbrekke» – «gledesbakken» der pilegrimane kan få auge på kyrkja dei søkte, er dette også i ein draum. Men sjølv *aninga* om eit syn verkar å vere for mykje. Det er noko som ikkje stemmer heilt i denne stemma, pilegrimen vågar seg ikkje så langt utanfor dei stiane han alt trør. «For slik det er, slik har mitt liv si rett», seier han i møte med tanken på å trø draumen for nær. Dei stadig repeterte insisteringane på det urealiserte, får det mest til å fortone seg som eit skjold og ein lås som bind subjektet til ei bane, sjølv om pilegrimen forbind ferda si med det å vere søkande i utsegnene sine. Draumen rører seg ikkje vidare, men produserer dei same bileta – «ein blom ein ven ei kvinne skapt for meg» – som må vernast om. Ulike lag i subjektet ser ut til å gå kvar sin veg – subjektet står og

stampar i dei gjentekne innsiktene sine, sjølv om han hyllar uroa: «Så la meg enno vere pilegrim / og la meg aldri finne det eg trår.» Pilegrimen set sin lit til lagnaden i siste strofe, og i denne siste strofa kjem ei anna røyst inn:

No stengjer viljens bre min leitarveg.
Det orglar: *Denne* is er skapt for deg!

Røysta har ikkje eit definert subjekt, men «orglar» ei melding. Det er ibensnk inventar her: is og bre og vilje og høgfjell. Men trass i forsikringar om lagnad og meining i det «svik og hat og spott og hundegau» som «er den høgfjellsluft min veikskap treng», er det som om noko har gått i stå. Er dette noko teksten òg viser fram, eller er det ei av dei tematiske linene som viser symptom på slitasje? At samanhengen mellom liding, lengt og kunstnarkall er noko heile verket til Skrede vernar om, er eit inntrykk mange tekstar styrkar. Finst det eit snev av ironi i møte med pilegrimens redsle for at sjølv ein draum i ein draum skal trø lykka for nær, og den tragisk-heroiske tankesmia han reiser som vern? Eller er pilegrimen sett i skjæret frå ein estetikk som gjekk tom?

Ein meir kvardagsleg tone finn vi i eit dikt der ei kvinnerøyst blir skriven fram, «Kvinnetankar» frå *Den kvite fuglen* (1955). Kvinna og mannen hennar har flytt inn i sjølvbygd nytt hus, og kvinna ser omgivnadane an og drøymmer om livet dei skal leve her.

Vi flytter inn, vi har vårt eige hus
Men kva er dette for ein sus og brus?
Er det musikk frå høge himmelsalar?
Ell er det djupet i meg sjølv som talar?
(Skrede 1955, 50)

Kvinna står på terskelen til eit nytt liv og ein ny heim, eit samliv, diktet bygger opp ei scene det kan spele ut kjønns og skilnadar på, noko som mellom anna tek form av tale og blir stilt opp i skarpe kontrastar. Kvinna fangar opp noko som kan likne ei røyst – eit sus og brus – som ikkje er lett å plassere. Det er ein slags musikk som kanskje er utanfor

henne, kanskje inni henne, kanskje gøymd i djupet, kanskje i høge himlar. Ei glede som ikkje er lett å fange, som er subjektiv, men òg større enn henne, og som går over i musikkens ordlause kjenslespråk, er forma lykka hennar får i diktet. Talen til mannen hennar går i eitt med snikkararbeidet hans:

Byggmeister var han sjølv. Kvart hamarslag
fall traust og tungt lik ord for sterke tankar

Det fatta, treffsikre mannlege står i kontrast til dei svevande kvinnetankane. Er kontrasten mellom dei to røystene og tematiseringa av kjønnsstilhøyrse så sterk fordi det er ein mannleg diktar som maskerer seg som kvinne her? Innimellom er det som diktet gjer seg umake for å forsikre seg om at det rører seg i kvinneverda. Denne verda er heimleg og drøymande. Blikket på mannen, som har retning frå ei kvinne skriven fram av ein mann, er ein interessant vri. Skrede gir kvinna eit blick for det som er traust, tungt og treffande i det mannlege. Er det kan hende eit blick skapt av ein som vil bli sett slik? Den brusande gleda som opnar diktet, får ikkje avslutte det, diktet legg til i meir Skrede-typisk lende: Kvinna spår at alt neppe vil halde fram i desse lukkelege spora, og at andre sikkert drøynde som henne ein gong, men seinare fekk røyne at «ingen over liv og lagnad rår» (Skrede 1955, 50). Draumen blir regulert inn i eit spor der stridsmetaforar og kodeord som «røyningstid» markerer eksistensielt alvor – og sorger delte på forskot. Dei obligatoriske lagnadsstjernene er på plass ved slutten av diktet, der heimen er føregripen som ein båt i uroleg hav.

Retning og røyst

I somme av dikta til Ragnvald Skrede tek «du» og «eg» pause, og ein eventyrforteljar eller visesongar trer fram, ein slags skjult forteljar. I diktet «Alvekonene» (*Den kvite fuglen*, 1955) får barnet i vogga gåver frå alvane Isiblod og Sønnagod. I striden mellom alvane, forbannar Isiblod alle lovnadane, men då kjem Sønnagod med ei siste gåve:

Det var som baa grua seg og skolv
 og medan stoveklokka slo til tolv
 forbanna Isiblod alt som var lova
 Men sist kom Sønnagod med skaldegåva
 (Skrede 1955, 61)

I Skredes eventyr blir den som misser alt anna, skald. Diktarrøysta er næra av tap og traume. Det er eit eventyr han fortel seg sjølv og andre ofte, og nokre gonger meir gripande enn andre.

Dei kan ofte likevel vere fint teikna, dei lagnadane som slike forteljingar spinn seg ut frå: Spøkelses-liknande eksistensar som overvintra haustfargar eller Sisyfos frå dødsriket, eller søkande, tråande andar som barnet og pilegrimen. Subjekta hos Skrede spenner frå det største til det minste, men alle har dei ei utforsking av eksistensielle vilkår til felles. Ofte plasserer dei seg tidsmessig før eller etter eit eller anna skjelsetjande, å bli fødd eller døy, gå under, å få alt eller misse alt. Ein møter dei i grunnpositurar, ofte i ulendt terreng, ein stad der eksistensen er sett på prøve.

Dei uvanlege subjekta er gjerne ei kjelde til fornying, interessante vinklar, og eksperiment med røyst og rytme – og her er mangfaldet større i dikt som rører seg utanfor det menneskelege. Jordkloden og snøfjomet set ulike livskjensler i sving, produserer nye rytmemønster som reagerer polyfont med motivrytme og figurrytme. Dikt som dette er gjerne antropomorfe, men verkar fornyande på dei skredske tematikkane dei tek opp, og appellerer til fantasien. Rolledikta med menneskerøyster liknar kvarandre meir, og om dei er tidlause pilegrimar, gamle vikingar eller unge husmødrer, deler dei nokre fokuspunkt. Ei kunstnarmytisk oppfatning av korleis smerte og kvide gjer skapar og sjåar av den utvalde, er ein tematikk som særleg er prega av repetisjonar og tru heller enn utforsking, fornying og kritikk. Her kling det kan hende nokre umedvitne tonar under hovudstemma, tonar som syng ein annan song.

I skapinga av nye røyster, som utfaldar seg musikalsk i polyfone mønsterkombinasjonar, trer Skrede sin lyrikk fram på sitt beste. Her kjem også retninga inn – og viser korleis røysta blir realisert i diktet som ein instans merka og gjennomsyra av den eksistensen som ber ho

fram. Frå snøfjomet til jordkloden stemmer dei i og styrer etter sitt eige sinn. Det kan vere mot stjerner, mot undergang eller dit vinden ber dei.

Litteratur

- Fosse, Jon. 1990. «Ein bevega bevegelse». I *Huspostill for 90-åra*, redigert av Jon Ewo og Liv Nysted, 119–126. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Furuseth, Sissel. 2002. *Mellom stemme og skrift: En studie i Gunvor Hofmos versifikasjon*. Trondheim: NTNU.
- Hageberg, Otto. 2003. *Svidd sjel: Ein biografi om Ragnvald Skrede*. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Janss, Christian og Christian Refsum. 2003. *Lyrikkens liv*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Kittang, Atle og Asbjørn Aarseth. 1976. *Lyriske strukturer*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Kittang, Atle. «Tre forståingsformer i litteraturforskninga». I *Litteraturkritiske problem. Teori og analyse*, redigert av Atle Kittang, 15–56. Bergen: Universitetsforlaget.
- Platon. 2001. *Samlede verker. Bind V: Kleitafon. Staten*. Oslo: Vidarforlagets kulturbibliotek.
- Skrede, Ragnvald. 1952. *I open båt på havet*. Oslo: Aschehoug.
- Skrede, Ragnvald. 1955. *Den kvite fuglen*. Oslo: Aschehoug.
- Skrede, Ragnvald. 1961. *Bak dei siste blånar*. Oslo: Aschehoug.
- Skrede, Ragnvald. 1962. *Frå kjelde til sjø*. Oslo: Aschehoug.
- Skrede, Ragnvald. 1963. *Mellom romarar*. Oslo: Aschehoug.
- Skrede, Ragnvald. 1964. *Den gleda du skal leva på. Dikt i utvalg*. Stabekk. Den norske bokklubben.
- Skrede, Ragnvald. 1966. *Grunnmalm*. Oslo: Aschehoug.
- Solumsmoen, Odd. 1969. *Dette står jeg inne for: Nordiske lyrikere velger sine beste dikt*. Oslo: Bokklubben.

OLE KARLSEN

I ormegarden Ragnvald Skredes ekfraser

I

Ordet «palimpsest» (av gresk *palimpsestos*) betyr «skrapet vekk», «skrapet på ny». Man skraper vekk det som er risset inn på pergamentet og benytter det til å skrive eller risse inn noe nytt. Imidlertid kan man ved hjelp av ultrafiolett lys lese ikke bare de nye nedtegnelsene, men også de opprinnelige; man får altså to tekster for sitt blikk på en og samme tid. Kunstverksekfrasen, dikt skrevet til eller om visuell kunst, har palimpsestiske drag, og den er kjennetegnet ved at forelegget, det kunstverket den skriver seg opp mot, ikke framtrer samtidig eller sammen med ekfrasen selv:¹ ekfrastiske dikt opptrer som oftest, som hos Ragnvald Skrede, sammen med andre dikt i andre skriftmodi; det kunstverket som ekfrasen tar for seg er, iallfall i utgangspunktet, kun noe som framtrer for leserens indre øye. Da Gérard Genette hentet begrepet palimpsest inn i litteraturvitenskapen i 1982 i boka *Palimpsests. Literature in the Second Degree*, var det først og fremst for å beskrive det mangfoldige forholdet en litterær tekst kan ha til en forutgående tekst; parodi, imitasjon, karikatur mv. står sentralt i boka der mye brukte termer som *paratext* og *hypotext* også introduseres og drøftes. Et kjerneeksempel på forholdet mellom litterære tekster kan være hvordan *Odysséen* er en «undertekst» som James Joyce bygger

1. En grundigere redegjørelse for det som kjennetegner ekfrasen, finnes i *Ord og bilete. Ekfrasen i moderne norsk lyrikk*. I «Palimpsest og polyfoni, abstraksjon og ikonkvalitet: meir om Olav H. Hauges kunstverksekfraser» drøftes palimpsestbegrepet nøyere i forhold til det ekfrastiske. Se Karlsen 2003, særlig side 11–57, og Karlsen 2017, 133–166.

sitt romanverk *Ulysses* (1922) på; *Odysseen* er ellers «undertekst» for en rekke andre bøker, eksempelvis Paal Brekkes *Roerne fra Itaka* (1960). I sin mini-poetikk, som nettopp har tittelen «Palimpsest» (fra *Flyttfuglar*, 1971), skriver Skrede:

Palimpsest

Du ser denne tekst
Men under den finst ei anna

Overflateskrifta kan fjernast
med kjemiske hjelperåder
eller grunnskifta lesast
under infra-raude strålar

Overskrifta: ei maskering
Grunnskifta løyner seg men er der
Lagnadens mystiske tekst

(Skrede 1971, 21)

Teksten fortolker seg selv: Overflateskrifta står å lese på boksida, under ligger «[1]agnadens mystiske tekst», en form for løyndespråk som vi kan lese «under infra-raude strålar». I den ekfrastiske teksten kan vi, om vi kjenner forelegget, som nevnt se grunn-«teksten», kunstobjektet, for oss, og følgende spørsmål oppstår: Finnes det nok et tekstlag, en «egentlig» grunnskift, også under den teksten som kunstobjektet utgjør? I så måte er det naturlig å tenke på såkalt litterær billedkunst, dvs. bilder, skulpturer, mv. som har litterære forelegg. Det mest velkjente eksempel på slik kunst er naturligvis den religiøse kunsten som henter sine forelegg fra religiøse skrifter, gjerne fra Bibelen i vestlig kunsthistorie.

Men la oss ta omveien om det østlige. Det finnes mange legender om den kinesiske maleren Wu Tao-Tzu (680–760). En av disse legendene står sentralt i den svenske forfatteren Sven Lindquists *Myten om Wu Tao-Tzu* (1967), og går om lag slik: Wu Tao-Tzu sto og betraktet et stort murmaleri av en tempelport han selv hadde laget. Idet

han klappet i hendene, åpnet porten seg, og Wu Tao-Tzu gikk inn porten som lukket seg bak han. Og siden har ingen sett ham. Denne legenden reiser naturligvis mange spørsmål om forholdet mellom verk og virkelighet, verk og opphavsmann, verk og liv og død. Denne legenden er grunnlagstekst (i Genettesk forstand) for Skredes fortolkende «Stige ut» fra hans siste samling *Brenning*, (1975):

Stige ut

Ein kinesisk målar blir det sagt
steig ut gjennom ei måla dør
i eit av sine målarstykke
Vart aldri sédd meir.

Kva skal ein vel leva for
når ein ikkje lenger går fram?
Slik tenkte han kanskje

La meg eingong stire
inn i diktet som er mest-mitt og best-mitt
og deretter fredsæl i sinnet
stige ut stige ut
Og aldri meir sanse eller anse
noko av allting som elles var
(Skrede 1975, 50)

En mestermaler som ikke kan nå lenger i sin kunst, har intet mer å leve for, synes diktet å si. Og det diktende jeget ser seg selv i analogi med maleren. Futurisk vil han «fredsæl i sinnet» høgtidelig «stige ut stige ut», formentlig gjennom diktets dør og inn i et rom der man ikke lenger kan «sanse» eller «anse» den omliggende virkelighet. Og er man der ved løyndespråkets endelige rom, dit skjebnen uavvendelig fører oss? Mon det er «lagnadens mystiske tekst» man kan avlese når man stirrer «inn i diktet»? I den lyrikergenerasjonen Skrede representerer, finnes det en rekke poeter som ofte anvendte ekfrasen som skriftmodus; Rolf Jacobsen, Olav H. Hauge, Gunvor Hofmo,

Astrid Hjertenæs Andersen, m.fl.² Med unntak av «I ormegarden» fra debutsamlinga *Det du ikkje veit* (1949) som vi kommer tilbake til, er det først i tre av de siste diktsamlingene *Lauvfall* (1969), *Flyttfuglar* (1971) og *Brenning* (1975) ekfrasen for alvor kommer til anvendelse i Skredes forfatterskap. I det følgende skal vi lese et utvalg av disse ekfrasene med særlig tanke på hva «undertekstene» utsier i diktene for derved å kunne gi en karakteristikk av dem og den plass de har i Skredes forfatterskap.

II

Maskering tør være et sentralt begrep å bruke for å beskrive Skredes poetiske praksis. Han kan skape seg små fiksjoner og berette i tredjeperson. Ofte er det litterære personer, personer fra norrøn litteratur, bibelske personer (særlig Job), personer og guder fra norrøn, gresk og romersk mytologi. Eller det kan være dyr. Et velkjent eksempel på dette er «Reven» (fra *I open båt på havet*, 1952), der reven som – fanget i revesaksa – biter av seg beinet, lar «ein tenkt labb» vokse fram som erstatning for den manglende foten og tar seg fram på sin særegne haltende måte inntil «han endeleg kraup inn i urda for godt» (Skrede 1952, 28–29). Skrede kan også gi ord og stemme til naturforekomster – trær, dyr, blomster, elver, mv. - og til menneskeskapte objekter. Innenfor ekfrastikken er det å gi stemme til kunstobjektet nærmest for en konvensjon å regne – i likhet med tiltale til det visuelle objektet; prosopopeia og apostrofe er frekvente i ekfrastiske dikt. I «Fontena som er alt» (fra *Grunnmalm*, 1966), som gjerne kan kalles en «forestilt ekfrase»,³ fører fontenen selv ordet i lange, Walt Whitman-aktige, rytmiske sveip og presenterer seg innledningsvis slik:

2. Se mer om dette i kapitlet «Ekfrasen i moderne norsk lyrikk» i Karlsen 2003, 20–47.

3. Lyrikkforskeren John Hollander lanserte i sin tid begrepet «notional ekphrasis» om dikt der poeten forestilte seg et kunstverk og så skrev et dikt om det forestilte kunstobjektet. På nynorsk har dette blitt kalt "førestilt ekfrase", "forestilt ekfrase" på bokmål. Se Karlsen 2003, 67–74.

Frå djupet kjem eg, mot himmelen trår eg,
men når ikkje lenger enn andre fontener.
Så valnar eg, så strøymer eg til botnar,
så blir eg ei anna, så stig eg på nytt,
eg er alt, skiftar alltid mitt eg på nytt.
Menneske bygde meg, menneske prydde meg,
om sjølvne naturen sa mine lover,
eg er meir natur enn menneskeverk.

(Skrede 1966, 44)

I de neste bolkene møter vi mannen som daglig leser sin avis og spiser sin matpakke ved fontenen, og barna som undrer seg over regnbuen som springvannet kan skape og vannet som stendig kommer «av jord» og faller til «til jord» igjen. Slik prefigureres dødsscenen som fontenen blir vitne til senere i diktet når mannen med avisen faller død om mens han spiser matpakka si:

Han kom av jord og skal bli til jord,
skal aldri stå opp av jord,
skal bli eitt med altet og æva
i skiftande form [...]

(Skrede 1966, 45)

Ungene i sin lek rundt fontenen ser ikke hva som skjer, men de voksne gjør det og merker seg at «det kveldar». «Ja, det kveldar», fastslår fontenen, og gjentagelsen gir «kveldinga» semantisk tyngde og rørsle mot hvile, ja, kanskje den endelige hvile i livskvelden, kanskje også undergangsstemning. Men samtidig er fontenen først og fremst naturlig framstilt, den er ikke (bare) menneskeverk, den vil fortsette sitt arbeid hvileløst:

Ja, det kveldar, snart blir menneska borte;
men eg rislar i natta, skal aldri kvile,
skal ustanseleg stige og dale og stige;
sekunden er time, og døger og år,

sekunden er æve, og eg er alt,
som eit menneske er alt, eit atom universet!

«Det stod eit gufs av han», sa Olav H. Hauge om «Isberg-skalden» Kristofer Uppdal og tenkte nok mest på det store diktet «Isberget». Og det er noe megalomant over denne fontenen, noe isberg-aktig. Men diktet slutter ikke der – men med følgende apostrofe som også tydeliggjør diktets selvrefleksive karakter:

Kast avisa mann. Rusk i dine strålar!
Les heller meg, løys di gåte i meg,
ver rein, ver natur, ver æve som eg
i fontena som er eg, som er du, som er alt.
(Skrede 1966, 45)

Om lag som tømmerstokken i Rolf Jacobsens berømte «Tømmer» (fra *Hemmelig liv*, 1954) oppløser dikotomien natur/kultur – den er verken ren natur eller et rent kulturprodukt – har fontenen både menneskeskapte og naturlige bestanddeler, selv om den paradoksalt insisterer på at «eg er natur». Fontene (av *fons* på latin) betyr kilde, i livskilden finnes livsgåtens løsning – eller finnes svaret i lesningen av fontenen også i diktet: «Les heller meg, løys di gåte i meg?»

Det palimpsestiske forholdet mellom grunntekst (fontene) og «overtekst» går i oppløsning i «Fontene», på samme måte som skillet mellom natur/kultur overskrides og jeget løses opp i altet og «æva». I diktet med tittelen «Antilopar» (fra *Brenning*, 1975) kunne man forvente at naturmotivet står i sentrum. Det gjør det forsåvidt også, men tittelen følges av en parentes som forteller oss at motivet er hentet fra kunstverdenen, fra bildekunsten, ikke direkte fra naturen: «(Til ei teikning av Ridley Borchgrevink)».

Borchgrevink (1898–1981), maler, tegner, illustratør, forfatter, jeger, jordomseiler, mv., var vår fremste dyretegner. Han gjorde bl.a. to store reiser i Afrika, til Kenya i 1931 og til Kenya og Uganda i 1947–48. Afrika-reisene ble fulgt opp av bøker, av illustrerte reisebeskrivelser. I sentrum for bøkene står det afrikanske landskapet, særlig dyre- og fuglelivet. Borchgrevink var også jeger og skildret så vel

afrikanernes jaktformer som sin egen jakt i bambusskogene i Kenya, tilholdssted for en spesielt diger villsvinnart og for bongoen, den vakreste blant antilopene og få forunt å oppleve å se. Afrika-reisene resulterte i to bøker, *Svart og hvitt i Afrika* (1932) og *Dyrespor og vill honning* (1950), og måten han stanser villdyrets bevegelse i det mest pregnante øyeblikk i sin strek, kan også studeres i to bøker som begge har tittelen *Dyretegninger*, fra 1942 og 1978.⁴ I skrift og tale fremhevet Borchgrevink sammenhengen mellom bildekunst og jakt. Han pekte både på at de aller eldste billedlige framstillinger vi har, er jegerkulturens innrissinger i huler og på svaberg av de dyrene de skulle fange og at jegeren, som bildekunstneren, måtte fange inn dyret for sitt blikk i det rette øyeblikk og fyre av; jakt, kunst, liv og død er således nært forbundet.

I Skredes ekfrase over Borchgrevinks tegning er det lite beskrivelse. Riktignok nevnes antilopene og flere motiver vi kan relatere til Borchgrevinks kunst: «ein impalaflokk / på ei slette i Afrika», sivbukken som angripes av løven, «antilopar / [som] rører seg med ynde / plent som i dans / [...]». Til slutt i diktet møter vi et helt annet bilde: «[v]ed ørkengrensa / ein sfinks». Vi beveger oss helt ut av Borchgrevinks bildeverden og over i en annen. For med sfinks-bildet blir «Antilopane» en *dobbeltekfrase*. Imidlertid er det bildets referensielle rom – naturen, naturfenomenet og sfinksen som verken anser eller sanser verden rundt seg – som settes i sentrum. Paradoksalt nok siden bildet – kunsten – jo bevarer den «venleiken» som diktet tematiserer, den livets «venleik» som er så forgjengelig, utsatt og skjør. Diktet leser i sin helhet slik:

Alt som er vent
er i stendig fare
Ein foss i dalen

4. Disse to bøkene er rene kunstbøker, samlinger bestående av tegninger av en rekke dyr og fuglearter hentet både fra hjemlige og fjerne himmelstrøk. I *Svart og hvitt i Afrika* (1932) og *Dyrespor og vill honning* (1950) inngår tegningene som illustrasjoner i jakt- og reiseskildringer. Særlig *Svart og hvitt i Afrika* inneholder mange antilope-motiv som kan ha vært utgangspunkt for Skredes dikt.

ei blometid
ein regnbogetanke
ein impalaflokk
på ei slette i Afrika

Sivbukk
i stendig fare
pint av ein vaken maredraum
om listande labbar
Pressa mot jord
under knusande tyngd
under flerrende tenner
og giftig ande –
slik er den bitre aning
som sidelangs glir og glir
over milde augo
Sivbukk
i stendig fare

All gratie på jord
i stendig fare
Antilopar
rører seg med ynde
plent som i dans
til solskins leik
over sjøar av lauv
Men i stendig fare

Antilopane tolkar
venleikens tragiske rolle
I stendig fare
med prikkande dirr
inst i granne bein
stivnar dei ved rovdyrbrøl
som flengjer stilla
og floget for livet

er venleikens medvit
om kort lykke om brå død
om livets gru

All gratie på jord
i stendig fare
På sletter i Afrika
på sjelenes vidder
evig og allstad
livets gru

Ved ørkengrensa
ein sfinks
eldre enn oss alle
utan å røre ei mine
Antilopar menneske
Kva skil dei vel sfinksen?
Kva skil vel sfinksen
vald eller vé

(Skrede 1975, 32–34)

Det mest slående ved diktet er dets rituelle, seremonielle, repetitive karakter. Diktet starter i det hjemlige i en tid da det å legge fosser i rør for alvor hadde blitt et stridstema, og man ble oppmerksom på naturtapsproblematikken. «Ein foss i dalen / ei blomelid» er «i stendig fare». Ja, alt «som er vent / er i stendig fare»: fossen, blomsterlia, en impalaflokk, sivbukken, «all gratie på jord», antilopene «er i stendig fare». Preposisjonsleddet «i stendig fare» gjentas som et omkved eller som et litani – og suppleres etter hvert med «livets gru». Og ikke bare naturforekomster er «i stendig fare». Også enhver «regnbogetanke» – tanken om noe annet og bedre «somewhere over the rainbow» – er i «stendig fare», og det samme: «all gratie». «Gratie» inngår i «[a]lt som er vent», men kanskje innebærer det også en annen «venleik» enn bare det naturskjønne? De tre gratier i romersk mytologi sprer skjønnhet, godhet og glede blant menneskene, de er knyttet også til det kunstskjønne og til musene. Etymologisk er «gratie» utledet av

«gratia» på latin, dvs. nåde, behag, en betydning vi fremdeles finner i engelsk: Både «grace» og «grateful» har «gratia» som opphav.

«Ven» og «venleik» er signalord i Skredes diktning og sentralt i hans poetologi. «Venleik» – skjønnhet – er knyttet til naturen og det naturskjønne, men også til det kunstsjønne og menneskelig godhet. Synet av blomsterbed og beitende dyr bruker Immanuel Kant som eksempler på det skjønne i *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen* (1764) og inkluderer menneskenaturens godhjertethet i sin analyse av det skjønne; det skjønne «occasion a pleasant sensation [...] that is joyous and smiling», sier han et sted (Kant 2011, 209). Moralske dyder som godhjertethet, vennlighet og omtanke er imidlertid ikke nok. Følelsen av skjønnhet er hos Kant knyttet til et moralsk prinsipp: Den sanne dyd er å gjøre det skjønne i menneskenaturen til et prinsipp som hever mennesket over sine tilbøyeligheter til å gjøre dette eller hint. Men i naturen herjer også andre og sublime krefter, for «alt vent / er i stendig fare». Sivbukken frykter for å bli «[p]ressa mot jord / under knasande tyngd / under flerrande tenner» (strofe 2) og antilopene «tolkar / venleikens tragiske rolle» og «med prikkande dirr / inst i granne bein / stivnar dei ved rovdyrbrøl / som flengjer stilla». Det sublime (som hos Kant jo er knyttet til tragedien) er fryktinngytende, angstskapende, og de nå tydelig antropomorforfisererte «antilopane» bærer i seg bevisstheten om «kort lykke om brå død», «livets gru». Nest-siste strofe griper tilbake til åpningsstrofa, gjenbruker semantisk materiale derfra og slår fast i to ellipser uten finitt verb at den gratie som finnes på «sletter i Afrika / på sjelenes vidder» – og her oppløses skillet mellom menneskenatur og annen natur – er «i stendig fare», «evig og allstad / livets gru». Og i nest siste strofe er vi også tilbake ved selve utgangspunktet, nemlig tegninga, avbildningen av et naturfenomen, en flokk antiloper, som er utgangspunktet for utforskningen av det referensielle rommet. For i siste strofe bringes vi ikke bare ut av tegningas verden, men til et annet menneskeskapt objekt, nemlig til «ein sfinks», et fabelvesen, et vesen med dyrekropp og menneskehode – og vi siterer igjen:

Ved ørkengrensa
ein sfinks

eldre enn oss alle
 utan å røre ei mine
 Antilopar menneske
 Kva skil vel dei sfinksen?
 Kva skil vel sfinksen
 vald eller vé?

I sitt møte med Bøygen da Dovregubbens hall har kollapse, spør Ibsens Peer Gynt hvem han er. «Mig selv! svarer Bøygen. I sitt møte med sfinksen sitter Bøygen fremdeles i hans bevissthet, og han spør idet han møter sin «ungdomsvenn»: «Ach, Sfinx, wer bist du?», og svaret kommer som kjent som et ekko på tysk, på berliner-dialekt (som Peer noterer seg). «Dårekistens direktør», Begriffenfeldt, spør så hvem Peer er, og han svarer beskjeden: «Jeg har alltid prøvet at være mig selv». Begriffenfeldt utroper Peer til «Fortolkernes keiser», han har med sitt svar løst selve sfinksens gåte (Ibsen 1993, 117–120). Det er i Sfinxen ved Gizeh i Egypt,⁵ formet som en løvekropp med menneskelig hode, Peer gjenkjenner sin ungdoms Bøygen, og kanskje er det også denne sfinksen «[v]ed ørkengrensa» Skredes dikt forteller om, og kanskje klinger det gyntske svaret «Mig selv» med i diktet. Mytologien omkring sfinxen er kompleks i egyptisk religion, den kan både representere den som ofrer til solguden og representere solguden selv. Uansett hviler det noe uutgrunnelig og guddommelig over sfinxen, så å si hevet over forgjengelighet og livet selv, «[a]ntilopar menneske» bryr han seg ikke om, ei heller sorg og smerte, «vald eller vé». Sfinksen minner mye om den guden vi møter på i sonetten «Barnet i ruinen» fra *Mellom romarar* (1963). En by bombes fullstendig i grus, og en far leter med bare hendene i et sammenrast hus etter barnet sitt. Han siger til sist sammen, banker på himlens port og «tiggjar naudbed medan hjartet hamar». Siste tersett leser slik: «Gud i si allmakt lyder likesæl / på mannens bøn på barnet i hans sjel / som i ruinens mørker ligg og jamrar» (Skrede 1963, 9).

5. Sfinkszen ved Gizeh er avbildet en rekke steder, se f.eks.
<https://www.britannica.com/topic/Great-Sphinx>

III

Et par av Skredes aller beste dikt er ekfraser. For det første gjelder det «Ved eit gamalt bilete» fra *Lauvfall* (1969). Som i flere andre dikt i *Lauvfall* har tittelen «Ved eit gamalt bilete» fått en parentes etter seg med preposisjonen «etter» samt et dikternavn.⁶ «Ved eit gamalt bilete» har således fått parentesen «(etter Eduard Mörike)». Mörike (1804–1875), stor tysk dikter og teolog i etterromantikkenes mer nedtonede, klassisistisk orienterte tradisjon, publiserte *Gedichte* (1864), og boka inneholdt «Auf ein altes Bild» som skulle bli et av hans mest kjente ettersom det ble tonesatt og gikk inn i den tyske Lied-tradisjonen. Diktet framstår som en sommerlig idyll, men idyllen som sjanger har ofte anti-idyllen, sin motsetning innskrevet. Diktet leser slik:

Auf ein altes Bild

In grüner Landschaft Sommerflor,
Bei kühlem Wasser, Schilf und Rohr,
Schau, wie das Knäblein Sündelos
Frei spielet auf der Jungfrau Schoß!
Und dort im Walde wonnesam,
Ach, grünet schon des Kreuzes Stamm!

(Mörike 1959, 106)

Dette er grunnlagsverbalteksten til Skredes «Ved eit gamalt bilete», den teksten han har tilegnet seg, gjort til sin egen. I realiteten snakker vi som i tilsvarende «(etter ...)»-dikt om en form for gjendiktning som ikke legger seg så veldig fjernt fra originalen, skjønt tittelen har fått preposisjonen «ved» kontra foreleggets «auf», dvs. «på». Versene er også noe omorkestret i og med at Skrede lar diktet begynne med

6. I *Lauvfall* finnes foruten «Ved eit gamalt bilete» følgende eksempler: «Harreise om vinteren» (etter Goethe), «Tonar i lag med deg» (etter Conrad Aiken), «Karyatiden» (etter Jonathan Price), «In memoriam» (etter William Ernest Henley) og «Den vesle trompeten» (etter Corrado Govoni). Å inkorporere gjendiktninger i egne samlinger er slett ikke uvanlig. Slike gjendiktninger finnes i bøkene hos en rekke poeter, deriblant i bøker av Georg Johannesen og Jan Erik Vold.

imperativen «Sjå» fulgt av en cecur som i originalteksten kommer først i tredje vers, «Schau», også der med en cesur:

Sjå – i den grønne sommarsal
 i skuggen god ved elva sval
 leikar seg i frygd på jomfrufang
 syndefritt guttebarn dagen lang
 Og sommarsælt i grønne li
 gror treet som til kross skal bli.

(Skrede 1969, 24)

Vi skal ikke her dvele ved forholdet mellom gjendiktning og original og svakhetene i gjendiktningen, men kun slå fast at begge ekfrasene er svært maleriske. Begge tekstene, om de ser aldri så enkle ut, er i realiteten svært komplekse: det syndefrie guttebarnet er ikke et hvilket som helst guttebarn. Det leker seg på «jomfrufang»/«Jungfrau Schoß», og treet som grønnes hos Mörrike og «gror» hos Skrede, prefigurerer korset og Jesu lidelse og død; alt innfanget på seks verselinjer.

Mörrikes forelegg for diktet må naturligvis være et religiøst bilde – med gudsmoderen, Jesus-barnet og treet - livsens og dødens tre - som sentrale motiver. Hvilket maleri som beskrives i diktet, har Mörrike-forskerne meg bekjent ikke funnet fram til, men både den italienske Girolami dai Libris maleri av Maria med Jesusbarnet og helgener og «Virgin and Child in a Landscape» av Meester van het Geborduurde Loofwerk (Mesteren av de broderte løvverk) har vært nevnt som mulige forelegg.⁷ Mange flere malerier kan sikkert bringes på bane all den tid dette jo er et kjernemotiv i kristen kunst, et motiv som Skrede i likhet med de fleste av oss måtte kjenne godt til. Iallfall har «Ved eit gamalt bilete» tydelig palimpsestiske drag. I grunnen kan man snakke om oversettelser fra bildemediets særegne språk til verbalspråk og siden hen fra tysk til norsk. Og man kan naturligvis undre seg over

7. Girolami da libris maleri inngår i samlingene til The Metropolitan Museum of Art i New York, se <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436518>. «Virgin and Child in a Landscape» av Mesteren av det broderte løvverk fins i Philadelphia Museum of Art, se <https://philamuseum.org/collection/object/103638>

hvorfor Skrede i Mörikes rike produksjon har valgt å tilegne seg et så eksplisitt kristent dikt. Mon gjenkjennelse er et sentralt stikkord, en stendig undring over livsmysteriet, over livets gang, lidelsen og døden? Men kanskje også hvordan problematikken omkring maleriets pregnante nå kan innfanges i et lyrisk *nå*, jf. den bokstavelig talt fremtredende posisjonen det imperative *nå* har fått hos Skrede.

III

Mörike er en verdenskjent poet som gjerne nevnes i samme åndedrag som Goethe (som for øvrig også var svært viktig i Skredes diktning). Jonathan Price (1931–1985) derimot er det få som har hørt om. Kanskje ikke så rart ettersom han tilhørte en bevegelse i etterkrigstidas England som har fått det dubiøse navn The Forgotten Movement Poets (skjønt den velkjente Philip Larkin assosieres med nettopp denne bevegelsen). Og Larkin og hans samtidig holdt Price høyt, ikke minst for hans formelle mesterskap. Price er altså Skredes yngre samtidige, og at han er glemt, kan kanskje også tilskrives hans manglende produktivitet. Da han “lå” ved Oxford-universitetet, ga han ut en liten pamflett med dikt i en serie som presenterte nye, lovende talenter (1954), og mot slutten av livet ga han ut sin eneste og svært korte diktsamling, *Everything must go* (1985).⁸

Ekfrasen Skrede har gjendiktet og innmontert i *Lauvfall*, har en karyatide som motiv, altså skulpturer av guder eller mennesker som i arkitektonisk sammenheng også fungerer som bærende søyler; de holder bokstavelig talt huset oppe på sine skuldre eller med sitt hode. «Det er misbruk av den menneskelige kropp å klemme den sammen under en slik vekt», skal Hegel ha sagt. I sine barndomserindringer fra Berlin omkring 1900 er Walter Benjamin derimot svært så positiv: Karyatider bebor tersklene, sier han, det er de som «vokter inngangen til livet, eller huset» (etter Benjamin 2002, 354). Kanskje tenkte han

8. I likhet med i «Ved eit gammalt bilete» legger Skrede også i dette tilfellet seg nært opp til originaldiktet i sin gjendiktning.

på en av hovedsjangrene innenfor karyatidekunsten, nemlig den med kvinnelige skulpturer som bærer bygget.

I «'Karyatiden' (etter Jonathan Price)» er «handlinga» lagt til et museum, trolig British Museum i London.⁹ Dikt-jeget vil unnslipe heten utenfor, han går inn for å svale seg og blant de utstilte objektene blir han slått av en skulptur: «ei framlut kvinne hogd i stein» (strofe 1). Dikt-jeget leser åpenbart museets informasjonsplate om skulpturen (strofe 2) og konstaterer at børa jo er borte, hun har ikke noen tempel-inngang eller annet bygningsparti å bære på; kvinneskikkelsen er rykket løs fra sin opprinnelige sammenheng, og uten et tempelbygg å bære er «muskelspenn med haus og herd» bortkastet energi (strofe 3). Men jeget berøres likevel av det han iakttar, det er noe urovekkende ved erfaringa:

Eg kjende uro, ynskte inderleg
 å lindre med mi hand den ville trong.
 Noko ved andlet, kroppsburd minte meg
 om einkvan som eg hadde kjent eingong.

Jegets medfølelse og medlidelse vekkes av den framlute kvinneskikkelsen som er hogd ut igjen; jeget vil lindre smerten, stresset, hysteriet «med mi hand». Denne medlidende og medfølende handling er nært forbundet med gjenkjennelse og identifikasjon; han gjenkjenner i kunstobjektet «einkvan som eg hadde kjent eingong». Og når Skrede har valgt å innlemme nettopp dettet diktet i sitt eget diktverk, så kan trolig også gjenkjennelse og identifikasjon stå som poetologiske stikkord – gjenkjennelse i diktets motiv og hva det tematiserer, men også gjenkjennelse og identifikasjon med formuttrykket.

9. Det er naturlig å tenke nettopp på British Museum og karyatidene der ganske enkelt fordi Price holdt til i London, men også fordi Lord Elgin tidlig på 1800-tallet sendte en rekke skulpturer dit, deriblant den berømte karyatiden fra det gamle The Erechtheion. I alt holdt seks karyatider tempelet opp; nå står fem igjen etter at Lord Elgins sendte en av dem til London. John Keats fant for øvrig forelegget til sin berømte ekfrase «Ode on a Grecian Urn» blant disse kunstgjenstandene Lord Elgin fikk sendt til London. Se karyatiden her: https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1816-0610-128

Men la oss vende tilbake til et dikt vi nevnte innledningsvis og som ikke er «etter» andre poeter. Gjennom hele forfatterskapet er Skrede i dialog med den norrøne litteraturen. I debutsamlinga *Det du ikkje veit* (1949) finner vi nemlig et av hans aller mest kjente dikt, ekfrasen «I ormegarden», som har et usedvanlig stort referensielt og tekstuelt referanserom. Diktet, myndig utmeislet og hamret ut i fire to-versinger med parrim, med tre daktyler i hvert vers, rikdom av alliterasjon og assonans og gjennomført tung versutgang, har en tittel som neppe gir noen positive konnotasjoner, «I ormegarden»:

I ormegarden

Hylestad kyrkje i Sætøsdal
hadde ein underleg gamal portal.

Gjukungen Gunnar ein skilleg såg;
bunden i ormegardskvide han låg.

Harpa han nådde med valen fot;
strengene song om hans logande mot.

Gjeven den argaste vé i vald,
heilt inn i døden var gjukungen skald.
(Skrede 1949, 63)

Hylestad stavkirke i Sætøsdal er for lengst borte, men portalen, mer presist deler av den, ble reddet og befinner seg i Oldsaksamlingen i Oslo. Denne Hyllestadportalen, eller Sigurd-portalen som den også kalles (se fig. 1 og 2 på motstående side), er forelegget for «I ormegarden», den har sitt navn etter Sigurd Fåvnesbane. Portalen har på sin side flere forelegg: Edda-dikt som «Fåvnesmål», det som kalles «Brot av Sigurdskvida», «Den stutte Sigurdskvida», «Atlekvida», m.fl. Viktigst blant foreleggene er utvilsomt den i alle betydninger fantastiske *Soga um volsungane*.

Utsmykninger på stavkirkene med motiver og temaer fra nordisk mytologi og litteratur hadde trolig til hensikt å vise hvor bestialsk og



Figur 1 (t.v.): Venstre søyle av Sigurd-portalen. Figur 2 (t.h): Gunnar i ormegarden. Kilde: Wikimedia Commons.

forferdelig hedenold var sammenlignet med hva den nye tids religion, kristendommen, representerte. Ser vi nærmere på Sigurd-portalen, ser vi at bestemte motiver er skåret ut, det hele tar på et vis tegneseriens form med episoder fra Sigurd-litteraturen innhyllet i et dragemotiv og plantemotiver, og vi kan lese nedenfra og oppover. Nederst smis sverdet til Sigurd. I neste «rute» dreper han dragen Fåvne og får

tilgang til alle rikdommer den vokter. Deretter steker Sigurd Fåvnes hjerte, men ettersom det ikke er helt gjennomstekt, siver det væske ut som Sigurd får i seg og blir i stand til å høre og forstå hva fuglene sladrer om – og fuglene er avbildet i trærne. I neste omgang dreper Sigurd smeden, Regin, for han har hørt fuglene si at Regin har en plan om å drepe han. Øverst er det nok en scene, en bakbundet mann omgitt av ormer og slanger som strekker ut en fot til strengene på en harpe. Med denne scenen er vi kommet så å si til ende i *Soga um volsungane*. Sigurd er for lengst drept og ute av saga, og mannen i ormegarden heter Gunnar, han er av Gjukeætt. Og det er Gunnar som i sin tid fikk Sigurd drept ved å egle opp sin bror Guttorm til udåden.

Gunnar i ormegarden som forsøker å spille på sin harpe med føttene, er et yndet motiv i skandinavisk middelalderkunst, og forelegget til denne scenen i ormegarden lyder slik i sagaen:

No vart Kong Gunnar sett i ein ormegard. Der var mange ormar, og hendene hans var bundne fast. Gudrun sende han ei harpe. Og han synte tamen sin og slo harpa med stor kunst, med di han slo strengene med tærne og spela so ovbragdsleg vent at faa tottest ha so slege med hendene. Han heldt paa med denne idrotti til dess alle ormane sovna, so nær som ei stor og ill fjorføtle, som kraup bort til han og grov inn tranten sin til ho hogg hjartet hans. Og der lét han livet med mykjen manndom.

(*Soga om volsungane* 1922, 90)

At Gunnar også var skald, slik det framgår av Skredes dikt, finner vi i grunnen ikke særlig belegg for i *Soga um volsungane*. I heltediktene, f.eks i *Den stutte Sigurdkvida* og i *Atlekvida* derimot, viser det seg til overmål at Gunnar behersker det norrøne samfunnets fremste idrett, nemlig skaldekunsten, med alle dens versemål og intrikate billedannelser.

«Soga om Sigurd er ei underleg soge», skriver Skrede i diktet «Sigurd Fåvnesbane» i *Flyttfuglar* der han gjør en ny visitt til de samme norrøne tekstene (Skrede 1971, 28). «I ormegarden» er på sitt vis et underlig dikt. Under den nokså avdempede og kjølige overflateteksten kan man, som vi har påvist, avdekke lag på lag med andre tekster; dette er litteratur «in the second» og «third degree». Men likevel kan man sitte igjen med en anelse om at selve «grunnskrifta»

ennå ikke er avdekket. Mon ikke alle maskeringene og alle tekstlagene skjuler en grunnskrift som har med Skredes eget liv å gjøre?

IV

Skredes ekfrasediktning er ikke særlig omfattende, og med unntak av «I ormegarden» forefinnes slike dikt som nevnt i tre av de siste samlingene. Som ekfraser betraktet har de en ting til felles: De er i usedvanlig grad litterære ekfraser i den forstand at bak det visuelle kunstobjektet ligger det et litterært forelegg, i noen tilfeller flere – slik vi har påvist i det foregående.

I sitt forfatterskap veksler Skrede mellom frie vers og strenge metriske former, og han lager like gjerne fiksjonaliserte tredjepersonsframstillinger som han opererer med et tekstmanifest jeg i diktene sine, samtidig som diktene hans (som ekfrasene) inneholder en rekke allusjoner og referanser til annen litteratur. I Skredes dikt gis det stemme til det som ikke selv kan tale; prosopopeia er et gjennomgående retorisk grep i mange av diktene hans. En slik poetisk praksis er det nærliggende å knytte til modernismen – også tematisk, eksempelvis hva gjelder meningstap og meningsløshet, kan diktene hans karakteriseres som modernistiske. Mye av Skredes litterære danning ligger i førkrigstidas litteratur og dens tilhørende, gjerne historisk-biografiske lese måter. Som lesehest og som en av våre mest produktive litteraturkritikere ble han naturligvis kjent med modernismens litteraturteoretiske tilsvær, nykritikken, da den begynte å utbre seg også i en norsk litterær offentlighet om lag på den tiden da Skrede hadde debutert. I nykritikken blir gjerne dikt oppfattet som dramatiske monologer med en *persona*, gjerne kalt et dikt-jeg (som man ikke må blande med det biofaktiske jeget, dikteren selv) som utsier teksten, og den nykritiske lesepraksis er kjennetegnet av det Jonathan Culler i *Theory of the Lyric* kaller «romanisering»; diktet leses som var det en fiksjon (Culler 2015, 92, ff).¹⁰ Kort sagt tilbyr nykritikken en rekke

10. Dette og andre aspekter ved Cullers lyrikkbegrep drøftes i «Tor Jonssons diktning i lys av nyere lyrikkteori». Se Karlsen 2018, 10–33.

skrivestrategier der en poet kan maskere sitt jeg, men der «grunnskrifta» likevel omhandler dikteren selv.

I innledningen til sin gjendiktning av *Sonettar* (1972) benevner Skrede det tekst-manifeste jeget i Shakespeares dikt som «diktaren», og det er knapt noen tvil om at dikteren er den historisk-biografiske Shakespeare. I Cullers lyrikkteori er interessen i stor grad forskjøvet over på selve teksten, leseakten og diktet som språkhandling, mens problematikken omkring dikt-jeg og dikter-jeg er skjøvet mer i bakgrunnen. Cullers utvikling som lyrikk-teoretiker skriver seg tilbake til sent 1970-tall da hans kollega Virginia Forrest-Thompson (som også ble en sentral lyriker i engelsk poesi) utviklet sin dikt-konsepsjon i *Poetic Artifice* (1978). I all korthet lød Forrest-Thompsons dikt-definisjon slik: dikt er «empirical statements about the non-verbal external world» (Forrest-Thompson 1978, XI). Subjekt-oppfatningen og oppfatningen av det som gjerne kalles det lyriske jeget (i fiksjonalisert form i nykritikken) er for meg å se knapt fjern fra oppfatningene av jeget i den historiske biografismen, og hos Skrede er nok en essensiell subjektoppfatning der mennesket er *hel ved* det han aspirerer mot, og dikt-jeget er grunnleggende sett «diktaren». Skredes dikt er «empirical statements about the world», de er lyriske uttrykk som via en rekke kamouflasjeteknikker avslører det indre sjeleliv. Skredes modernisme overskrider skillet mellom biografiske og nykritiske diktoppfatninger; de fascinerer bl.a. nettopp på grunn av denne overskridelsen. I ekfrasene blir denne poetologien ganske tydelig – og aller tydeligst i «I ormegarden» der både gjukungen Gunnar fra sagaen og Skrede selv har utkjempet sin eksistensielle kamp ved å spille for livet på sin harpe!

Anvendt litteratur

- Benjamin, Walter. 2002. *Berlin Childhood around 1900*. I *Selected Writings*, bind 3, red. og oversatt av Michael W. Jennings, 344–386. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Borchgrevink, Ridley. 1932. *Svart og hvitt i Afrika*. Oslo: Aschehoug.
- Borchgrevink, Ridley. 1950. *Dyrespør og vill honning*. Oslo: J.W. Cappelen.

- Borchgrevink, Ridley. 1942. *Dyretegninger*. Oslo: F. Bruns bokhandel.
- Borchgrevink, Ridley. 1978. *Dyretegninger*. Oslo: Forlaget Tanum-Norli.
- Culler, Jonathan. 2015. *Theory of the Lyric*. Cambridge Mass.: Harvard University Press.
- Eddakvede. [1908] 1964. Gjendiktning ved Ivar Mortensson-Egnund. Oslo: Samlaget.
- Forrest-Thomson, Veronica. 1978. *Poetic Artifice: A Theory of Twentieth-century Poetry*. Manchester: Manchester University Press.
- Genette, Gérard. [1982] 1995. *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Lincoln og London: University of Nebraska Press.
- Ibsen, Henrik. 1993. *Peer Gynt. Et dramatisk dikt*. Kommentartutgave ved Asbjørn Aarseth. Oslo: Universitetsforlaget.
- Kant, Immanuel [1764] 2011. *Observations on the Feeling of the Beautiful and Sublime and Other Writings*. Redigert av Frierson, Patrick og Paul Guyer. Cambridge: Cambridge University Press.
- Karlsen, Ole. 2003. *Ord og bilete: Ekfrasen i moderne norsk lyrikk*. Oslo: Det norske Samlaget.
- Karlsen, Ole. 2017. *Papirets flate med teikn. Lesingar i den norske lyrikkens kanon*. Vallset: Oplandske bokforlag.
- Karlsen, Ole 2018. «Tor Jonssons diktning i lys av nyere lyrikkteori. I *Kom susande, seinhaustnatt –: Fire artikler om Tor Jonssons lyrikk*, redigert av Ole Karlsen, 10–32. Vallset: Oplandske bokforlag.
- Lindquist, Sven. 1967. *Myten om Wu Tao-Tzu*. Stockholm: Bonniers.
- Mörike, Eduard 1959. *Werke*. Utgitt av Hannsludwig Geiger. Wiesbaden: Emil Vollmer Verlag.
- Price, Jonathan 1985. *Everything Must Go*. London: Secker & Warburg.
- Shakespeare, William. 1972. *Sonettar*. Gjendiktning ved Ragnvald Skrede. Oslo: Aschehoug.
- Skrede, Ragnvald. 1949. *Det du ikkje veit*. Oslo: Aschehoug.
- Skrede, Ragnvald. 1952. *I open båt på havet*. Oslo: Aschehoug.
- Skrede, Ragnvald. 1954. *Björg: Høyrespel*. Oslo.
- Skrede, Ragnvald. 1961. *Bak dei siste blånar*. Oslo: Aschehoug.

OLE KARLSEN

- Skrede, Ragnvald. 1962. *Frå kjelde til sjø*. Oslo: Aschehoug.
- Skrede, Ragnvald. 1966. *Grunnmalm*. Oslo: Aschehoug.
- Skrede, Ragnvald. 1971. *Flyttfuglar*. Oslo: Aschehoug.
- Skrede, Ragnvald. 1973. *Gamaldans*. Oslo: Aschehoug.
- Soga om volsungane* 1922. Oversatt av Torleiv Hannaas. Oslo: Det norske Samlaget.

OLE KARLSEN

Ragnvald Skredes sonetter En presentasjon

I

Et kjennetegn ved Ragnvald Skredes diktning er variasjonsrikdommen i skrivemåte og diktformer. Hallvard Lie ga ut *Norsk verselære* i 1967, og en av de forfatterne han henter flest eksempler fra når det gjelder verseformer og diktvariasjoner, er nettopp Skrede, skjønt han på det tidspunkt på langt nær var ferdig med sitt forfatterskap. Skrede skrev frie vers, han utnyttet det tradisjonelle metriske diktet med alle slags variasjonsmuligheter og han skrev sonetter. Lie lar sonetten inngå som en egen diktform sammen med tersinen, ritornellen, ottava rima, m.fl. Også i innføringsbøker i lyrikken anses sonetten med sine 14 vers samt hoved- og sidefløyer (ofte kvartetter og tersetter) gjerne som en egen diktform, noe som nok kan karakteriseres som en sannhet med noen modifikasjoner.

Sin viktigste innsats som sonettist gjorde Skrede med *Sonettar*, gjendiktningen av alle de 154 sonettene som William Shakespeare skrev mot slutten av 1500-tallet. Skrede var altså den aller første i Norge som våget å gyve løs på alle sonettene Shakespeare skrev, og boka utkom i 1972. I forordet skriver Skrede blant annet: «Den vanlegaste meininga er at det er diktaren sjølv som fører ordet, og at dei er retta til ein ung og vakker 'patron'. Forholdet mellom dei to fører til mange kriser og forverrar seg etter kvart; mot slutten er diktaren både meir reservert og meir sjølvmedviten enn frå først av» (Skrede 1972, upag.). Skrede leser altså Shakespeares sonetter som *ett* verk; enkeltsonettene er byggestener i en fortelling om vennskap, kjærlighet, rivalisering og en utviklingshistorie der dikteren mot slutten framstår som «meir reservert og meir sjølvmedviten enn frå først av.»

Skrede er slik sett oppmerksom på at sonetten både kan være et enkelt dikt, men også inngå som en *strofe* i et større diktverk, et langdikt. I internasjonal faglitteratur omtales dette med sjangerbetegnelsen «the sonnet sequence» (sonett-sekvensen), en betegnelse som ennå ikke har fått fotfeste i nordisk litteraturvitenskap.¹ Og dét til tross for at sonett-sekvensen står sentralt også i norsk lyrikkhistorie: En linje kan trekkes fra J.S. Welhavens *Norges Dæmring. Et polemisk Digt* (1834) via Henrik Ibsen «I billedgalleriet» (1859), Kristofer Uppdals «Håløygske sonettar» (1917), Astrid Hjertenes Andersens «Måne-sonettene de rimfrie» (1976) fram til diktbøker av samtidspoeter som Jan Jacob Tønseth, Åsmund Bjørnstad og ikke minst Karin Haugane. I Skredes samling fra 1966, *Grunnmalm*, følger 15 sonetter etter hverandre på løpende bånd, og ved første øyekast kan man komme til å tro at poeten har inkorporert en sonett-sekvens midt i samlinga si. Så er imidlertid ikke tilfelle, til det er de motiviske og tematiske ulikhetene altfor store, og mange av dem kan heller med fordel leses i lys av andre og «vanlige» dikt i samlinga.

At sonetten kan koples til andre sonetter i større diktverk, har i grunnen fulgt sonetten som form fra dens bondske opprinnelse (med impulser fra arabisk diktning) på Sicilia på 1200-tallet. Siden den tid har sonettformen gjennomgått en lang utvikling med flere transformasjoner ettersom den spredte seg fra område til område, fra land til land, fra språk til språk gjennom århundrene; den måtte naturligvis tilpasses de ulike særdrag som kjennetegner hvert enkelt språkområde, ikke minst hva gjelder det lydlige. Ett eksempel: Den engelske sonetten skulle ha tung utgang på verset, hvilket engelsk som språk med sine enstavelsesord, også når det har bøyningssuffikser, er disponert for. På norsk er det særdeles vanskelig å operere med tunge versutganger i samme omfang som på engelsk ettersom suffiksene i

1. En variant av sonett-sekvensen har imidlertid fått en viss oppmerksomhet også i nordisk litteraturvitenskap, nemlig sonettkranen. Det er en svært intrikat form bestående av til sammen 15 sonetter. Den siste sonetten, gjerne kalt mestersonetten, skal bestå av det første verset i de 14 foregående sonettene. Mesterverket *Sommerfugledalen* (1991) av den danske dikteren Inger Christensen har vært svært viktig for den oppmerksomheten sonettkranen har fått i senere år.

seg selv sørger for to stavelser, jf. «boka slutter» på norsk og «the book ends» på engelsk.

Man opererer gjerne med to sonettinske hovedformer i lyrikkhistorien: den italienske (ofte slått sammen med den franske i en italiensk-fransk modell) og den engelske. Førstnevnte kalles gjerne også Petrarca-sonetten, mens den andre hovedformen gjerne kalles Shakespeare-sonetten, skjønt verken Petrarca eller Shakespeare var de respektive variantenes opphavsmenn. Petrarca-sonetten består av to kvartetter og to tersetter, gjerne med rimstrukturen abba/abba i de to kvartettene og litt friere i tersetene, ofte cdd/cdd; tersetten skulle flettes sammen med rim. Den engelske sonetten derimot består av tre kvartetter og en avsluttende rimet kuplett med en epigrammatisk karakter, en slående lukning; kupletten skulle «sitte» om lag som et ordtak. Den engelske sonetten begynner med tre kryss-rimede kvartetter som innbyrdes rimmessig er formelt uavhengige før den endelige kupletten, men som nevnt med tunge versutganger.²

Hovedforskjellen mellom den italienske og den engelske sonettformen følger av versbygningen og har med volta å gjøre. Begrepet volta, det Walter Mönch i sin klassiske sonettstudie *Das Sonett. Gestalt und Geschichte* fra 1955 kaller «Umschwung des Inhalts» (Mönch 1955, 33), benyttes om den vending som skjer i overgangen fra oktavens (de to kvartettene) observasjonsdel til sestettens (de to tersetene) refleksjonsdel.³ Begrepet var opprinnelig knyttet til endringen i rimskjema mellom oktav og sestett, men er siden (som hos Mönch) blitt benyttet om den endring som skjer innholdsmessig idet sonetten beveger seg fra oktaven til sestett. I noen sammenhenger

-
2. I forordet til *Sonettar* framgår det at Skrede har vært svært opptatt av dette: «Eg har halde meg strengt til Shakespeare når det gjeld mannlege og kvinnelege rim; berre eit par gonger har eg slege over frå det eine til det andre – og då av tvingande grunnar» (Skrede 1972, upag.). (Mannlige og kvinnelige rim kalles nå gjerne tunge og lette rim.)
 3. Begrepet volta var opprinnelig knyttet til endringen i rimskjema mellom oktav og sestett og er siden blitt benyttet om den endring som skjer innholdsmessig idet sonetten beveger seg fra oktavens observerende til sestettens vanligvis mer reflekterende del. Begrepet «utsatt volta» benyttes når den egentlige (tematiske) vending i diktet ikke faller sammen med overgangen fra oktav til sestett, men inntrer senere hen i diktet.

snakker man også om «utsatt volta» når den egentlige tematiske vendingen i diktet ikke faller sammen med overgangen fra oktav til sestett, men inntreffer senere hen i diktet. Hvilket ofte kan skje i den engelske sonetten som gjerne er kjennetegnet av en fyndig lukning.

Sonetten som subsjanger fikk en veldig oppblomstring i romantikken. Engelskmennene kan meget vel snakke om «sonnetomania» og tyskerne om «Sonett-Fieber»: William Wordsworth skrev visstnok 513 sonetter, og for tyskernes vedkommende kan man minne om A.W. Schlegels sonettforelesninger der sonettformen knyttes til aritmetiske formler og arkitektoniske størrelser. Med sine 14 vers og et bestemt krav til versemål og versføtter per vers (i germanske språk gjerne jambisk pentameter) representer sonetten en dikterisk utfordring; alt må utspille seg innenfor et strengt avgrenset rom. Poeten får altså sin såkalte Prokrustes-problematikk å slite med; det dikteriske materialet må beskjæres og hogges til så det passer den gitte strukturen. Kanskje er dette en medvirkende årsak til en stendig eksperimentering med formen. Særlig romantikerne og etter-romantikerne eksperimenterte med sonettene; sestetten ble stilt foran oktaven («sonetter med beina i været»), verselinjer ble lagt til («sonetter med hale»), etc. Også i modernistisk diktning har formen blitt bearbeidet, og mest slående er kanskje det faktum at sonetten grovt og rått sagt har fulgt samme utvikling som lyrikken ellers: Det frie verset har marginalisert det tradisjonelle ende-rimede, metriske diktet; eksempelvis skriver svenskenes sonettist Göran Sonnevi utelukkende rimfrie sonetter. Av Skredes samtidige kolleger holdt flere, bl.a. Herman Wildenvey, André Bjerke og Jens Bjørneboe seg til de vel-etablerte formene. Mer overraskende er det kanskje at ekspresjonisten Uppdal og selveste form-knuseren i norsk poesi, Paal Brekke, også holdt seg til det tradisjonelle, sistnevnte rett nok med et par unntak.⁴ Da Skrede redigerte *Olav H. Hauge. Dagg og dagar. Dikt i utval* i 1964, tok han med alle sonettene Hauge til da hadde skrevet, med ett unntak,⁵ og han har sikkert merket seg måten Hauge forholdt seg til

4. For eksperimentering med sonetten i romantisk og etterromantisk poesi og om rimfrie sonetter, se f.eks. «Paal Brekke og sonetten» i Karlsen 2001, 176–197.

5. Unntaket er «Grøne øyar» fra *Seint rodnar skog i djuvet* (1956). Til gjengjeld kom

de klassiske sonettmodellene på. For Hauges sonetter forholder seg nokså nært opp til en tradisjonell, ytre sonettstruktur, mens de ved nærmere granskning viser seg å inneholde en rekke rifter og brudd i forhold til metrisk struktur, plassering av volta, m.v. i den grad at sonettene ikke fremstår som formfullendte sanger, men som spenningsfylte dikt der den ytre form synes å være i ferd med å sprenges. Hauges sonetter får en til å betvile at ordet sonett bare kan bety «liten sang», som vår skolelærdom tilsier, men at etymologien er langt mer komplisert. Som sonett-teoretikeren Paul Oppenheimer utreder begrepet, betyr det «murmur» og «soft sound» i middelalderlatin, mens betydningen i klassisk latin, i tillegg til «mumling» er «noise, not noise as in music, but noise as in empty sound, bombast, thunder» (Oppenheimer 1989, 180–181).⁶

Visst kan det betale seg å gjøre sonetter, skriver Poul Borum. Sonetter er «som bure», fortsetter han, og i et bur kan man «gå og legge tingene pent i orden» (Borum 1968, 27). Med sin metaforikk knytter han an til den arkitektoniske metaforikken som har preget sonett-teorien. Imidlertid tilsier «buret» også noe vi allerede har vært inne på: Sonetten har sin innebygde Prokrustes-problematikk, den krever konsentrasjon. Sin viktigste innsats som sonettist gjorde Skrede utvilsomt med sine Shakespeare-gjendiktninger, men det følgende skal handle om Skredes egne sonetter, og vi skal gi en presentasjon av hans «bure», studere hvordan han legger «tingene pent i orden» og plassere diktene i det sonettinske landskapet.

II

I en samtale med meg fortalte Halldis Moren Vesaas at hun brukte tre år på å gjendikte *Fedra* av Racine. Hun fikk beskjed om å oversette

det til da uprenta «Korea» med i Skredes utvalg, en sonett som Hauge i senere utgaver plasserte inn nettopp i *Seint rodnar skog i djuvet*.

6. Hvordan dette utfolder seg i Hauges diktning er beskrevet i Karlsen 2000, 173–227 og 291–325. Atle Kittang er også inne på det samme spenningsforholdet mellom innhold og form i sine Hauge-artikler, se Kittang 1994, 112–123 og Kittang 2012, 131–148.

til blankvers, dvs. metrisk uten rim, men det fungerte ikke: Uten sin strenge form falt stykket fra hverandre. Streng form kan være en tvangstrøye, men også et korsett, påpekte hun, formen «held teksta oppe». Etter tre år med den strenge formen i *Fedra*, hadde hun «fått den inn», den var blitt «ein del av eins system....» (Karlsen 1996, 86). I *Svidd sjel. Ein biografi om Ragnvald Skrede* antyder Otto Hageberg at Skrede begynte med gjendiktningen av Shakespeares sonetter om lag 10 år før de kom i bokform i 1972 (Hageberg 2003, 383). Selv om gjendiktningssarbeidet må ha pågått «on-and-off» mellom arbeid med andre diktbøker og litteraturkritikk, så må sonettformen ha blitt «ein del av [hans] system». De aller fleste av Skredes egne sonetter ble også til mens han må ha arbeidet med gjendiktningen, kun to sonetter er fra før 1963, én i *Den kvite fuglen* (1955) og én i *Bak dei siste blånar* (1961), den første følger den italienske grunnmodellen, den andre den engelske. Setter man de to sonettene opp mot hverandre, vil hovedforskjellen mellom de to grunnmodellene framstå ganske klart. Først «Ein skal kje synast vera ven» fra *Den kvite fuglen*:

Ein skal kje synast vera ven

Ein skal kje synast vera ven, men vera;
ei venleg mine er til fals hos alle.
Nei, du trong ikkje lenger ven meg kalle
om veneløysa så var tyngre bera.

Det er som i sitt eige hold å skjera,
eg slår mot viljens mur til blods min skalle.
Men no skal sløret langt om lenge falle
om enn det tyngre var slikt verk å gjera.

Min sanne ven er den som vart meg anar
og ser meg klårt i lysande sekundar –
han kjem med sorg til suta, frygd til gleda.

Men du er blind, så hjarta i meg stanar,
 og blindast når eg høgast flyg og stundar.
 Da står du smiler med ein dolk i kleda.
 (Skrede 1955, 15)

Fotmetrisk rår, som vi ser (eller hører), jambisk pentameter grunnen gjennom hele diktet. Oktaven (de to kvartettene) er to-rimet (abba-abba), sestetten (de to tersettene) er tre-rimet (cde-cde) og versutgangen er lett, gjennomført gjennom hele diktet. Den omsluttende to-rimede strukturen tømmer oktaven fast sammen, mens de tre-rimede versene i tersettene fletter sestetten sammen. Denne ytre strukturen faller sammen med den indre: oktaven er tradisjonelt demonstrasjonsdelen, mens sestetten er konklusjonsdelen, og voltaen, det Mönch altså kalte «Umschwung des Inhalts», kommer «regelrett» nettopp i skillet mellom de to hoveddelene. De fleste lesere vil merke seg bruddet mellom normalspråklig syntaks og versstruktur i diktets aller første kvartett («Nei, du trong ikkje lenger ven meg kalle»), et brudd med samtidens oppfatning om at setnings- og versbygging skulle falle sammen som trolig må skyldes at Skrede må bryte med et estetisk krav for å oppfylle de kravene som sonettformen stiller.

Kaster man blott et blick på «Min draum» (*Bak dei siste blånar*, 1961), så vil man med en gang se at denne sonetten er annerledes enn «Ein skal kje synast vera ven». Selve det grafiske oppsettet der sonettens 14 vers ser ut som én strofe, er typisk for måten den engelske sonetten konvensjonelt settes opp på rent grafisk. Den engelske sonetten er også kjennetegnet av at den består av tre kvartetter pluss en rimet kuplett til slutt. Kvartettene er her flette- og fire-rimede, hvilket kan sies å være innenfor den gjengse poetiske praksis, og versutgangen er tung (med unntak av rimparet skapte/tapte i den tredje kvartetten), noe som også kjennetegner den engelske sonettvarianten, slik vi har vært inne på før.

Det mest slående trekket ved den engelske sonetten er, også dét nevnt tidligere, den avsluttende kupletten, «the heroic couplet», som gjerne er fyndig og epigrammatisk; den kan innimellom leses som en aforisme helt uavhengig av den språklige kontekst. Og med de to

paradoksene i kupletten, med dobbelt sett cesur og tungt fullrim, får Skredes sonett en epigrammatisk utgang:

Min draum

Blåsymra tindra; etter herleg vår
kom strid og tap då våren kvarv.
Då rosa lyste, grøddest alle sår,
eg lyfte glad or mold min løynde arv.
No er du rognebær mot snø, min draum,
og kviskrar om ei siste ferd mot sør.
Eg nekter og forbannar, men gjev gaum
på alt du seier som eg gjorde før:
Du eggja meg til dåd, du gav meg mod,
men lama all mi kraft kvar gong du skapte
ei anna hildring – og den nye jakt
gav aldri vederlag for det eg tapte.
Min argaste uven, beste ven på jord,
eg treng di lygn, eg trur dine heite ord.

(Skrede 1961, 24)

Som vi ser, skjer vendinga i diktet i overgangen mellom kvartetter og tersetter; tematisk struktur følger den ytre form. Overgangen mellom demonstrasjons- og konklusjonsdel er – en kunne nesten si til overmål – markert med kolon, pauseringstegnet som forteller oss at en forklaring, presisering eller utdyping følger; «Min draum» – med «emfatisk», foranstilt eiendomspronomen – handler som så mange andre drømme-dikt ikke om drøm og virkelighet, men om drømmens nødvendighet hva enten den er skapende og setter mot i dikt-jeget eller den er lammende og forførende; drømmen er «argaste uven, beste ven» på en og samme tid – slik den fyndig kupletten summerer det opp.

Skrede gjendiktet altså alle de 154 sonettene til William Shakespeare. I tillegg har han 27 egne sonetter.⁷ Fire av disse er typografisk

7. 27 sonetter tilsvarende godt og vel en halv diktsamling. I omfang er Skredes lyriske

satt opp som tre kvartetter pluss en kompakt kuplett på engelsk vis,⁸ og regner vi med diktet vi nettopp har drøftet, så er fem av de 27 sonettene av den engelske typen. De resterende 22 skulle man således kunne plassere i den italienske kategorien. Imidlertid må noen av disse kunne kalles hybrid-sonetter, satt opp på italiensk vis. Et eksempel på en slik hybrid sonett er «Vintersong» (fra *Mellom romarar*, 1963):

Vintersong

Når sola stiger og løyser vinterbandet
og våren glitrande går over landet
da syng ein fugleher her i li og lundar
og frigjer alt som mot forløyising stundar

Når isband kuar blomane og ordet
og fonna stig i vinterhugen trist
da er den siste rest av jubelkoret
ein sporv i tun ein kjøttmeis på sin kvist

Ver helsa vengde blomar på vår jord
kom att kvar vår og syng i lauv og sky
la hugen stige bløme enn ein gong

Men sporv og kjøttmeis høyr mitt siste ord:
Om alle flyr må ikkje de to fly
med dykkar fattigslege vintersong
(Skrede 1963, 31)

forfatterskap om lag like omfangsrikt som Olav H. Huges som kan oppvise til sammen 16 sonetter i de diktøkene han selv ga ut. Hauge har i tillegg helt fra 1930-tallet av gjendiktet sonetter (Shakespeare, Wordsworth, Mallarmé, Verlaine, etc) og fått dem utgitt i aviser og tidsskrifter; noen av disse inngår også i *Dikt i umsetjing* (1982 og senere utgaver). Om dette se Karlsen 2020, 107–132.

8. Heller ikke gjendiktningene i *Sonettar* følger den typografiske tradisjonen vi kjenner fra engelske utgivelser. Alle sonettene der er satt opp som tre kvartetter samt en kuplett til slutt.

Kvartettene utgjør demonstrasjonsdelen på nokså tradisjonelt vis. De har henholdsvis parrim (aabb) og fletterim – med nye rimpar i andre kvartett (cdcd); alt dette er akseptabelt innenfor den italienske modellen. Med apostrofen («Ver helsa vengde blomar på vår jord») i første vers av første tersett, er overgangen, voltaen, tydelig markert, og de to tersetene følger samme struktur og flettes rimmessig sammen (efg/efg) med tung, engelsk versutgang. Og det hele avsluttes med nok en apostrofe rettet til de «vengde blomar» i en avsluttende, men ikke-rimet kuplett med en viss epigrammatisk fynd: «Om alle flyr må ikkje de to fly / med dykkar fattigslege vintersong». En italiensk sonett med islett av den engelske typen, kunne være en høvelig karakteristikk av «Vintersong».

«Das Sonett über das Sonett» er en yndet form i sonettlitteraturen.⁹ «Vintersong» omhandler ikke selve sonetten eller sonettformen, men kan gjerne leses som et metadikt. Sentralt i diktet står nemlig fugleme-
taforikken, fra romantikken av et metalitterært hovedemblem. Og som ikke det var nok: I «vengde blomar» i tiltalen i første tersett fordobles så å si den metapoetiske emblematikken; «blomen» er også en tradisjonell metapoetisk figur, en arv fra den romantiske organismetenkning. «Tragisk omvending» (fra *Grunnmalm*, 1966) kan trolig også leses inn i en metapoetisk kontekst, skjønt mer enn om en dikter handler det vel om den ordhage folkeforfører og opportunist, en vindhane som (i første tersett) får samvittighetskvaler og kommer til sans, samling og erkjennelse av sin bedrageriske atferd. Men om budet lyder «du mußt dein Leben ändern» og du adlyder, kan du likevel i folkeopinionen bli «ribba (...) for frægd og gull»:

Tragisk omvending

Ein hyklar ville gå for god og sann;
usynleg kongrovev med kunst han spann
og sådde rette frø i all slag jord
og tala godtfolk rundt med glatte ord.

9. Begrepet er hentet fra Walter Mönchs *Das Sonett. Gestalt und Geschichte* (1955). Denne typen metasonett er en blant flere tematiske kategorier Mönch opererer med som typisk for sonetten.

Og godtfolk slukte allting mannen sa;
han segla lysteleg for blide vindar,
og alltid fekk han alt han ville ha
og nådde fort og lett dei høgste tindar.

Men langt om lenge fekk han samvitsagg;
no skjemdest han av sine skrymtefakter
og svinga sverd for alle gode makter

og vraka fusk og løgn som bos og slag.
Då vart han kalla laus og lunefull
og ribba valdeleg for frægd og gull.

(Skrede 1966, 25)

Her inntreffer voltaen framfor den fullrimede kupletten med tung utgang helt mot slutten, som i den engelske sonetten. Og når lukningen av diktet blir så effektiv, skyldes det ikke bare de lyriske kvalitetene ved kupletten, heri også assonans og alliterasjon, men også måten det som i realiteten er tre forutgående kvartetter, er strukturert på. Rent ytre sett avløses parrimet (med tunge utganger) i den første strofa av fletterim (med tilhørende tunge og lette utganger) i den andre, mens den siste «kvartetten», der det enjamberes på tvers av strofegrensene, får omsluttende rim. På denne måten snekres sonettens tre første fløyer sammen til én demonstrasjonsdel, én *stanza* (= rom) for nå å anvende sonett-teoriens arkitektoniske begrepsapparat. De tre fløyene i rommet er også tømret sammen på samme vis: En helsetning avsluttet med semikolon (som antyder at det som følger er tematisk knyttet til helsetningen), hvorpå det enjamberes over versgrensene i hver strofe – og, som nevnt, også på tvers av strofegrensene imellom tersettene.

«Tragisk omvendning» er en usedvanlig velbygget sonett, også rent metrisk med gjennomført jambisk pentameter helt «etter boka» (og en ekstra påbegynt jambe i vers med lett utgang er tilgivelig). Nå er det imidlertid slik at det ikke nødvendigvis er noen sammenheng mellom det som gjerne kalles formfullendte sonetter og dikterisk kvalitet. Skredes samtidige, Olav H. Hauge, står for noen av etterkrigstidens, ja, kanskje norsk litteraturs, beste sonetter, og de er som vi har vært

inne på, kjennetegnet nettopp med rifter og brudd i forhold til normal-skjemaene, som om semantikk gnisser mot ytre form og skaper en implosjonskraft som ryster den ytre strukturen.¹⁰ Å hanskes med sonettens Prokrustes-problematikk er som sagt en dikterisk og håndverksmessig utfordring som både kan resultere i gode dikt og rent ytre eleganse og «rimeri»; poeten kan bli rimsmed og ikke dikter. Det er nok rimelig å si at Skredes sonetter er av vekslende kvalitet. Svakest er de diktene der han innfører et vokabular som ikke helt er avpasset det ordtilfanget som er benyttet ellers i diktet (eller i forfatterskapet for øvrig for den del). I «Vår eigen dom» (fra *Grunnmalm*, 1966), et kulturkritisk dikt om den avfortryllede modernitetens verden der mennesket gjør seg til guder og herre over teknologien og samtidig underlegger seg pengejaget med splittelse og meningsløshet som konsekvens, leser siste tersetts slik:

Vi spalta sjølge-oss og kvart atom,
vi valde dette kalde himmelrom
og flydde feigt frå sjølge hovudslaget.
(Skrede 1966, 37)

Det jambiske fem-taktsmønsteret «går opp» i tersettsens første vers, men ordet «atom» med trykk på andre stavelse føles likevel noe fremmed i sammenhengen. Rimordet til «atom» er «himmelrom» (min kursivering). Vokalkvaliteten i «atom» er annerledes enn i «rom»; vi har således med et øyerim å gjøre, ikke et ørerim. Og dermed er vi midt i en gammel diskusjon om hvorvidt et øyerim kan kvalifisere som et fullgodt rim – og noen av oss lesere glemmer hele «hovudslaget», nemlig den feigheten som gjør at vi så lett underkaster oss så vel alskens moderne teknologiske duppedingser som pengeveldet. Dette betyr imidlertid ikke at fremmedord ikke kan passe inn i Skredes diktning. I en annen sonett i samme samling, et dikt som endog har et

10. Se Karlsen 2000, 189–201 der alle versifikatoriske detaljer i «Gullhanen» undersøkes i en lesning der nettopp forholdet mellom innhold og sonettens ytre form vektlegges.

fremmedord som tittel, lar Skrede «reinkarnasjon» rime på «mindre von», hvilket er både innovativt, freidig og tematisk viktig:

Rotasjon

Halvt lys, halvt mørk er jorda på si ferd;
det mørkaste og minste løyndebol
er stundom langt ifrå og stundom nær
sitt maksimum, sitt minimum av sol.

Vår eiga ætt har òg sin dag, si natt;
sjå, vi som briskar oss i notids glans
sit overmodige ved ror og ratt;
på dei som var her gjev vi sjeldan ans.

Og djupet i oss hyser lag på lag
av dvalekraft vi trur har mindre von
enn alt som laust i medvitslyset sviv.

Men skuggestader får sin atterdag
og kvorven dåd sin reinkarnasjon,
og natta i oss skal bli lys og liv.

(Skrede 1966, 38)

Jo, demonstrasjonsdelen demonstrerer hvordan vi «briskar oss i notids-glans» og glemmer – for å sitere fra en Olav H. Hauge-sonett – «dei som fyre fer», hvordan vi i vår narsissistiske kultur fortrenger historie og fortid. Konklusjonsdelen forteller at nåtidsmennesket også bærer i seg noe annet enn hybris og overmot; vi «hyser» en kraft som vi tror har «mindre von», men som vil syte for at «kvorven dåd [får] sin reinkarnasjon». Jorda så vel som historien går sin vekselgang mellom lys og mørke, og diktet ender i et optimistisk leie og et eksistensielt håp; opplysning i bokstavelig og metaforisk forstand dominerer diktutgangen.

II

Med Petrarcas Laura, Dantes Beatrice og Shakespeares «patron» med trekantforholdet mellom dikteren, hans patron og «den svarte dama» (Skrede 1972, upag.) kan man fort komme til å anta at sonetten tematiserer kjærlighetens vilkår, kjærlighetslykke og -ulykke, den elskedes bortgang. Når enkelte faktisk har «kortslettet» sonettdiktning med kjærlighetsdiktning, er det ikke helt uten hold i et overveldende stort antall sonetter. Det sentrallyriske innbefatter imidlertid mer enn bare kjærlighetstematikk, og det er nok rimelig å si at det sentrallyriske – alt som vedkommer følelseslivet; kjærlighet, angst, død, naturopplevelse, m.v. – er nokså typisk for sonetten som subsjanger, hvilket også gjelder Skredes sonetter. I innledningen til den før nevnte sonettstudien *Das Sonett. Gestalt und Geschichte* gjennomgår Mönch den europeiske sonett-tradisjonen fra flere språkområder, inklusive den nordiske, og fastslår at i grunnen kan sonetten ta for seg alt mellom himmel og jord, om lag som alle andre «vanlige» dikt. Og sonettspråket kan være lyrisk, sarkastisk, ironisk, polemisk; ikke minst det siste er det flere kjente eksempler på i norsk litteratur.¹¹ Mellom himmel og jord kan man for eksempel erfare hvordan kaos-teorien, et yndet tema på 1960-tallet, utfolder seg i praksis. Den amerikanske matematikeren Edward Lorenz satte sommerfulgeffekten så å si på formel da han uttalte at vingslagene fra en sommerfugl i Brasil kan utløse en tornado i Texas! Men å oppspore årsaken til tornadoen er slett ikke så enkelt; opphavet til en hendelse er ikke alltid så enkel å fastslå. Skrede kan knapt kalles en humorist, men diktene hans er ikke uten humor. «Mogen stund» (fra *Mellom romarar*, 1963), som i utgangspunktet ser ut til å være et kosmologisk naturdikt, slår kraftig om til noe helt annet i konklusjonen. Kan hende er dette det nærmeste man kommer skjemtesonetten hos Skrede – og iallfall kan den leses som et muntert apropos til samtidens opptatthet av «sommerfugleffekten» – med en slående engelsk kuplett som avslutning:

11. Dette gjelder eksempelvis Welhavens *Norges Dæmring. Et polemisk Digt* (1834), Theodor Casparis *Polemiske sonetter* (1880) og Paal Brekkes infame «En sonett for André» (1958) i etterkant av tungetaledebatten fire år tidligere. Om dette, se Karlson 2001, 176–179.

Mogen stund

Frå ævords tid låg is og stein i ro
i storkna likesæle flo på flo
og svara torever og ørneskrik:
Til evig tid skal allting vera slik

Men så ein dag var atmosfæren heit
av mystisk pågangsmakt som aldri før
Arg og usynleg maur i skaren beit
og isen verkte liksom full av glør

Så kom det eit forelska par på ski
og gjenta mælte blidt eit lite du
Då rivna jord og himmel rom og tid
og allting sokk i undergangens gru

Når høgspend jamvekt rår i luft og jord
kan katastrofen valdast av eit ord

(Skrede 1963, 46)

I forbindelse med «Vintersong»-sonetten antydet jeg at den kan leses som et metadikt, gjerne med utgangspunkt i fugle-emblemet. Og nettopp det metapoetiske er et svært frekvent og stadig gjenkommende tema i sonettlitteraturen. Svært mange sonetter tilhører kategorien «Sonett über das Sonett», dikt som tematiserer selve sonettskrivingen eller sonetten som form. Sonetter av denne typen finnes ikke, iallfall ikke helt eksplisitt, hos Skrede, men meta-sonetter finnes det flere av. «Dikt og opphavsmann» (fra *Mellom romarar*, 1963) er, som tittelen tilsier, et slikt metadikt, og igjen har vi med den engelske sonettformen å gjøre:

Dikt og opphavsmann

Så mang ein far i lange dagars møde
vil nøgd og glad dei tyngste bærer bera

så borna *borna* hans får livd og føde
og eingong blir det ikkje han fekk vera

Og mang ein diktar gjev sitt inste beste
for sine draumeborn i naud og tvil
men når ein hende gong han får ein smil
frå sine eigne ord finn foten atter feste

Og som til takk ein mødd og sliten far
får hjelp av søner før han sig i jord
slik får ein gamal diktar stundom svar
på all si bøn av sine beste ord

No løner dei sin trøyte opphavsmann
og gjev han stilt ei siste hjelparhand
(Skrede 1963, 77)

Analogien far/barn gjennomsyrrer dette bekjennelsesdiktet; diktene er «draumeborn» som poeten forsøker å gi «sitt inste beste». Diktningsens eksistensielle betydning er altavgjørende. Gjennom det mødesomme arbeidet med diktningen, ved dikterordet, finner poeten sin identitet og sitt fotfeste i tilværelsen, svar på sine bønner og til sist en hjelpende hånd over den siste terskelen. Tilliten til og fortrøstningen i det å dikte og diktningsens betydning for «opphavsmannen» synes uendelig.

Til sist, før vi konkluderer, la oss gå til den beslektede sonetten «Til sist» som følger direkte etter «Mogen stund» i *Mellom romarar*. Diktet kan på ett plan leses som et vitalistisk naturdikt om naturens evne til gjen- og omskapelse, men det kan også leses som et allegorisk dikt, som et metadikt om skjønnhet og dikttilblivelse. Ja, den fargesprakende «mirakelskapning», sommerfuglen med sine tydelige referanser til Wergeland, som til sist stiger fram av diktet, kan gjerne leses som sonetten selv og i så fall er det en «Sonett über das Sonett». «Til sist» legger seg også opp mot den engelske modellen, og lar sommerfuglen – diktet? sonetten? – vokse langsomt fram:

Til sist

Ei åme buktar seg med lode skinn
og skakkar hovudet og et og et
til ho er mett av grønt og spinn seg inn
i sine dagars frukt: eit seigt sekret

Ei puppe lid med tolmod i sitt skal
sin pubertet innunder bork og stein
Hormonane held nøye dagetal
gjer kursen mot fullendingstimen bein

Eit fivreld nyt sitt korte sæleliv
og faldar sorglaust ut si fargeprakt
I dette flog er alt om livet sagt
Guds hand dei lette flagreliner skriv

Til sist or åmeslim og puppeham
kom sommarens mirakelskapning fram
(Skrede 1963, 78)

III

Jo, vi «briskar oss [gjerne] i notids glans», og når man i skoleverk og offentlig sammenhenger trekker fram eldre litteratur, så er det et gjenkommende krav at den skal være aktuell (som om det ikke er aktuelt nok å kjenne (til) diktingen til en av etterkrigstidens viktigste poeter). Men Skrede kan være nesten skremmende dagsaktuell i noen av sine sonetter. I en tid med klimakrise og naturkatastrofer kan «Flaum» (fra *Mellom romarar*, 1963) nå leses inn i en økokritisk kontekst:

Flaum

I går drog våre grannar bort for flaum
Dei mintes vel korleis det før har vore

dei såg at elva breidde seg på jordet
og gav på kjellarvatnet mykje gaum

Her er vi trygge ottast ingen fare
om flaumen ofsar seg og gjer seg stygg
Tett under bøen ligg ein grunnfjellrygg
så kvifor skulle vi ta oss i vare?

– Men kjem ei stund då elveguden baus
vil slippe sin reservestyrke laus
kan elva stige over denne stengsla!

Og då må de som aldri passa på
med fælske vatn over kjellarlemen sjå
og berge dykk i panisk flukt or trengsla
(Skrede 1963, 36)

Kanskje tenker Skrede på den flomfarlige Finna som renner gjennom Vågå, barndomsbygda han senere vendte tilbake til som lærer. Kanskje tenker han på storflommen nettopp i Vågå i 1938 som han sikkert leste om i avisene, eller kanskje er det selveste Storofsen frå 1789 som ligger til grunn for denne formsikre sonetten? Nå angir diktet verken tid eller sted for flommens herjinger, men det kan utvilsomt passe som beredskapsdikt nå i ekstremværets tid, med stadige oversvømmelse og flommer, både i Vågå og andre steder.

I likhet med «Flaum» tilhører også «Barnet i ruinen» (fra *Mellom romarar*, 1963) den italienske sonett-kategorien, og også den er komponert over en hendelse som stadig vil gjenta seg – beklageligvis. «Barnet i ruinen» kan brukes i nær sagt alle sammenhenger der moderne krigføring pågår med de forferdeligste konsekvenser for sivilbefolkningen:

Barnet i ruinen

Ein flyeskadre over himlen jagar
legg størsteparten av en by i grus

No er det over men eit mæle klagar
i røysa der det nyleg stod eit hus

Ein rådlaus ein med ville augo masar
og riv og slit febrilsk i stål og stein
Med valne hender ryggen gruv av mein
heilt ifrå sans og samling mannen rasar

No sig han saman siste kraft lek bort
i ørske bankar han på himlens port
og tiggjar naudbed medan hjarta hamrar

Gud i si allmakt lyder likesæl
på mannens bøn på barnet i hans sjel
som i ruinens mørker ligg og jamrar
(Skrede 1963, 9)

Saman med de andre sonettene som er gjengitt i denne artikkelen, dokumenterer «Flaum» og «Barnet i ruinen» det store motiviske og tematiske spennet i Skredes sonett-diktning. Her er alt frå læredikt innenfor det Daniel Haakonsen i en Øverland-studie benevnte som «etisk realisme»; her er sonetter om dikt, diktning og diktere; her er naturdikt og dikt med humor; her er beredskapsdikt og bruksdikt. Imidlertid mangler en type dikt man gjerne finner i sonett-litteraturen, nemlig kjærlighetsdiktet.

Den italienske grunnformen dominerer blant de 27 sonettene i Skredes diktbøker. Han har imidlertid ikke noe fundamentalistisk forhold til denne grunnkategorien, men kan blande den italienske med den engelske som vi har gitt eksempler på. Skrede eksperimenterer imidlertid ikke med formene; han holder seg godt innenfor det som opp gjennom 1800- og 1900-tallet er blitt konvensjoner innenfor sonett-diktningen. Selv om vi har pekt på noen svakheter i sonettene hans, holder de aller fleste høy kunstnerisk kvalitet – og Skrede er slett ikke en dikter som slumser med det rent håndverksmessige, verken hva gjelder vers- og rimbygning eller metrisk struktur. Og nettopp måten han behandler Prokrustes-problematikken på, hans evne til å

«gå og legge tingene pent i orden» i sine «bure», gjør Skrede til en sentral sonettist!

Anvendt litteratur

- Borum, Poul. 1968. «Asthetiske meditationer over fire digtsamlinger av Paal Brekke». I *Profil*, 2, 24 – 30.
- Hageberg, Otto. 2003. *Svidd sjel: En biografi om Ragnvald Skrede*. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Haakonsen, Daniel. 1966. *Arnulf Øverland og den etiske realisme 1905–1940*. Oslo: Aschehoug.
- Karlsen, Ole. 2000. *Fansmakt og bergsval dom: En studie i Olav H. Huges romantiske metapoesi*. Oslo: Unipub forlag.
- Karlsen, Ole. 2001. «Paal Brekke og sonetten». I *lenkede fugler som evig letter: Om Paal Brekkes forfatterskap*, redigert av Ole Karlsen, 176–197. Oslo: Cappelen Akademisk Forlag.
- Karlsen, Ole. 2020. «Sonettdikting, språk og stil – med Olav H. Hauge som dømme». I Stein A. Hevrøy, Ole Karlsen og Ingrid Nielsen (red.): *Å verte var verda att. Åtte tekstar om lyrikk*, 107 – 132. Oslo: Novus forlag.
- Kittang, Atle. 1994. «Olav H. Hauge og sonetten». I *Tunn is. Om Olav H. Huges forfatterskap*, redigert av Terje Tønnessen, 112–123. Oslo: Cappelen.
- Kittang, Atle. 2012. *Poesiens hemmelige liv*. Oslo: Fagbokforlaget.
- Lie, Hallvard. 1967. *Norsk verslære*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Oppenheimer, Robert. 1989. *The birth of the modern mind: self-consciousness, and the invention of the sonnet*. New York: Oxford University Press.
- Mönch, Walter. 1955. *Das Sonett: Gestalt und Geschichte*. Heidelberg: F.H. Kerle Verlag.
- Skrede, Ragnvald. 1949. *Det du ikkje veit*. Oslo: Aschehoug.
- Skrede, Ragnvald. 1952. *I open båt på havet*. Oslo: Aschehoug.
- Skrede, Ragnvald. 1955. *Den kvite fuglen*. Oslo: Aschehoug.
- Skrede, Ragnvald. 1962. *Frå kjelde til sjø*. Oslo: Aschehoug.
- Skrede, Ragnvald. 1963. *Mellom romarar*. Oslo: Aschehoug.
- Skrede, Ragnvald. 1966. *Grunnmalm*. Oslo: Aschehoug.
- Skrede, Ragnvald. 1969. *Lauvfall*. Oslo: Aschehoug.
- Skrede, Ragnvald. 1972. *Sonettar*. Oslo: Aschehoug.

SVENN-ARVE MYKLEBOST

«Eit anna eg»

Ragnvald Skrede og sonettane til William Shakespeare

Shakespeares sonett 121 handlar om det ein er og det andre trur ein er, og den byrjar slik:

‘Tis better to be vile than vile esteemèd
When not to be receives reproach of being,
And the just pleasure lost which is so deemèd
Not by our feeling, but by others’ seeing.

Ragnvald Skrede gjendiktar opninga på denne måten:

D’er betre *vera* skarv enn kallast skarv
når ein blir skulda for det utan grunnar –
misser naturleg frygd ved vondkyndt slarv,
forutan sjølvdom dømd i andres munnar.

Omsetjinga av «vile» til «skarv» er slåande. På renessanseengelsk var «vile» sterkt nedsetjande, med ubehagelege seksuelle undertonar.¹ «Skarv» har denotasjonar som «kjeltring», «skrot» og «stakkar», men det er ikkje like ekkelt og syndig som «vile», sjølv om det reproducerer både det kriminelle og kjensla av utstøyting og utanforskap.²

-
1. «It can carry a charge of sexual sin», skriv Colin Burrow i si utgåve (f.n. til 1-2, 622).
 2. «Skarv» kan også kalle fram norsk natur og fugleliv, men i følge ordbøkene har skarv som kjeltring og skarv som fugl ulike opphav.

Ein annan, relatert, skilnad er den mellom «munnar» hjå Skrede og «seeing» hjå Shakespeare. Der diktet på engelsk tek føre seg korleis andre dømmar etter kva dei *ser*, dreier det seg hjå Skrede om «vondkyndt slarv» – altså om kva folk *seier*. «Slarv» er forsterka av at det er eit enderim, noko Skrede får til ved å plassere «skarv» til slutt i den første linja. Her endrar han altså på Shakespeare si *kiasme* samt at han gjer linjeavsluttinga trykktung (éi staving) der Shakespeares er trykklett (to stavingar). Han kunne lett ha halde på mønsteret i originalen ved å skrive «D’er betre vera skarv enn skarv kallast», men han har valt ei anna løysing. Som eg skal komme inn på er dette ein ganske viktig detalj.

Diktet handlar om å ha ei sterk sjølvkjensle i strid med inntrykket andre har om kven ein er. «I am that I am» står det i niande linja, noko Skrede omset som «eg er den eg er». Tilsynelatande er det ein sterk resonans mellom diktar og omsetjar her, på det viset at begge to meiner klart og inderleg nett det som står. Men dette er ikkje fullt så enkelt. Sonett 121 kan i likskap med dei andre sonettane lesast dramatisk, som replikkar frå ein scenefigur, og sonetten «siterer» små brokkar av Shakespeare-stykke («to be ... not to be», for eksempel).³ Sjølv om «I am that I am» kan verke som eit særleg klart døme på personleg tale og individuell integritet, er det faktisk eit sitat frå 2. Mosebok 3,15 («eg er den eg er» er ordlyden til både Skrede og 1938-utgåva av Bibelen på nynorsk). Talaren her er sjølvaste Gud, noko som tilfører ordbruken i diktet ein viss ironi. Det er også ein referanse Shakespeare brukar om att med negativt forteikn i *Othello*, der svikaren og løgnaren Iago i byrjinga av stykket fortel publikum at «I am not what I am» (1.1.64). Skrede som omsetjar var veldig klar over korleis teater, allusjonar og ironi kan påverke spørsmål om identitet hjå Shakespeare. *Othello* var det einaste Shakespeare-stykket han omsette (om lag samstundes med sonettane), og når han i føreordet omtalar kjelda til Shakespeare (Giraldo Cinthio, *Hundre forteljingar*, 1565), påpeiker han at «Iago blir hos Cinthio frå første stund skildra som ein skarv ...

3. Kronologien mellom dikt og ymse teaterstykke er uklår, difor sitatteikn rundt «siterer».

med skodespelar-givnad» (1974, 8). Korkje «skarv» eller «skodespelar» er tilfeldig valde ord.

To relaterte spørsmål melder seg som spesielt interessante i Skrede sine Shakespeare-omsetjingar. Det første er korleis førestilling og narrespel dekkjer til og skjuler korleis ting verkeleg heng saman, særleg når det gjeld menneskenaturen. Skrede seier i *Othello*-føreordet at han ikkje trur at «nokon forfattar nokosinne har synt fram denne *bovarysmen*, denne menneskelege viljen til å sjå tinga slik dei ikkje er, klårare enn Shakespeare» (11). Nøkkelordet er «ham», i tydinga «ytre framtoning», noko eg skal syne fleire døme på i sonettane.

Det andre er spørsmålet om korleis dette fenomenet verkar inn på sjølve gjendiktinga, der ein diktar som er oppteken av *maskering* blir omsett av ein annan ditto. Korleis blir ideen om ein diktaridentitet utfordra av sonettane og korleis blir dette handsama i omsettinga? Skredes eigne dikt blir ofte tolka historisk-biografisk. At det ligg noko mørkt i fortida som ulmar i alt han skreiv, er ein tanke det er vanskeleg å fri seg frå for dei som har lese Otto Hageberg og Egil Ulateig sine biografiar om dikteren.⁴ Men det er også noko Skrede legg opp til sjølv. Mange av dikta dreier seg rundt noko vondt og usagt, skjult under noko «anna», slik det står i diktet «Palimpsest».⁵ Hageberg fokuserer på dette diktet når han peikar på at maskering eit sentralt omgrep i Skredes poetikk, og som Ole Karlsen viser i denne samlinga, er det eit mangslunge verkemiddel: «Han kan skape seg små fiksjoner og berette i tredjeperson», og det kan dreie seg om «bibelske personer (særleg Job), personer fra norrøn, gresk og romersk mytologi» samt «trær, dyr, blomster, elver», så vel som «menneskeskapte objekter».⁶

Sjølve tildekkinga er ofte vel så interessant som det som ligg bak. I omsette dikt vil lyriske røyster blandast i ei eller anna grad. Christian Refsum foreslår at den konstruerte identiteten som oppstår når ein poet

4. Sjå Egil Ulateig, *Korsfestelsen* (2003) og Otto Hageberg, *Svidd sjel* (2003). Sjølv om Hageberg, og Jan Inge Sørbo i *Nynorsk Litteraturhistorie* (2018), tek føre seg intellektuelle og litteraturvitskaplege sider ved forfatterskapen, er det «kriserfaringa» (Sørbo, 2018, 332) som tek mest plass.

5. I *Flyttfuglar* (1971).

6. Sjå s. 136 og s. 152.

omset ein annan, kan kallast ein «omsetjarfunksjon», etter forfattarfunksjonen til Michel Foucault (2017, 4). Refsum fokuserer blant anna på forfattarnamn og institusjonelle ramar, men eg vil også ta føre meg personlege pronomener og andre detaljar i dikta som kan fortelje oss noko om omsetjarfunksjon, maskering og korleis mening blir til i omsette dikt. I likskap med Skredes eigne dikt har sonettane ofte blitt lesne som sjølvbiografiske og sjelegranskande, men dei utgjer ei eiga form for maskering som omsetjinga tek del i og dirigerer oss bort frå det biografiske, samstundes som gjendiktinga også genererer nye spørsmål om lyrisk røyst, forfattaridentitet og levd liv kontra intertekstuelle og intermediale lesemtar.

Skrede sjølv var noko ambivalent til forholdet mellom liv og lesnad i litteraturen. Som kritikar var han cerebral og vurderande, og som diktar handsama han mange ulike verkemiddel og modusar innan fleire ulike diktsjangrar. Eit døme på haldningane hans ser vi når han i eit intervju kritiserer Tarjei Vesaas for å ha lese for lite og for å «ikkje ha forstått noko av det han har lest (sic)». ⁷ Samstundes seier Skrede at han sjølv «har gjennomlevd alt i livet. Milliarder av års jøvelskap» (inkludert mykje folkesnakk og slarv), og han legg ofte meir vekt på levd liv enn lesen tekst når han snakkar om litteratur. Kort og litt enkelt sagt kan ein skildre Skredes poetikk som ein kombinasjon av brei og detaljert litteraturhistorisk og -teoretisk kunnskap på den eine sida og tunge personlege erfaringar på den andre.

Skredes gjendikting av sonettane, som kom ut på Aschehoug i 1972, var den første komplette utgåva på norsk. Arbeidet med samlinga tok om lag ti år, til dels fordi sonetten er ei krevjande form, og fordi Skrede også produserte seks originale diktsamlingar i perioden 1961–1971. Shakespeare-sonetten (også kjent som den engelske sonetten) er ei bunden form som skal respekterast samstundes som innhaldsmeininga må kome fram. Dei som kjenner sonettane, skjønner at dette ikkje kan ha vore enkelt. «Dette er ingen spøk», seier Jan Inge Sørbo om arbeidet til Skrede i *Nynorsk litteraturhistorie* (2018), «og han gjorde det

7. Intervju av Bjørn Gabrielsen Arbeiderbladet 24. april 1962, sitert i Hageberg (2003, 387).

grundig» (2018, 334). På den eine sida er Skredes sonettar, liks som Henrik Rytters omsetjingar av nesten alle skodespela (1932-33), ein nynorsk Shakespeare-triumf. På den andre sida er det vanskeleg å hevde at desse dikta er heilt på høgd med det beste i produksjonen til Skrede. Sørbø sitt val av adjektiv, «grundig», er kanskje det ein på engelsk kallar «damning with faint praise». Men sjølv om sonettane ved første augnekast kan verke noko blodfattige samanlikna med resten av diktinga til Skrede (og med sonettane på originalspråket), har dei likevel ein interessant funksjon i forfattarskapen, i samband med ideen om eit diktar-eg, og i den nynorske omsetjingshistoria.

For å skape ein bakgrunn for det Skrede gjer med diktar-eget i sonettane, tek dette kapitlet føre seg den intertekstuelle og intellektuelle bakgrunnen for gjendiktingane: omsetjingar og tekstar om Shakespeare som vi veit at Skrede har lese og dei vurderingane han har lagt fram i sine bokmeldingar og andre stader. Eg vil også plassere Skrede i ein tradisjon av nynorske Shakespeare-omsetjarar – ein tradisjon Skrede står i gjeld til samstundes som han tek sine eigne val.

*

Vi veit mykje både om den grunnleggande poetikken til Ragnvald Skrede og kva han tenkte om Shakespeare på norsk. Som vi ser av bokmeldingar i VG og Dagbladet kjende Skrede denne dikteren godt og var orientert om nye impulsar i resepsjonen. Han melde til dømes Jan Kotts *Shakespeare: Vår samtidige* i norsk utgåve (1966), og i føreordet til *Othello* viser han at han kjenner størrelsar som G. Wilson Knight og A.C. Bradley.

Kristian Smidts antologi av Shakespeare-sonettar i ulike skandinaviske språk (som Skrede melde for Dagbladet) er eit sentralt førelegg.⁸ Ikkje berre inneheld dette verket fleire modellar for korleis ein kan velje å takle Shakespeare på eit skandinavisk språk – det har også eit innleiande essay skrive av Smidt, som tek føre seg fleire viktige aspekt ved sonettane og dei skandinaviske versjonane. Skrede

8. Meldinga av *Sonetter: Utvalg ved Kristian Smidt* stod på trykk 25. januar 1965.

si eiga innleiing er kort. «[E]g har ikkje hug til å blande meg opp i striden om dei vanskelege problema ikring sonettane», skriv han, og viser i staden «til den utførlege og lett tilgjengelege innleiinga av professor Kristian Smidt» (Skrede, 1972).

Somme element Smidt diskuterer i føreordet til *Sonetter* er formelle, slik som tilhøvet mellom linjer med elleve og ti stavingar, der dei første er «kvinnelege» eller trykksvake, medan linjer med ti stavingar blir trykksterke eller «mannlege» i jambisk fem-takt. Han nemner også lydlege sider ved sonettane og det at dei skal ha eit «conceit», altså ein gjerne paradoksal kombinasjon av inkommensurable element, som – i Smidts døme – lekam og ånd (1964, 13). Skrede forklarar i sitt eige føreord kva slags utfordringar han har hatt i arbeidet, som har vore «vanskeleg og langvarig». Han legg vekt på at han har halde seg «strengt til Shakespeare når det gjeld mannlege og kvinnelege rim» og slår over frå det eine til det andre berre nokre få gonger – «og då av tvingande grunnar» (1972). At Skrede framhevar dette, tyder på at han er stolt over stringensen han har oppnådd; endringa han har gjort i sonett 121 – som eg siterte i innleiinga – må han ha altså opplevd som heilt naudsynt. Etter alt å dømme ville han løfte fram folkesnakket som tema og skarven som figur, men som eg skal vise tyder ikkje dette at han dermed gjer gjendiktning til ei reint sjølvbiografisk øving.

Shakespeare på nynorsk

I mange språkkulturar som av ulike grunnar anten har sett opp til eller sett seg i opposisjon til det engelske kulturhegemoniet har Shakespeare vore sjøve målestokken på kva eit språk kan vere elastisk, variert og sofistikert nok til å handsame. Ikkje berre er Shakespeare kanonisert, men det engelske språket, med si kompliserte historie og samansetning av angelsaksiske, franske, norrøne, og latinske innflytelsar, byr på særskilte utfordringar for ein gjendiktar. På Shakespeares tid var språket i rivande utvikling, og leik med ord var både populært og forventa av ein god diktar. Mykje av det Shakespeare gjorde, er prega av ein slags «serio-ludisk» eller leikande alvorleg ironi og fleirtydigheit.

Den første som prøvde seg på nynorsk, eller landsmål, var Ivar Aasen, som omsette balkongscena frå *Romeo og Julie* alt på 1850-

talet, og nær hundre år seinare prøvde også ein ung Olav H. Hauge seg på Shakespeare.⁹ Å gjendikte sonettane på nynorsk var kanskje ikkje like prekært for Skrede, som skreiv både på nynorsk og på bokmål, men det var likevel viktig for nynorsk som kulturspråk, særleg med tanke på at sonettane ikkje fanst i komplett utgåve på noko norsk målføre før Skrede tok til på oppgåva. Men der mange nynorske omsetjarar av Shakespeare driv med ei merkbar grad av «domestication»¹⁰ eller fornorsking av Shakespeare, er ikkje dette Skredes strategi. Sjølv om han ofte brukar veldig «norske» ord og uttrykk, slik som «skarv», er han ikkje i nærleiken av å omsetje «glove» til «vott», sånn Aasen gjorde i si omsetjing av eit fragment av *Romeo og Julie*.¹¹ Han har heller ikkje like stor hang til å bruke rotnorske dialektord som Henrik Rytter – men det var det heller ikkje mange som hadde.

Med sine omsetjingar av storparten av skodespela i ti band (1932-1933), var Rytter den viktigaste føregangsmannen for Skrede. Skal vi tru Ronny Spaans, var Rytter ein «vitalist», og han meska seg i ekstrem og til dels eksentrisk dialektal ordrikdom (2011, 91). Mange har påpeikt korleis dette ordtilfanget skapar ein effekt på nynorsk som på eit vis minner om det Shakespeare gjorde med det engelske språket rundt år 1600. (t.d. Beyer, 1956, 59) Sjølv om ein del av orda er gamle, er det ikkje det arkaiske, men heller *Verfremdung*-effekten og det obskure som gjer at Rytters Shakespeare står fram som i ein romantisk dis, der det uklåre bidreg til fascinasjonen. Samstundes er det ikkje

-
9. Myrvoll og Spaans, «Olav H. Hauge og nynorsk omsetjingskunst.» (2018), *passim*. Sjølv om ingen har omsett alle sonettane til norsk før Skrede, fann han mange døme på korleis det kan gjerast i samlinga til Smidt. Der finn vi av norske diktarar André Bjerke sine då heilt ferske omsetjingar; nokre av Edvard Alme (frå Vestmannalaget) sin «flock» med landsmålsomsetjingar (1918); nokre omsetjingar på nynorsk av Hartvig Kiran, ikkje før utgjevne; og omsetjingar av Halvdan O. Christophersen frå ei samling med 61 sonettar (1945). Frå Danmark og Sverige er det med sonettar av Adolf Hansen, Carl Rupert Nyblom, Eva von Koch, K. A. Svensson og Johannes Valdemar Østberg. Der er med andre ord både riksmål/bokmål og nynorsk/landsmål, svensk og dansk, gamalt og nytt i boka.
10. Når «domestication» går føre seg, skriv Venuti, er målet til omsetjinga «to bring back the cultural other as the same, the recognizable, even the familiar», for å appropriere framande kulturar til heimlege agendaer (1995, 18).
11. Sjå Spaans, 2006, 85-6, for ei utgreiing om fornorska Shakespeare.

noko vagt med måten Rytter valde ord på; *han* kjende alle nyansane, sjølv om lesarar i dag av og til må konsultere både ordbøker og dei engelske originalane for å skjønne kva som blir sagt.

Sørbo kallar Rytter ein nynorsk nyromantikar (2018, 140-3), medan Spaans meiner han er modernist (2011, 96). Sjølv om han publiserte nokre formeksperiment med modernistisk tilsnitt seint i diktarskapet, var han nok ikkje modernist, men ein tilbakeskodande romantikar som måtte hanskast med ei moderne tid.¹² Skrede kjende Rytter særst godt. Det var han som skreiv minneordet om Rytter i *Verdens Gang* (1950), der han slår fast at Rytter ikkje var av dei moderne, og det kan vere liten tvil om at han hadde lese Rytter sine gjendiktingar av skodespela frå byringa av 1930-talet. Som Spaans har diskutert var det mykje som stod på spel for Rytter.¹³ I fororda til omsetjingane skriv han intenst om nasjonal ånd, det rurale, «engelsk folkekraft» og andre ting som handlar mindre om Shakespeare og meir om uroa for nazismen og stoda til den nordiske identiteten før den andre verdsrigen.

Skrede slo igjennom som diktar først etter krigen og stod i enda større grad enn Rytter med eitt bein i tradisjonell dikting og eitt i det moderne (Hageberg, 2003, 247-8) og dette spennet kan ein sjå i det han gjer med sonettane. Førelegget, innhaldet, er gamalt, men stilen er på fleire måtar ny – eller så ny som den kan vere samstundes som ein held strengt på bunden form. Han avviser den romantisk-vitalistiske, dialektprega, saftige overfloda til Rytter og legg fram ein Shakespeare som (med nokon unntak) er enklare, sobrare og tydlegare. Sjølv om Rytter kan verke meir spenstig, må han ha sett datert og utilgjengeleg ut alt før krigen. Dei noko meir nøkterne sonettane til Skrede kunne kanskje vere gagn i over lengre tid?

12. Rytter henta etter alt å dømme informasjon og haldningar til Shakespeare frå tida rundt hundreårsskiftet – 30-40 år før han produserte sine eigne omsetjingar. Fremst blant kjeldene er den svenske utgåva til Per Hallström (1922), med innleiingar av Hans Schück som opphavleg var skrivne i 1890-åra. Dessutan kom C.H. Herford si innleiing om Shakespeare frå 1899 ut på nynorsk i 1926. Sidan den var omsett til norsk styrkar det sjansen for at Rytter kjende Herford, slik eg antyder. Sjå Myklebost 2023, 209–10.

13. Sjå Myklebost, 2023, 205 og meir utførleg i Spaans, 2011, 97.

Rytter var den mest omfangsrike og sprudlande Shakespeare-omsetjaren som skreiv på nynorsk, men han hørde til ein eldre generasjon. Halldis Moren Vesaas var ein nær ven og samtidig av Skrede, og sjølv om han ikkje ser ut til å ha omtala boka i noka avis, er det vanskeleg å førestille seg at Skrede ikkje kjende hennar *Romeo og Julie* som kom ut i 1964, etter at han alt var i gang med gjendiktingane sine. Moren Vesaas viser med si omsetjing korleis ein kan lage Shakespeariansk klang utan å bruke så mange særreigne ord som Rytter gjer. *Romeo og Julie* er dessutan opphaveleg skriven på 1590-talet – samstundes med sonettane – og inneheld minst to sonettar, samt ei «skjult» sonett i scenen der dei to unge elskande møtes første gongen. Skrede liknar meir på Moren Vesaas enn på Rytter, men han har likevel si heilt eiga tilnærming.

«Dobbeltliv fekk du med dei ord eg skriv»: «Eg» i sonettane

Sonettane til Shakespeare kom i trykt utgåve 1609 etter sannsynlegvis å ha vore sirkulerte som manuskript blant vener og kjende sidan midten av 1590-åra. Utgåva er utstyrt med føreord og dedikasjon frå utgjevaren til den mystiske «W.H.» og det er usikkert kor involvert Shakespeare sjølv var i å få dikta på trykk. Det er snakk om 154 dikt på fjorten linjer, der tre firelinjers strofer (*quatrains* eller kvartettar) blir følgt av ein kuplett (*couplet*). Dei er i jambisk pentameter (fem trykktunge stavingar per linje), har gjerne ein *volta* eller eit vendepunkt der ein skiftar haldning eller endrar tilnærming til problemstillinga (ofte markert av ordet «men») og somme tider også ein *conceit* – ei slags paradoksal og helst tankevekkande samanstilling av kontrasterande element. Gode sonettar etter Petrarca står og dirrar i spennet mellom profan og heilag kjærleik, mellom høgt og lågt, *pro et contra*, sofistikert og vulgært.

Resepsjonen til sonettane minner om resepsjonen av Skrede. Dei blir ofte lesne som historisk-biografiske og handlar visstnok om kjærleiksliva til Shakespeare og andre personar i krinsen hans. Dette har det vore spekulert mykje i, men det har som nemnt blitt vanleg å ta utgangspunkt i at dikta har ein leikande, dramatisk, eksperimentell dimensjon, samstundes som ein held døra open for at dei kan ha ein

viss historisk substans. (Denne «substansen» er uansett sublimer gjennom kunsten.)¹⁴

Dei første 126 sonettane tiltalar ein ung mann, men det er usikkert om desse dikta er grupperte slik av di alle handlar om den same ynglingen, eller om ein går ut ifrå at dei handlar om same person av di dei er grupperte slik. Tematikken i desse dikta er at vedkommande er særskilt vakker og nobel og at han difor har ei plikt til å gifte seg og øksle seg. Anten denne personen er ekte, ein fiksjon, eller litt av begge delar, er han skildra på kjærleg og erotisk vis av ein sterkt dedikert eg-person. Dei resterande dikta blir som regel knytte til «The Dark Lady», men her er det biografiske enda mindre klart enn i den første delen. Det finst ikkje prov for at grupperinga i 126 dikt om/til ein ung mann og 28 om/til ei «mørk» kvinne er Shakespeare sin intensjon. Dikta kan vere skrive over lang tid og det er som sagt mogeleg at assosiasjonane mellom dei er eit resultat av utgivaren si inndeling heller enn ein slektskap eller nøye planlagt progresjon.¹⁵ Det ein opplever som ei koherent, konsekvent lyrisk røyst, kan vere ein illusjon, sjølv om diktaren av og til heilt eksplisitt spelar på sitt eige namn, slik som i sonett 135. Akkurat denne sonetten er ein god stad å byrje å sjå på kva som skjer med det lyriske eg-et (eller omsetjarfunksjonen) i gjendiktingane.

Den første kvartetten er full av ordspel og bokstavrim:

-
14. Som Colin Burrow skriv i innleiinga til *The Complete Sonnets and Poems*, var sonettane gjenstand for biografisk spekulasjon fram til 1930-talet (Shakespeare, 2002, 2). Ofte diskuterte spørsmål også i nyare tid er kva desse dikta seier om Shakespeare sin seksualitet, politiske ståstad og anna, men det er no stor semje om at vi veit for lite både om Shakespeare og omstenda rundt produksjonen av sonettane til at ein kan lese noko sikkert om livet til Shakespeare inn i dei (Shakespeare, 2002, 5).
15. I *All the Sonnets of Shakespeare* argumenterer Paul Edmonson og Stanley Wells for at rekkefølga er arbitrær, og dei syner korleis dikta endrar karakter når dei blir plasserte slik dei meiner er kronologisk korrekt. (Shakespeare, 2020, 2-3; *passim*). Poenget er godt, men rekkefølga dei foreslår har lita støtte frå andre Shakespeareforskarar. Ei meir detaljert og mindre spekulativ oppsummering finst i Burrow (Shakespeare, 2002, 91-103).

Whoever hath her wish, thou has thy Will,
And Will to boot, and Will in overplus;
More than enough am I that vex thee still,
To thy sweet will making addition thus.

Det blir vanskeleg for ein omsetjar å følgje Shakespeares ordleik, der «Will» spelar både på hans eige namn og på eit uttrykk som vekselvis kan tyde «penis» og «vagina», så vel som «ønske» og «lyst». ¹⁶ Skrede sin versjon er kjønnslaus og manglar fleire av botnane:

Kven enn sitt ynske får – du får di lyst
og lyst i tillegg, lyst til overmål.
Og meir enn nok er eg som dertil bydst
med større brennefang til ljuvleg bål

«Lyst» er berre *ei* tyding av «Will» og manglar både «vilje» og «William». Dessutan er «her wish» blitt «sitt ynske». Skredes sonett 135 har samstundes både breiare og smalare meiningspekter enn diktet har på engelsk. Breiare, fordi det er mindre spesifikt: «hennar» og «Will» opptre ikkje, men dei meir inkluderande «eg» og «du» er teke vare på. Smalare, fordi det som nemnt ikkje går an å framkalle alle tydingane av «Will» på norsk. «Lyst» tyder «ønske», «seksuell lyst», men knapt «vilje» eller kjønnsorgan og slett ikkje «William».

Ved å fjerne «Will» og behalde «eg» kan det seiast at omsetjaren skapar seg ein *persona*: omsetjarfunksjonen er i spel, ei slags hybridisering går føre seg; mannen frå Stratford trekkjer seg tilbake og kjem i skuggen av Ragnvald frå Vågå. Dette ser ein tydlegare om ein samanliknar med til dømes Erik Bystads 2008-versjon av den første strofa:

Du får det som du vil, du får din Will,
og en Will til, og fler av samme navn,

16. Burrow, fotnote til sonett 135 (Shakespeare, 2002, 650).

mens jeg er brysom nok, med viljen til
å regnes iblant dem du tar i favn.

Med tanke på at ein på norsk ofte ikkje skil mellom «w» og «v» i uttale går det an å påstå at Bystad har fanga både bokstavrima og den eksplisitte referansen til vilje/William tydelegare enn Skrede. Men «fler av samme navn» er veikare enn «lyst til overmål» og heller ikkje Bystad får med at diktaren talar til eller om ei kvinne.

Viktigare er det at det som skjer mellom diktar og gjendiktar, er heilt annleis her. Sjølv om språket er moderne og tilgjengeleg bokmål, er referansen til ein 400 år gamal utlending med framandspråkleg namn heilt eksplisitt. Dette er ei omsetjing som syner fram at den er ei omsetjing, og slik skapar ei kløft mellom «jeg» og «Will» som ikkje kjem fram i Skrede sin versjon. Der Skrede og Shakespeare smeltar litt saman på uklart vis, er Bystad ein lett gjennomskodleg buktalar med Shakespeare-dukke på handa. Sonett 135 er eit godt døme på det serio-ludiske hjå Shakespeare: blant alle dei grove ordspela finst eit viktig poeng om samansmelting og einskap, «All lyst er *ei*». På ein måte er dette eit slags *conceit*, altså ein kontrast mellom noko profant og noko meir elevvert, mellom låge og høge lyster, men det minner også om forholdet mellom diktar og gjendiktar: «hide my will in thine» (6).¹⁷

Kven som gøymer seg i kven er ikkje enkelt å svare på. Romantikken har hatt stor verknad på ideen om kva eit dikt skal vere, især dikt der det på eitt eller anna vis kan verke som diktaren skriv om seg sjølv. Diktaren uttrykkjer geniet sitt gjennom diktet – diktet uttrykkjer personlegdomen til diktaren. Men som Lawrence Venuti har påpeikt finst det ikkje ein telepatisk frekvens ein gjendiktar kan stille seg inn på for å bli «simpatico» med poeten, og sånn – på magisk vis – skrive på sitt språk slik hen ville ha skrive på sitt eige. Ikkje ein gong når diktar og gjendiktar høyrer til same generasjon er dette mogleg,

17. Tema og ordspel held fram i sonett 136, der originalen nemner «Will» og «will» sju gonger, og der Skrede er nøydd å ha med to: «Eg var din Will» (2) og «Mitt namn er Will» (14). Likevel, sjølv om namnet endeleg dukkar opp i sonett 136 er det stor skilnad på Skrede og Bystad når det gjeld frekvensen av Will.

meiner Venuti. Han viser korleis ein poet han sjølv har omsett, Milo De Angelis, underminerer tanken om ei koherent lyrisk stemme gjennom postmoderne fragmentering og polyfoni (1991, 5-7). I følgje Venuti gjev diktaren i dette tilfellet slepp på teknikkane som skapar transparens i eit dikt «whose representation of human consciousness clearly rejects romantic individualism» (8). Slik Venuti ser det er ideen om at ein skal skrive fram eit anna menneske sin personlegdom, ei mystifisering av korleis både dikting og gjendikting fungerer – ein romantisk illusjon.

De Angelis skriv fragmentert og jobbar mot *Verfremdung* og oppløysing av mening i ein postmoderne kontekst. Shakespeare, på si side, verka i ein tradisjon prega av interessa for antikke modellar i renessansen. Som påstått unikt diktargeni blei han eit førebilete for den romantiske rørsla, men den tidlegmoderne poetikken var grunnleggande forskjellig frå det romantiske idealet. Shakespeare samarbeidde med andre, lånte plott og historier frå høgt og lågt, og blanda sjangrar, medium, stemningar, periodar, stilartar og anna. Renaissance var åstad for organisert kunstnarisk «plagiat» – *imitatio* – der målet var å skape noko nytt gjennom å bruke om att det gamle og overgå det. Litt som oss levde Shakespeare i ein sjølvmedviten intertekstuell kultur, noko som også gav seg uttrykk i *emulatio*: den retoriske øvinga å skrive *som om du var ein annan*.¹⁸

Der Venuti tek utgangspunkt i eit dikt som gjennom å vere usamanhengande avkler illusjonen om at poesi kan fange ein personlegdom, har vi i sonett 135 å gjere med eit dikt som tvert om verkar fullstendig koherent og som brukar «I» og «Will» som synonym. «Eg» er lik «Will» er lik «William Shakespeare». Men desse orda peikar i fleire retningar. Som før-romantisk skodespelforfattar er ikkje Shakespeare først og fremst oppteken av å blottlegge si *eiga* sjel, sjølv om han heilt klart var djupt interessert i menneskenaturen. Han hadde gått latinskule og han hadde lese mykje. For Shakespeare handla det å skrive om å «varierte ein tanke», som Skrede nemner i innleiinga

18. For ein diskusjon av *imitatio* og *emulatio*, sjå Thomas M. Greene, *The Light in Troy*, kapittel 3 og 4. Shakespeare kjende neppe til teorien omkring dette, men var i praksis tungt involvert sidan latinundervisninga i skuleåra.

si, og om å rekonfigurere andre sine idear, plott og formuleringar på betre, meir komplekst og sofistikert vis, samstundes som han seier noko om korleis vi tenkjer, føler og handlar.

Shakespeare nyttar det personlege pronomenet «I» for å markere talaren eller det lyriske eg-et først i sonett 10. Skrede introduserer «eg» allereie i sonett 1, men her og i fleire av dei tidlege sonettane (1, 6, 10, 17) brukar han ordet der det er snakk om *den andre*. Her er kvartett to av sonett 1:

But thou, contracted to thine own bright eyes,
Feed'st thy light's flame with self-substantial fuel,
Making a famine where abundance lies,
Thy self thy foe, to thy sweet self too cruel.

Skrede skriv:

Du i din augneglans forelska går,
matar din livseld med *ditt eige eg*
og skapar hungersnød der rikdom rår,
din eigen uven, vond mot sjølvedeg.

Det er altså *ditt «eg»* det er snakk om her, ein signifikant med eit nytt signifikat. Skrede bruker sjølvstilt også «eg» i den tradisjonelle tydinga (andre stadar), og andre omsetjarar enn Skrede nyttar av og til «eg» eller «jeg» om «du»-personen i dikta, men Skrede gjer dette langt oftare enn nokon annan omsetjar. Dette blir spesielt påfallande i sonett 10. Eg tek med heile gjendiktinga til Skrede:

For skam! Du kan kje elske til nokon bera
som mot *ditt eige eg* så vørdlaus er.
At du er kjær for mange kan så vera,
men det er klårt at du har ingen kjær.

Slik mordar-hardhug stel din hjartefred
at du deg sjølv med vondskap freistar møte;

det vene huset vil du rive ned
som det var først og fremst di sak å bøte.

Nei, tenkt deg om, så *eg* kan skifte sinn!
skal hat få venar' bu enn kjærleik mild?
ver likså elskeleg som hamen din,
i minsto imot det sjølvedeg ver snill!

Skap deg for mi skuld no *eit anna eg*,
så venleik finst i avkom eller deg!
(mine uthevingar)

«Eg» er altså først «du-eg», dernest «eg-eg» (der Shakespeare introduserer førsteperson), og så «du-eg» igjen. At Skrede nyttar dette ordet såpass mykje, heng til dels saman med at det rimar på «deg», men bruken har likevel ein effekt ein ikkje finn hjå Shakespeare eller hjå andre omsetjarar. Shakespeare skriv, «[m]ake thee another *self*», men det ein nyanseskilnad mellom «sjølv» og «eg» som i heilskapen av diktet verkar slik at «eg» går litt i oppløysing og sklir litt over i «du». (Dette er også eit av fleire dikt der Skrede nemner ein «ham» - meir om det snart.)

På overflata er desse første dikta vigde til å overtyde den unge mannen om å gifte seg og få barn for å føre slektsnamnet vidare («det vene huset vil du rive ned / som det var først og fremst di sak å bøte»), men at dei gjendikta sonettane også handlar om noko anna, noko «maskert», blir tydelegare og tydelegare etter kvart som fleire døme kjem til. Det er noko særlege med måten Skrede viskar ut «Will» og blandar «eg» med «deg» på, som reflekterer forholdet mellom diktar og gjendiktar på palimpsestisk vis. Spørsmålet er kva som er grunn-teksten og kva som er maskering når Skrede omset Shakespeare. Kronologisk er moderne nynorsk som eit lag å rekne oppå renessanse-engelsk, men på mange måtar legg det Shakespearske seg som eit anakronistisk lag over Skrede sin livnad også. Dei kjem i hop som fingrar i falda hender.

Biletkunst og skodespelar-ham

Eit tema som går igjen gjennom heile Shakespeares kanon, er tanken om det illusoriske: at alt er staffasje og skodespel, at menneska spelar roller og at ein må gjennomskode illusjonar og synsbedrag for å finne sanninga og leve riktig («All the world's a stage», *As You Like It* 2.7.139). Shakespeare fann mykje dramatisk, filosofisk, teologisk og poetisk drivstoff i denne materien og sirklar rundt den i fleire dikt og teaterstykke. Døme på at sanseapparatet og dermed vurderingsevnene kan bli skipla, er det mange av i Shakespeare. Rykte, løgn og verbal feilinformasjon spelar viktige roller, for eksempel i *Much Ado About Nothing*, *Richard III*, *Othello* og *Macbeth*. Synssansen er spesielt utsett for bedrag: Kvinner kler seg ut som menn i *As You Like It*, *The Merchant of Venice* og *Twelfth Night*; tvillingar skapar forvirring i *Twelfth Night* og *The Comedy of Errors*; magiske triks lurar både den eine og den andre i *A Midsummer Night's Dream* og *The Tempest*. Språket er også fullt av «perspectives» og ting som er på tverke, «awry» eller «seems».

Dette fokuset på synsbedrag og narreri heng saman med idear om sanning i ord og bilete. Metafysikken til Shakespeare er uklår, men det er ikkje tvil om at han var oppteken av rett og gale, noko Skrede også er. Kulturen på denne tida var meir multimodal enn det ofte blir antatt i dag, og tekstane til Shakespeare har mange døme på aktiv bruk av strukturar, idear og tematikkar frå andre kunstformer, noko vi ser i dei mange referansane til maleri, emblem og andre visuelle kunststartar, og i ekfrasane hans.¹⁹ Måten Skrede handsamar desse elementa på, er difor interessant å utforske. Som eg vil vise har han ein konsekvent strategi, men en som skil seg frå Shakespeare på fleire måtar.

To sonettar tek tydleg for seg tilhøvet mellom biletkunst, førestilling, sanseapparat og poesi, og seier noko viktig om verdsbiletet til Shakespeare. Nummer 24, «Mine eye hath played the painter» og nummer 53, «What is your substance». Det er mykje som går føre seg på same tid i desse dikta. Litt indirekte er dei innspel i dei gamle

19. Det finst ei veksande mengd litteratur om dette emnet. Sjå til dømes Stuart Sillars, 2015, 14-27.

paragone-debattane, om kva kunstformer som er dei «beste», det vil seie, best i stand til å framstille naturen (inkludert menneskenaturen). Det tyder ikkje at Shakespeare kjende til diskusjonane i renessanse-Italia mellom Vasari, Leonardo, Michelangelo og så bortetter (der poesi uansett spelte ei mindre rolle), men han var utan tvil oppteken av korleis tekst og bilete liknar og skil seg frå kvarandre. Dette gir også dikta eit meta-perspektiv: dei er «kunst om kunst», i brei forstand, noko vi ser ofte i Shakespeare. Dikta er såleis også døme på det Oscar Wilde kalla «anti-mimesis», kunstverk som stiller spørsmål om hierarkiet mellom kunst og natur. Som Wilde seier i *The Decay of Lying*, «it is none the less true that Life imitates art far more than Art imitates life» (1891).²⁰ I tillegg handlar desse dikta, og fleire andre, også om sanseapparat, kognisjon og dei moralske og intellektuelle utfordringane det å sjå bringer med seg.

Sonett 24 viser at Shakespeare var meir enn overflatisk interessert i biletkunsten og teoriar om persepsjon (linje 1-7):

Mine eye hath played the painter and hath stelled
 Thy beauty's form in table of my heart;
 My body is the frame wherein 'tis held,
 And perspective it is best painter's art,
 For through the painter you must see his skill
 To find where your true image pictured lies,
 Which in my bosom's shop is hanging still,
 That has his windows glazed with thine eyes.

I antikken og renessansen fanst det teoriar om at auget var aktivt og at det å *sjå* var som å rette ein lommelyktstråle mot det objektet ein bok-

20. Det er verdt å merke seg at dette ikkje blir sagt av Wilde direkte, men i nok eit tilfelle av maskering dreier det seg om ein litterær karakter ved namn Vivian, som også påstår følgande: «What Art really reveals to us is Nature's lack of design, her curious crudities, her extraordinary monotony, her absolutely unfinished condition. Nature has good intentions, of course, but, as Aristotle once said, she cannot carry them out» – noko som nok er alvorleg meint om enn humoristisk-polemisk formulert.

stavleg tala ville «ta inn».²¹ Her er den aktive dimensjonen ved det å sjå skildra som å ha «leika målar» (i Skredes omsetjing – «*spela målar*» hadde nok vore betre). Dei to første kvartettane viser elles til korleis ein målar brukar eit skarpt verktøy («stelled» med ein *stylus*) til å risse inn strekar i ei plate, korleis bilete blir råma inn og at dei heng på utstilling til sals i galleri på gateplan slik at sola kan skine inn på dei, noko som følgjer prosessen frå maling eller teikning til risting til trykk og utstilling – ein typisk kompleks Shakespeare-metafor. Ordet «perspective» er særst interessant. På den eine sida kan det tyde på at Shakespeare kjende til teknikken med å framstille ting i tre dimensjonar på ei todimensjonal flate, som var ganske ny i England (som teoretisk omgrep) eller så viser dette til det som på folkemunne blei kalla «perspective»: optiske bedrag, der ein må sjå på ein gjenstand eller eit bilete frå ein bestemt vinkel for å fatte kva som er avbilda. Igjen er det snakk om ei grad av maskering og illusjonsbruk, og at den som ser eller les må vere kløktig for å skjønne kva som er ekte og kva som er falskt (Watson, 2015, 43; Aronson, 1970, 411-412).

Kupletten til sonnett 24 lyder, «Yet eyes cunning want to grace their art; / They draw but what they see, know not the heart», eller i Skredes omsetjing, «Ein feil ved kunstnaraugo lell du finn: / Dei målar *hamen*, ser kje sjel og sinn». Skrede brukar *ham* ganske systematisk gjennom alle dei omsette sonettane. Dette ordet, som minner om folkeeventyr og forteljingar om Loke og andre i norrøne soger, opptrer til dømes i sonett 18: «Altfor heitt stundom himlens auga brenn, / og ofte blir den gylne *hamlet* grå» (Hamlet?), og som vi alt har sett, dukkar *ham* opp i sonett 10. Til saman er orda «ham» eller «hamen» brukte minst sytten gonger.²² Mistanken om at dette er ein bevisst strategi, blir styrkt av det Skrede seier om karakteren Emilia (kona til Iago), i føreordet til *Othello*: «... her som så ofte elles har Shakespeare sitt falkeblikk sett

21. Den franske legen André du Laurens oppsummerer den klassiske debatten (i engelsk omsetjing i 1599 og til norsk ved meg): «mokre [antikke forfattarar] hevdar at det skin frå auget bjarte strålar eller eit slags lys som skulle nå objektet, og slik gjere at vi ser det: andre seier at objektet kjem til auget og at ingenting går ut av auget» (sitert i Watson, 2015, 41).

22. I sonett 3, 5, 10, 18, 24, 27, 34, 43, 46, 53, 61, 62, 93, 96, 123, 125 og 131 – ei særst jamn fordeling.

eit fint menneske som gøymer seg under ein misvisande ham» (1974, 13). Vi finn nok eit døme på dette i sonett 53:

What is your substance, whereof are you made,
That millions of strange shadows on you tend?
Since everyone hath, every one, one shade,
And you, but one, can every shadow lend

Biletbruken i den første kvartetten er komplisert: «shade» skiftar meining frå ein slags overnaturlig «tenar» eller «tilhengjar» til «skugge» til «etterlikning» (som eit måleri eller ein skulptur). I Shakespeares England var «shade» eller «shadow» også eit synonym for skodespelar («Life's but a walking shadow», *Macbeth* 5.5.24), altså nokon som lest som dei er nokon andre. Igjen er identitet komplisert og utflytande, noko syntaksen og gjentakningane underbyggjer: «everyone», «every one», «one», «but one».

Som elles er det plent umogleg å oppnå same effekt på norsk, men Skrede får fram maskerings- og skodespeltematikken gjennom ordvalet når han skriv, «Kva er du skapt av, kva er din substans, / slik tusen skuggar følgjer med din *ham*?» (mi uth.). I originalen har vi eit enkelt «du», men i omsetjinga er det snakk om ei utkledding alt frå den andre linja: nokon som har kledd seg ut.

At «shade» har å gjere med etterlikning eller mimesis i kunstnarisk forstand kjem fram i den andre kvartetten:

Describe Adonis, and the counterfeit
Is poorly imitated after you;
On Helen's cheek all art of beauty set,
And you in Grecian tires are painted new

Shakespeare er ofte vag om noko er eit språkleg eller faktisk bilete. Her er Adonis ei *skildring*, men mot slutten av kvartetten er det snakk om nokon som er *måla* i ny gresk drakt (og i overgangen frå Adonis til Helena, med nytt kjønn), eller som Skrede skriv, i «grekarbunad». Det er uansett snakk om sterkt visuelle, klassiske referansar som er med på å skape eit bilete av du-personen, samstundes som diktaren

hevdar at denne personen får ei framstilling av Adonis til å bleikne i samanlikning. «Life imitates art», som Wilde ville sagt, men livet overgår også kunsten – om berre fordi denne personen er eit levande kunstverk.

Ironien er at viss målar-kunsten overgår naturen, overgår til sjuande og sist diktarkunsten både måleri og natur. Det er nemleg slik med sonett 53 som med mange av dei andre dikta som skal vere vigde til denne unge mannen, at det kanskje handlar meir om Shakespeares dyktigheit som diktar enn om den personen det liksom skal handle om – og om kor mykje betre diktarkunsten paradoksalt nok er til å skape bilete enn biletkunsten sjølv. Dette ser vi også i kupletten i sonett 18: «So long as men can breathe and eyes can see, / So long lives this, and this gives life to thee». Vi veit korkje kven diktet handlar om eller korleis han (?) ser ut. Berre at han er meir temperert enn ein sommardag og penare enn Adonis (viss sonett 18 og 53 handlar om den same personen). Det som overlever er slett ikkje «thee», men sjølv diktet. Eller sagt på eit anna vis, det er ikkje nokon skilnad på *du* og *dikt* i sonettane:

Kva er du skapt av, kva er din substans,
slik tusen skuggar følgjer med din ham?
Særskild for særskild mann er skuggen hans,
men du, sjølv ein, kan mane alles fram

Vis fram Adonis! Hans bilete då
ei ussel etterliking av deg er.
Er Helena i all sin glans å sjå –
d'er atter du som grekarbunad ber.

På ein måte kan desse linjene like gjerne handle om eit dikt, ja, til og med eit omsett dikt.

*

Som Venuti skriv, kan diktomsetjing frigjere språket «from the narrowly defined communicative function that most translations are

assumed to serve ... the communication of a formal or semantic invariant contained in the source text ...” (2011). For Skrede har det å omsetje Shakespeare handla om meir enn berre å presentere på norsk det dikta «betyr». Skrede var som sagt medviten om poetisk form, biletkunst, hamskifter, maskering og mange andre tema som er sterkt til stades i sonettane. Han skreiv sjølv fleire eigne sonettar i dei ti åra han jobba med Shakespeare – og på mange vis kan det vere freistande å påstå at det er ein affinitet mellom Shakespeare og Skrede, at dei er *simpatico*. Men om ein ser på kva Skrede faktisk gjer med Shakespeare, finst det mange teikn på at han bendar og bøyer materien i si eiga retning. Ordet «ham» er eit symbol på dette. Som sagt er det eit ord som minner lesaren på norsk natur (ein ham er ein vinterpels), norrøne forteljingar og eventyr der hamar skiftast når nokon skal lurast. Dette kan likne på det Venuti kallar «domestication» eller fornorsking, men først og fremst står ordet som eit teikn på at Skrede gjennom eit knippe subtile men systematiske strategiar har skapt nye tolkingslag som ikkje alltid gjer oss mykje klokare på sonettane, men som gjer at vi skjønner meir av plassen dei har i forfattarskapen til Skrede. Det syner seg blant anna gjennom at han bryt sin eigen regel om å halde på trykkunge og trykklette linjeendingar fordi han vil rime «skarv» på «slarv», med eit stikk mot sladder og baksnakking; det syner seg også i at han brukar «eg» der andre vil bruke «deg», og at bruken av «ham» er konsekvent gjennom heile samlinga.

Både Skrede og Shakespeare sine dikt har som sagt blitt tolka biografisk, men det lønnar seg ofte å sjå på dei litterære allusjonane og referansane til ein diktar, på kva slags sjangrar og medium dei viser til og andre slike øvingar som strekkjer seg ut mot fortida, mot kulturen og mot kunsten. Ein lærer like mykje, og gjerne meir vesentlege ting, om dikteren på denne måten.

Bibliografi

Aronson, Alex. 1970. «Shakespeare and the Ocular Proof». *Shakespeare Quarterly*. 21 (4): 411-429.

- Beyer, Edvard. 1956. «Problemer omkring oversettelser av Shakespeares dramatikk» *Universitetet i Bergen, Årbok 1956*. Bergen: UiB.
- Hageberg, Otto. 2003. *Svidd sjel: ein biografi om Ragnvald Skrede*. Oslo: Det norske Samlaget.
- Herford, C. H. 1926. *Shakespeare*. Omsett av Johs. A. Dale. Oslo: Noregs ungdomslag og studentmållaget.
- Myklebost, Svern-Arve. 2023. «Nynorsk and the Nordic Spirit: Henrik Rytter's Shakespeare Translations 1932-1933». I *Reconstructing Shakespeare in the Nordic Countries: National Revival and Interwar Politics, 1870-1940*, redigert av Nely Keinänen og Per Sivfors, 199-228. London: Bloomsbury-Arden Shakespeare.
- Myrvoll, Klaus Johan og Ronny Spaans. 2018. «Olav H. Hauge og nynorsk omsetjingskunst.» *Edda* 105 (4), 322-338.
- Refsum, Christian. 2017. «When Poets Translate Poetry». I *Textual and Contextual Voices of Translation*, redigert av Cecilia Alvestad et al. Amsterdam: John Benjamins.101-117
- Shakespeare, William. 2002. *The Complete Sonnets and Poems*, redigert av Colin Burrow. Oxford: OUP.
- Shakespeare, William. 1951. *Macbeth*, redigert av Kenneth Muir. London: Arden-Methuen.
- Shakespeare, William. 1974. *Othello*. Omsett av Ragnvald Skrede. Oslo: Aschehoug.
- Shakespeare, William. 1932-1933. *Skodespel*. Omsett av Henrik Rytter. Oslo: Det norske Samlaget.
- Shakespeare, William. 1972. *Sonettar*. Omsett av Ragnvald Skrede. Oslo: Aschehoug.
- Shakespeare, William. 2004. *Sonetter*. Omsett av Erik Bystad. Oslo: Aschehoug.
- Shakespeare, William. 1945. *Sonetter*. Omsett av H.O. Christophersen. Stavanger: Stabenfeldt Forlag.
- Shakespeare, William. 1965. *Sonetter. I utvalg ved Kristian Smidt*. Omsett av André Bjerke med fleire. Redigert av Kristian Smidt. Oslo: Den norske bokklubben.
- Sillars, Stuart. *Shakespeare and the Visual Imagination*. Cambridge, CUP, 2015.

- Smidt, Kristian. 1994. *Shakespeare i norsk oversettelse: En situasjonsrapport*. Oslo: Universitetet i Oslo.
- Spaans, Ronny. 2011. «Ein stridsmann tek ordet: Henrik Rytter og nordisk folkeånd». I *Skrift og Strid: essay om Henrik Rytter*, redigert av Sindre Hovdenakk og Leif Høghaug, 205–24. Oslo: Vidarforlaget.
- Spaans, Ronny. 2006. «‘Tiltak det var merg og makt i’: om vitalisme i nynorske Shakespeare-tolkingar». I *Norsk litterær årbok 2006*, redigert av Jørgen Sejerstedt og Eirik Vassenden, 81–109. Oslo: Det norske Samlaget.
- Sørbø, Jan-Inge. 2018. *Nynorsk Litteraturhistorie*. Oslo: Det norske Samlaget.
- Ulateig, Egil 2003. *Korsfestelsen: historien om Ragnvald Skrede og Vågå*. Lesja: Forlaget Reportasje.
- Venuti, Lawrence. 2011. «Introduction». *Translation Studies* 4 (2): 127-132.
- Venuti, Lawrence. 1991. «Simpatico». *SubStance*. 20.2 (65): 3-20.
- Venuti, Lawrence. 1995. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London og New York: Routledge.
- Watson, Jackie. 2015. «‘Dove-like looks’ and ‘serpents eyes’: staging visual clues and early modern aspiration». I *The Senses in Early Modern England*, redigert av Simon Smith, Jackie Watson og Amy Kenny. 39-54 Manchester: Manchester UP.
- Wilde, Oscar. 1891. *The Decay of Lying*. Project Gutenberg, 2014.

Om bidragsytarane

Ole Karlsen, professor emeritus i nordisk litteraturvitenskap ved Høgskolen i Innlandet. Har skrive bøkene *Fansmakt og bergsval dom. En studie i Olav H. Hauges romantiske metapoesi* (2000), *Ekfrasen i moderne norsk lyrikk* (2003), *Streiflys. 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 mellom anna vore redaktør for *Edda og Nordisk poesi. Tidsskrift for lyrikkforskning*, vore kritikar i *Dag og Tid* og skrive ei rekkje artiklar, særleg om moderne norsk og nordisk lyrikk. Han har også redigert eit 30-tals litteraturvitskapelige antologiar.

Silje Solheim Karlsen, professor i nordisk litteraturvitenskap ved UiT Noregs arktiske universitet. Ho har skrive fleire artiklar om nyare lyrikk, samisk litteratur og litteraturdidaktikk, mellom anna «Joiken er et landskap uten begynnelse, uten slutt» i *Om det menneskelege og det ikkje-menneskelege. Ti tekstar om lyrikk* (2023, red. Hevrøy, Nielsen og Parelus) og «‘Så den fremmede ikke blir mer fremmed.’ Samisk lyrikk i norskfaget» i *Norsk litterær årbok*, 2021 (sm.m. Ruth Seierstad Stokke).

Svenn-Arve Myklebost, førsteamanuensis i engelsk litteratur ved Høgskolen i Innlandet. Har forska på Shakespeare-adaptasjonar og -omsetjingar. Bokkapittelet «Nynorsk and the Nordic Spirit: Henrik Rytter’s Shakespeare Translations (1932–1933)» kom ut i 2023 på Bloomsbury og monografien *Shakespeare Comics: Art, Time and Character* kjem på Edinburgh University Press i 2025. Han har også publisert artiklar om *Tristram Shandy* av Laurence Sterne og esoterisme i Shakespeare.

Ingrid Nielsen, professor i nordisk litteraturvitenskap ved Universitetet i Stavanger. Har skrive om poetisk skaping og grenseerfaring hos mellom anna Paul Celan, Gunvor Hofmo og Olav H. Hauge, og redigert fleire vitenskapelige antologiar, 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 forfattarskap og har gitt ut diktsamlingane *Hemmelig, men aldri som en tyv* (2016) og *Den andre Jakobsstigen* (2020).

Kristian Lødemel Sandberg, førsteamanuensis i norsk litteratur ved Høgskolen i Innlandet. Han disputerte i 2018 på avhandlinga *Kapitalistisk skuld etter 1989: Utviklinga av ein historiekritikk i fire verk av Kjartan Fløgstad*. Han har forska særleg på forfatterskapa til Kjartan Fløgstad og A.O. Vinje. Har også publisert artiklar om romanar av Ingeborg Refling Hagen, Dag Solstad og Demian Vitanza.

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. Siste publikasjon er «...loddent sølv av kratt rundt himlens grøfter – om folkedikting og himmelsyner i ‘Sko, sko blakken’ av Ingeborg Refling Hagen» (2022).

Elin Stengrundet, førsteamanuensis i nordisk litteratur ved Høgskulen på Vestlandet. Ho disputerte i 2018 på avhandlinga *Opprørets variasjoner: Autoritetstematikk i fire dikt av Henrik Wergeland*. Ho har redigert fleire antologiar, sist *Saftrike slyngelalderskikkelser: Ungdom i skandinavisk litteratur* (2024, sm.m. Diesen og Undheim), og den siste publikasjonen hennar er «‘Ut av hverdagssløvheten’: Kritisk humor i tre av Alf Prøysens barneviser» i *Med blick for humor: Studiar i barnelitteratur* (2024, red. Mathisen og Teigland).

Jan Inge Sørbø, professor i nordisk litteraturvitenskap ved Høgskulen i Volda, frå 2008 tilsett ved Institutt for sosialfag. Dr.philos. i 1998 på ei avhandling som samanliknar Arnold Eidslott med Theodor W. Adornos *Minima moralia*. Monografiar/essay/biografiar om Arnold

OM BIDRAGSYTARANE

Eidslott (1996), Ronald Fangen (1999), Alfred Hauge (2001), Hans Skjervheim (2002), Alexander Kielland (2005), Olav Aukrust (2009) og Arne Garborg (2015). Gav ut *Nynorsk litteraturhistorie* i 2018. Siste bok er *Fire store* (2021) om Hulda Garborg, Aslaug Vaa, Gro Holm og Marie Takvam. Har også skrive tre romanar og fire diktsamlingar.