

«Evig skapings-gir og sfæresong»

Nattmotivets betydning i tre dikt av Olav Nygard

Kristian Pettersen



NOLISP350

Masteroppgave i nordisk litteratur

Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier

Universitetet i Bergen

November 2022

Og aldri skal vi se fra vår villsomme jord
det mønster fra begynnelsen som Skaperen så.
Ser du månen der ute i det natlige blå?
Den viser blott fra én kant Guds stivnede spor.
Bakom det som blir vist oss, skal vårt øie aldri nå.

-Charles Kent, «Theodicé»

The dreamers are the saviors of the world. As the visible world is sustained by the invisible, so men, through all their trials and sins and sordid vocations, are nourished by the beautiful visions of their solitary dreamers.

-James Allen, *As a Man Thinketh*

Innhold

Forord.....	5
Del I: Innledning	6
1. Problemstilling.....	6
2. Metodikk og fremgangsmåte	7
2.1 Litteraturteoretisk utgangspunkt	7
2.2 Begrepsavklaringer	8
3. Kartlegging av terrenget – resepsjonshistorie	9
3.2 Nygard-resepsjonen i store linjers riss	11
3.3 Nygard som romantiker.....	13
3.4 Nygard som mystiker.....	14
3.5 Nygard som «dødens dikter»	16
3.6 Nattmotivets behandling.....	17
Del II: Lesninger av tekstene	20
1. «Velkoma, natt»	20
1.1 Innledning.....	20
1.2 Resepsjon	21
1.3 Diktets form.....	23
1.4 Gjennomgang av diktet	24
1.5 Apostroferingen av natten	25
1.5.1 Hva er en apostrofe?	25
1.5.2 Jonathan Culler om apostrofen	26
1.6 «Velkoma, natt» og den litterære tradisjonen.....	28
1.7 Et dramatisk hendelsesforløp?	33
1.8 Natten og det kreative tildrivet	36
1.9 Konklusjon	39
2. «No reiser kvelden seg»	41
2.1 Innledning.....	41
2.1.1 Kort diskurs om <i>Ved vebande</i>	42
2.2 Resepsjon	43
2.2.1 Den realistiske linjen	43
2.2.2 Den idealistiske linjen.....	44
2.2.3 Skapelse som tema.....	45
2.2.4 Et dødsdikt?	46
2.3 Diktets form.....	49
2.4 Gjennomgang av diktet	51

2.5 Antropomorfismen som bærende struktur.....	51
2.5.1 Økokritikkens utfordring	53
2.6 Talatrasten og diktermetaforene	56
2.6.1 «Æolsharpe-klang»	57
2.6.2 «Skuggeveven».....	59
2.6.3 Natten.....	59
2.7 Natten som kilde til mystisk åpenbaring	60
2.7.1 «Undrings-øre augo».....	62
2.9 Konklusjon	64
3. «Eg ror meg heim»	66
3.1 Innledning.....	66
3.2 Resepsjon	67
3.3. Diktets form.....	69
3.4 Gjennomgang av diktet	70
3.5 Natten som metafor for døden	70
3.5.1 Landet, vannet og båten.....	71
3.6 Det umulige valget	73
3.7 Et spill på kontraster.....	76
3.7 Konklusjon	79
Del III: Konklusjon.....	81
1. Natten som trope	81
2. Nygards nattmotiv og den litterære tradisjonen	82
3. Nattens betydning	83
4. Veien videre.....	83
Litteraturliste.....	85
Sammendrag	89
Abstract	90

Forord

Å skrive en masteroppgave er en på samme tid langtekkelig og stressende affære som forutsetter den dypeste konsentrasjon, fintfølelse og tålmodighet, ikke bare hos kandidaten, men også – og ikke minst – hos dem som omgår ham til daglig. Derfor en takk til alle kolleger, venner og familie for at dere har utholdt meg det siste året.

Like fullt er det enkelte som fortjener en særskilt takk. Først og fremst min veileder Eirik Vassenden, hvis spisskompetanse, fleksibilitet og kløktige innspill har muliggjort dette prosjektet. Det er ikke enhver kandidat forunt å kunne konsultere den fremste ekspertten på emnet han befatter seg med. Ellers takk til Ingjerd for gode innspill i oppgavens formative fase. En selvsagt takk til Maja, for all støtte og forståelse i det som har vært en krevende periode. Verden er aldri så mørk at ikke du kan lyse dem opp med ditt smil.

Og aller sist en spesiell takk «til son min» Oskar, som er en levende påminnelse av at selv den mest sublimе poesi kun er et skyggebilde, og at det som virkelig betyr noe i livet befinner seg der nede ved min voksne fot.

Del I: Innledning

1. Problemstilling

Denne masteroppgaven tar for seg Olav Nygards lyrikk. Mer spesifikt tar den for seg forfatterens behandling av natten som motiv i et utvalg representative dikt fra Nygards hånd. De tre diktene jeg har valgt å lese er «Velkoma, natt», «No reiser kvelden seg» og «Eg ror meg heim», og strekker seg fra debuten i 1913 til det posthume manuskriptet *Nokre dikt*. Diktene er valgt med utgangspunkt i deres representativitet og annammede kvalitet, men også andre kriterier har blitt brukt. Det har vært et poeng at oppgaven skulle adressere en vesentlig mangel i resepsjonen av Nygard, som Eirik Vassenden setter fingeren på: «I resepsjonen av Nygards forfatterskap mangler det [...] ikke på forståelse. Problemet med forståelsen er at den ofte er taus, uartikulert, uformidlet.» (Vassenden 2007, s. 345) Det som mangler, er lesninger av diktene. Derfor har det i «Velkoma, natt» og «Eg ror meg heim»s tilfeller vært et poeng at det ikke foreligger noen lesning av disse diktene.

«No reiser kvelden seg» er på sin side et av de hyppigst leste diktene til Nygard, men de siste resepsjonsbidragene har pekt i en retning jeg mener er forfeilet. Ved å gjøre diktet til gjenstand for analyse søker jeg å motvirke denne tendensen i resepsjonen.

Formålet er altså å presentere tre originale lesninger av disse tre diktene, og med bakgrunn i lesningene å presentere en overgripende karakteristikk av hvordan Nygard benytter seg av motivet i sin diktning.

Vi finner ofte natten som motiv i Olav Nygards diktning, og den forekommer i en rekke ulike konstellasjoner. I «Velkoma, natt» tegnes det et bilde av natten som diktjegets sykesøster; i «No reiser kvelden seg» skildres den som en kvinne som inngår i et erotisk ladet møte med kveldsskyggen; i dikt som «I huldreskog» og «Vaarnatt» er natten bakteppe for overnaturlige tildragelser blant huldre og dverger, og endog finner vi forestillinger om natten som «en fortrolig som jeget overgir seg til» i diktene «Maanen søv paa silkepute», «Imot kvelden kann eg tøyme» og «God natt». (Vassenden 2007, s. 111)

Natten – i alle dens ulike forkledninger – er og forblir et sentralt og gjennomgående motiv i Olav Nygards forfatterskap. I min mastergradsoppgave vil jeg sette meg for å svare på spørsmålet: *Hvilken betydning har natten i Olav Nygards poesi?*

For å besvare dette spørsmålet, kommer jeg til å 1) undersøke den tropologiske fremstillingen av natten i de tre diktene, 2) hva motivet tematiserer, og 3) hvordan Nygard trekker veksel på den litterære tradisjonen gjennom sin tradering av nattmotivet.

2. Metodikk og fremgangsmåte

Jeg har delt oppgaven min i tre deler. Den første delen danner innledningen til mitt prosjekt, og gir dessuten en generell introduksjon til forfatterskapet og de ulike måtene Olav Nygard har vært lest på.

Andre del består av lesningene av de tre diktene jeg har valgt. Lesningene er adskilt, men momenter ved én lesning vil naturlig nok flyte over i de andre ved tilfeller der det vil være relevant med sammenligninger.

Tredje del utgjør konklusjonen. Her samler jeg trådene fra lesningene av de ulike diktene, drøfter funnene opp mot hverandre, og presenterer en overgripende tolkning av nattens betydning i Nygards forfatterskap.

2.1 Litteraturteoretisk utgangspunkt

Det har vært mitt forsett å unngå å gi denne oppgaven en styrende teoretisk vinkling, og å i størst mulig grad la de ulike diktene tale for seg – eller mer presist: å la diktene tale for seg *gjennom meg som leser*, med alle mine fordommer, inkonsekvenser, særegenheter og sympatier.

Helt fri for teori er det verken ønskelig eller hensiktsmessig å være, og den som tror seg løst fra teoriens lenker risikerer bare å befinne seg «i klørne på en eldre teori», jamfør økonomen John Maynard Keynes' kjente bemerkning. (sitert etter Claudi 2013, s. 20) Dette mitt forsett røper for eksempel min tilbøyelighet til en humanistisk tradisjon som predaterer den moderne litteraturvitenskapen slik den tok form på 1900-tallet og har fortsatt å utvikle seg gjennom de siste tiårene. Det skal dog ikke være å kimse av at moderne litteraturteori i stor monn har bidratt til å vekke økt forståelse både for enkeltverker og for litteraturens vesen.

Min hensikt har derfor vært å ikke la teorien styre lesningene av diktene, men å la lesningen av diktene styre valget av teori. I praksis har det betydd at jeg har oppsøkt litteraturteori som sier noe vesentlig om de aspektene ved diktene som jeg har funnet det hensiktsmessig å kommentere for å besvare problemstillingen min.

Lesningen av «Velkoma, natt» inneholder for eksempel en lengre diskusjon av Jonathan Cullers teori om apostrofens betydning for lyrisk diktning, og i lesningen av «No reiser

kvelden seg» går jeg i dialog med både Paul de Mans teori om antropomorfismen som retorisk figur, økokritikkens utfordring mot selvsamme figur, og Percy Bysshe Shelleys syn på dikteren slik det kommer til uttrykk gjennom manifestet «A Defence of Poetry».

Samtidig inneholder lesningene et gjennomgående komparativt fokus, der Nygards dikt fortløpende leses opp mot den foreliggende litterære (primært lyriske) kanon.

2.2 Begrepsavklaringer

Skjønt begrepene jeg benytter meg av stort sett er velkjente, og fortløpende kvalifiseres der det er behov, vil det likevel være på sin plass å i alle fall definere begrepet *motiv* slik jeg benytter meg av det.

I sitt berømte essay «Om realismen i kunsten», kritiserer Roman Jakobson kunsthistorikere for å anvende «det gjengse vokabular uten å avgrense ordene kritisk, uten å definere dem presist og uten å ta hensyn til deres flertydighet.» (Jakobson 1978, s. 50) Dette er en kritikk som – skjønt den er fra 1921 – fortsetter å ramme et betydelig antall litteraturvitenskapelige skrifter. Behovet for å klart definere motivbegrepet slik jeg anvender det i denne oppgaven er dessuten presserende, ettersom begrepet kan ha ulike betydninger avhengig av objektet det blir anvendt om. Bildekunsten og musikken opererer for eksempel med noe ulike forståelser for hva et motiv er, enn hva som er vanlig i litteraturen. Men også innen litteraturen finnes det variasjoner, avhengig av om det er snakk om fortellende eller lyrisk diktning. Under presenterer jeg tre definisjoner av begrepet. To er hentet fra lærebøker i lyrikk, og har vært/er pensum på universiteter. Den siste er fra et litteraturvitenskapelig oppslagsverk.

I forbindelse med lyrikk er det mest vanlig å tale om motiv i betydningen en forestilling som diktet gir leseren, eller den «konkrete» situasjonen som skildres i diktet og som trer fram for leserens indre blikk. (Kittang & Aarseth 1998, s. 47)

Med motiv mener vi det diktet kan sies å handle om på et konkret nivå. (Janss & Refsum 2010, s. 120)

Det en forfatter dikter eller skriver om. Begrepet blir oftest brukt om lyrikk og blir gjerne forklart i relasjon til >tema. Mens motivet henspiller på en konkret forestilling, henspiller temaet på en abstrakt problemstilling (Lothe, Refsum & Solberg 2007, s. 145),

Fellesnevneren for alle disse definisjonene er ordet «konkret», som står i kontrast til temaets mer abstrakte natur. En særskilt utfordring ved Nygards dikt er at det ikke alltid er like lett å stadfeste hvor motivet ender og temaet begynner. I mange av diktene hans finner vi sammensatte bilder hvor det abstrakte blandes med det konkrete. I formuleringer som «Min tanke flagrar yve livsens hav» og «Eg trøyter dei dimsvale dagar / med tanken sit saarhendt og ror» kan «tanken» i begge tilfeller neppe sies å være en sådan konkret forestilling som den vi har sett at motivet tradisjonelt defineres som, til tross for at den oppfører seg som noe høyst konkret. Og hva slags «forestilling» er det i så fall det eventuelle tankemotivet «gir leseren»? Opprettholdelsen av en streng dikotomi mellom motiv og tema kan fort vise seg å være uholdbar i møte med Nygards dikt. Det kan derfor være nødvendig med en liberal definisjon av motivbegrepet, som gir rom for både de agerende fysiske natt-entitetene som vi finner i «Velkoma, natt» og «No reiser kvelden seg», men også den fysiske destinasjonen som den utgjør i «Eg ror meg heim». Å anse motivet som «den forestilling som diktet gir leseren» synes meg derfor å være en utmerket definisjon, som verken er for streng eller for åpen.

3. Kartlegging av terrenget – resepsjonshistorie

Olav Nygard ble født 10. juli 1884 i bygda Modalen i Hordaland, og døde av tuberkulose i 11. februar 1924. I løpet av sin levetid utga han fire diktsamlinger: *Flodmaal* (1913), *Runemaal* (1914), *Kvæde* (1915) og *Ved vebande* (1923), samt et femte manuskript under det unnselige navnet *Nokre dikt* ble publisert posthumt i 1934. Som idiosynkratisk landsmålbruker med hang til kreativ ordlaging og kompleks bildebruk har Nygard historisk lidd «den arme Digers Vaande» at diktene hans ikke har nådd ut til et større publikum. Samtidig har de som har lest ham, satt ham høyt. Arne Garborg skrev i et mye sitert brev til Nygard at diktsamlingen *Ved vebande* (1923) «hører til det beste og er, trur eg, det finaste, me hev av lyrikk på norsk.» (Garborg 2001, s. 192) Olav H. Hauge trekker også frem superlativene når han i sine dagbøker kaller Nygard for «den finaste kunstnaren av dei nynorske lyrikarane» (Hauge 2000, s. 291), og Claes Gill har sagt at dikteren ville «hatt rang som en av verdenslitteraturens store lyrikere» om han hadde skrevet på et verdensspråk. (Gill 1958, upaginert) Med slike lovord fra noen av de mest toneangivende dikterne fra de siste 150 årene, skulle man forvente at Nygards stjerne blant kritikerstanden og det gjengse lyrikklesende publikum skulle vært tilsvarende høy. Men salgstall og antallet forskningsbidrag forteller en annen historie. De snevre førsteopplagene til de tidlige samlingene ble først utsolgt flerfoldige tiår etter dikterens død, og de snart 99 årene fra utgivelsen av den siste diktsamlingen utga i sin levetid til nå, har avfødt én doktorgradsavhandling, en håndfull mastergradsoppgaver, tre

diktermonografier, en samling trykte seminarinnlegg, samt spredte forskningsartikler i ymse litterære tidsskrift og årbøker. Sammenlignet med samtidige diktere som Kristofer Uppdal, Olav Aukrust og Olaf Bull, er det spedt.

Foruten å være dikter, virket Nygard dessuten som snekker, felemaker, småbonde, og en rekke andre yrker som han besatte for å tjene til livets opphold. En stor del av det voksne livet hans var preget av kampen for å livnære seg, samt uavlatelig søking etter ulike dikterstipender – godt hjulpet av Hulda Garborg. Parallelt med kampen for sitt og sin families daglige brød, kjempet Nygard dessuten to andre kamper. Den ene var kampen mot tuberkulosen, som han først fikk diagnostisert i 1913, og som han fikk behandling for på sanatoriet i Luster. Nygard ble friskmeldt, men sykdommen kom tilbake, og han døde i 1924 etter en tids sykeforløp. Den andre kampen var for å få utgitt diktene sine. Den første diktsamlingen hans, *Flodmaal*, solgte såpass dårlig at utgiveren Olaf Norli trakk seg fra å utgi flere samlinger, til tross for hva Nygard selv oppfattet som en bindende avtale. *Runemaal* og *Kvæde* ble derfor trykket av Nygards venn Johs. Lavik, mens *Ved vebande* ble trykket av Det norske samlaget (som på den tiden ikke ble regnet som et skjønnlitterært forlag), etter åtte års taushet fra dikteren selv, og etter sterk insistering fra Hulda Garborg. Denne samlingen regnes med rette for å være hans sterkeste, og har nærmest egenhendig bidratt til å sementere Nygards plass i den norske lyrikk-kanon.

Noe særlig rikt etterliv kan ikke forfatterskapet sies å ha hatt. Nygards plass i den norske lyrikk-kanon er uomtvistelig, men diktene utbredelse og kritikerstandens befatning med dem har som nevnt vært relativt laber – i alle fall sammenlignet med hans jevnbyrdige. I det følgende skal vi gjennomgå kritikerstandens befatning med Nygards diktning, og stadfeste hvordan forfatterskapet historisk sett har vært oppfattet gjennom tidene.

Det er mulig å fremstille Nygardresepsjonen på en rekke ulike måter. Man kan – som Eirik Vassenden gjør i sin avhandling – fremstille den kronologisk, og på den måten vise hvordan lesningen av ham har endret seg over tid ved at ulike generasjoner litteraturforskere vektlegger ulike aspekter ved forfatterskapet.

Eventuelt kan man gi en tematisk fremstilling som bedre får frem de typiske trekkene ved resepsjonen, upåaktet kronologien, ettersom den vil fremheve de sidene ved forfatterskapet som flest lesere har festet seg ved.

Begge metodene har sine fortrinn, men også sine fallgruver. Kronologiske fremstillinger har for eksempel en tendens til i større eller mindre grad å henfalle til teleologiske

betraktningsmåter. På den annen side vil en tematisk fremstilling overse at de ulike innleggene i Nygard-resepsjonen bygger på hverandre, og at de senere leserne er påvirket av hva fortidige lesere har skrevet om Olav Nygard og hans dikteriske produksjon. I likhet med en kronologisk fremstilling, forutsetter også den tematiske fremstillingen utvelgelse, og utvelgelsen beror også her på den enkeltes skjønn.

I dette kapittelet vil jeg forsøke å navigere begge metodenes fallgruver ved å benytte meg av dem begge. Først presenterer jeg en generell kronologisk oversikt over de viktigste bidragene til resepsjonen, før jeg går grundigere inn på et knippe temaer som er sentrale innen resepsjonen.

3.2 Nygard-resepsjonen i store linjers riss

Den tidligste resepsjonen av Nygards forfatterskap består av samtidige bokmeldinger, hvorav flesteparten ble trykket i vestlandske lokalaviser, og de fleste gir uttrykk for forventningsfull anerkjennelse, skjønt enkelte stemmer – deriblant Kristofer Uppdal – er mer kritiske. Etter utgivelsen av *Ved vebande* springer derimot forventningen ut i begeistring, og denne begeistringen er betegnende for store deler av resepsjonsbidragene i årene umiddelbart etterfølgende dikterens død. I disse årene blir resepsjonen hovedsakelig forvaltet av Nygardsringen, et selskap som utga budstikka *Døyande gallar*, og hvis kanskje viktigste bidrag besto i utgivelsen av et rikt utvalg dikt til en minneutgave i 1934 – et utvalg som inkluderte det til da uprentede manuskriptet *Nokre dikt*, som inneholder enkelte av Nygards fineste dikt, blant dem «Mitt rike», «Ei hand–», «Til son min», samt «Eg ror meg heim», som jeg kommer til å ta for meg i denne oppgaven. Nygardsringens arbeid skal tas med en klype salt, ettersom deres fremste formål var å kanonisere Nygards forfatterskap, ikke å kritisere det, men ringen bevarte mye biografisk informasjon, og arbeidet la grunnlag for Ludvig Holmaas' hovedoppgave om dikteren i 1938, og kan også ha influert A.H. Winsnes' overmåte velvillige omtale i litteraturhistorien til Bull, Paasche, Winsnes & Houm, hvor han karakteriserer dikterens livsverk som «en ikke særlig omfattende produksjon, men til gjengjeld rensset for slagger – edelt metall.» (Winsnes 1937, s. 627)

I og umiddelbart etter krigsårene er det stille rundt Nygards lyrikk, men på femtitallet rettes det fornyet interesse mot forfatterskapet, en interesse som det har vært vanlig å sette i sammenheng med Claes Gills radiokåseri fra 1953. Bjarte Birkeland påstår for eksempel at før Gills kåseri var Olav Nygard «berre eit namn, og knapt nok det» for den alminnelige lyrikkleser. (Birkeland 1991, s. 661) Hvorvidt denne påstanden holder vann, og hvorvidt Gills

kåseri gjør seg fortjent æren for den fornyede interessen for Nygards poesi kan utfordres, men det er en kjensgjerning at de påfølgende årene ser en økt interesse overfor Nygards poesi, og at den kulminerer i utgivelsen av en samling utvalgte dikt og to diktermonografier i løpet av treårsperioden 1957-1959.

Oppsvinget i popularitet kan kanskje best belyses ved å vise til omtalen han får av Harald og Edvard Beyer i deres *Norsk litteraturhistorie*, som mellom 1952-1978 utkom i en rekke utgaver: I 1952 vies han en kvart side; i neste utgave fra 1963 får han én side; i 1970 får han to hele sider, som tilfellet også er i utgaven av 1978.

I mellomtiden har Nygards dikt blitt lærebokmateriale, ved at Atle Kittang og Asbjørn Aarseth anvender flere av diktene hans til å belyse sentrale lyrikkteoretiske aspekter i *Lyriske strukturer*, som først utkom i 1968 og senere i en lang rekke opplag og utgaver. Her finner vi dessuten en fullverdig lesning av «No reiser kvelden seg» med vekt på å påvise de arketyriske mønstrene som Aarseth mener ligger latent i diktet.

I de påfølgende tiårene består resepsjonen hovedsakelig av korte, vitenskapelige artikler og lesninger av enkeltdikt. De viktigste av disse må sies å være Leif Mæhles lesning av «Eg andar hol i kvitan is» fra 1966, Georg Johannesens oppgjør med Mæhles «sprenglærde lesemåter» fra 1978, Asbjørn Aarseths kritiske imøtegåelse av «Olav Nygards diktarmyte» fra 1976, og ikke minst Otto Hagebergs lesning av «No reiser kvelden seg» fra 1988. I tillegg blir det skrevet en hovedoppgave i idéhistorie i dette tidsrommet: Anders Almelids hovedoppgave *Ferdakåpa med gullrend saum: Ein studie i Olav Nygards dikting* (1980), hvor han drøfter Olav Nygards plass i den europeiske idéhistorien, og gir tyngde til oppfatningen av Nygard som mystiker. I 1984 foreligger den første utgaven av Nygards samlede dikt.

I 1997 blir det avholdt et Nygard-seminar i Modalen, hvor forelesningene finnes trykt i *Nordica Bergensia*. Bidragene er varierte, og spenner seg fra språk- og litteraturvitenskapelige til biografiske emner. Det er tenkelig at dette seminaret kan ha gitt rom for en ny resepsjonsbølge. I det påfølgende tiåret publiseres det nemlig én doktorgradsavhandling, to hoved/mastergradsoppgaver, en ny diktermonografi, samt et knippe artikler.

Eirik Vassendens doktorgradsavhandling *Skapelsens problem: Lesninger i Olav Nygards lyrikk* fra 2003 må sies å være hovedverket om Olav Nygards lyrikk, og ble senere publisert i bokform i 2007. Avhandlingen er en systematisk gjennomgang av forfatterskapet fra debuten til det posthume manuskriptet *Nokre dikt* (1934), hvor Vassenden argumenterer for at det i

Nygards diktning finner sted «en åpen poetologisk diskurs som gjennomgår en utvikling». (Vassenden 2007, s. 349) Ifølge Vassenden innebærer denne utviklingen en forskyvning av dikterens oppfatning av seg selv som «utvalgt», til en mer problematiserende innstilling til dikterens rolle i det sene forfatterskapet.

Det foreløpig siste bidraget tilhører Eli Fossdal Vaage, som i 2015 utga sin mastergradsoppgave *Når døden reiser seg: Ein resepsjonskritisk analyse av Olav Nygards dikt «No reiser kvelden seg»*. Oppgaven er hva undertittelen antyder, og Vaage kritiserer resepsjonen av diktet for å være preget av «syntetiserande lesingar, der det herskar ei førestelling om diktet som ei vakker, harmonisk form som kler på eit vakkert, harmonisk innhald» når det «framfor noko [er] eit dikt om døden.» (Vaage 2015, s. 5)

Med dette har vi en grov skisse av de mest sentrale bidragene innen resepsjonen. I det påfølgende skal vi løfte frem de trekkene ved forfatterskapet som flest lesere har festet seg ved, og som derved kan sies å utgjøre noen av de mest sentrale sidene ved forfatterskapet.

3.3 Nygard som romantiker

Et gjennomgående trekk ved resepsjonen er at en stor del av den forsøker å plassere Nygard innenfor den klassiske romantikkens paradigme. Willy Dahl hevder for eksempel i sin litteraturhistorie at det fra Nygard går en «'direkte' linje tilbake til [...] den opphavlige, europeiske romantikken.» (Dahl 1981, s. 263)

Det finnes en rekke grunner til det. Fra et historiserende perspektiv kan vi si at det først og fremst er fordi Nygard, i likhet med mange de mest toneangivende lyrikerne i sin samtid, ikke lar seg fange inn av verken modernismens eller realismens paradigme.

Dernest fordi han, retorisk og tematisk sett, pløyer mye av den samme jorden som de europeiske romantikerne – Keats, Novalis, Shelley, Stagnelius, m.fl. – gjorde ett århundre tidligere. I den anledning gir Asbjørn Aarseth en anskuelig karakteristikk av det romantiske ved Nygards poesi:

Romantikar var Nygard om vi legg vekt på skildringa av den animerte naturen, det levande universet, og den tanken at diktaren er ein som er ulik sine medmenneske, ein outsider, ein som har fått særlege åndsevner og har som si oppgåve å gi folket sitt åndeleg rettleiing, anten dei skjønar bodskapen hans og tek imot han eller ikkje. (Aarseth 1997, s. 54)

For Aarseth er det altså bildespråket, verdenssynet og Nygards tenkning omkring dikterens rolle som setter ham i forbindelse med romantikken. Aarseth tangerer med det tanker som Eirik Vassenden utfordrer og nyanserer i sin avhandling. Vassendens forståelse for utviklingen av Nygards poetologiske diskurs innebærer nemlig også en periodisk forskyvning fra «en sen, etterskutt romantikk» i de tidlige verkene til en form for «metaromantikk» i *Ved vebande* og *Nokre dikt*. (Vassenden 2007, s. 11)

Georg Johannesen forfekter på sin side en mildt sagt alternativ form for periodisering når han hevder at Nygard «fyller en tom plass i den nynorske lyrikken» ved at «han kommer rett foran Ivar Aasen, og er en forsinket John Keats.» (Johannesen 1981, s. 121) Påstanden inneholder, som det meste av Johannesens sakprosa, en solid porasjon skjemt, men understreker like fullt de anakronistiske tendensene i Nygards poesi: Nygards verden er nå en gang ikke verdenen som Keats, Novalis, Shelley og Stagnelius levde og virket i. Både de kulturelle idéstrømningene, det generelle verdensbildet, de grunnleggende eksistensvilkårene, ja endog språket Nygard benytter seg av er markant annerledes i Nygards samtid enn de var 100 år tidligere. Her er det dog et poeng at Nygards endrede livsbetingelser sjelden kommer eksplisitt til syne, annet enn ved de sjeldne anledningene hvor Nygard skriver tidsspesifikke dikt, som i det burleske og kuriøst profetiske satirediktet «Tankar um framtida», der det utlegges om hvordan teknologien omdanner jorda til en eneste storby, og sender menneskene til Månen og deretter Mars når jorda til slutt går tom for «olbogerom». Men jevnt over frastår Nygard fra slike samfunnsrefsende utskeielser, og vier diktningen til sentrallyriske temaer.

3.4 Nygard som mystiker

En annen sentral oppfatning av Nygard, er at han er en mystiker, og denne oppfatningen står støtt gjennom resepsjonen. En samtidig anmelder påpeker at *Flodmaal* og *Runemaal* ikke er verk som man leser for «aa finna gaman og hugnadsstunder just, men ein les deira for gjennom diktarsynerne aa kunna sjaa samanhengen i livsens beiske leik.» (Hardanger, 1915)

Vi ser av dette sitatet at Nygard allerede tidlig i sitt forfatterskap blir tildelt rollen som seer og formidler av syner. Dette er passende nok en oppfatning som også Olav Nygard selv gir støtte til. Liggende på dødsleiet dikterer han nemlig følgende til sin kone Rakel:

Tidleg i min alder tok eg til å få noko som eg ikkje har kunna kalle anna enn syner.
[...] Desse synene vart min livsmerg frametter, som eg beintfram levde på, og det

knytte seg i hop med natursyner når eg var borti marka; og det heile vov seg i hop til eit vedunderleg fint draumeland som eg bygde trottig på like til lestraalderen. (sitert etter Dale 1957, s. 49)

Allerede i ung alder opplever altså Nygard noe han ikke finner andre ord for enn «syner», opplevelser utenom det normale. Disse synene skal siden utvikle seg til subjekter for diktningen hans, for når Nygard debuterer som dikter, finner vi flere dikt som henter sitt motiv fra eller tematiserer slike syner. Men ved å gjøre det, mister han noe av eierskapet til dette «draumelandet» sitt, ved at rollen hans skifter ifra vitne til formidler. Og ifølge Olav H. Hauge er det nettopp formidlingen av synene som er det sentrale for Nygard, når han postulerer at «til sjuande og sist var det vel ikkje poesi Nygard vilde skapa, han vilde vitna um sin visjon, sin lagnad, sin strid, sin veg.» (Hauge 2000, s. 346) Å påstå at å formidle synene sine var viktigere for Nygard enn å skape poesi, synes meg dog å være en overvurdering av formidlingen på bekostning av kunsten. Slik Eirik Vassenden (2007) viser i sin avhandling, er tematiseringen av dikterens rolle og diktningens vesen om mulig enda mer sentrale for forfatterskapet enn formidlingen av visjoner.

Vi skal likevel ikke underspille Nygards rolle som formidler av syner. Ofte går de to hånd i hånd, og i dikt som «Mitt einaste kvad» og «Eg vart vald til svarberg» finner vi for eksempel tydelig samklang mellom de to oppfatningene, hvor visjons- og kunstformidlingen ikke bare er likestilte, men synes å være ett og samme.

Trygve Greiff, som ga sin bok om Nygard undertittelen *Dikter og mystiker*, er av en tilsvarende oppfatning. Men Greiff skriver også innsiktsfullt om formidlingens problem, og om poesiens utilstrekkelighet:

Diktet kan meddele det som er usigelig i et annet sprog enn poesiens. Men dets ord, dets jordiske gestalt kan ikke uttrykke den totale frigjørelse, den høyeste mystiske opplevelse annet enn som en tendens, en retning fra det ufullkomne mot det fullkomne, fra jorden mot himmelen. (Greiff 1959, s. 130)

Her forekommer det meg at Greiff rører ved noe helt sentralt. Påstanden har gyldighet både for mystikken som tankeretning – ordet er avledet av det greske *mustiskós*, som betyr nettopp «hemmelig» (Caprona 2013, s. 910) – og Nygard sine dikt spesielt. Det kommer til et punkt der ordene ikke er tilstrekkelige til å forklare opplevelsen, for hvordan er det mulig å tale om det som forholder seg skjult og hemmelig? Opplevelsen kan i beste fall antydes eller

skisseres, og det er nettopp dette Nygard henfaller til: Skildringene av synene hans blir ikke beskrevet utførlig, de antyder snarere enn å forklare. Dette er et særtrekk med mystikken, men også med lyrikkens språk, hvor troper, ordstilling og klang viser veien mot en høyere mening, samtidig som de også fordunkler denne meningen.

Det interessante med disse sitatene er at de står i forlengelse av oppfatningen av Nygard som romantiker. Den mystiske opplevelsen er avhengig av en formidler, og i Nygards (romantiske) univers er det dikteren som tilkjennes denne rollen. Som dikter står altså Nygard som et medierende ledd mellom sine mystiske opplevelser og sine lesere – han er både mystiker og romantiker. Men resepsjonen vektlegger også ytterligere ett aspekt ved Nygards forfatterskap: dets fokus på døden.

3.5 Nygard som «dødens dikter»

«Olav Nygard er dødens dikter.» skriver Ivar Havnevik i sin innledning til Olav Nygard i antologien *Lyrikkboken* (Havnevik 1971, s. 210), og denne påstanden er ikke like pompøs som den synes. Døden er svært nærværende i en rekke av Nygards beste dikt, deriblant «Etter ein andlaat», «Timann skrid undan», «Eg andar hol i kvitan is» og «Til 'ljaamannen'», og Havnevik er langt fra den eneste som er av denne oppfatningen. Per Thomas Andersen mener for eksempel at det i enda større grad enn mystikkens enhetstanke, er dødens nærvær som kjennetegner Nygards diktning, en kjensgjerning som Andersen knytter til dikterens biografi, og som finner sin styrke gjennom at dikteren evner «å fremstille det personlige på en måte som konfronterer leseren med grunnleggende eksistensbetingelser» (Andersen 2012, s. 375)

Klarest kommer likevel kompleksiteten i dikterens dødsinnstilling til uttrykk i Willy Dahls omtale av Olav Nygard i sin litteraturhistorie:

«Det dominerende motivet i diktene hans er fra første stund døden. Han aner sin skjebne, ser det som vil komme, og vet at det ikke er langt unna. Svaret på denne dødsbevisstheten blir så minnet og drømmen – og vissheten om at det finnes «noe annet», en sjelens eksistens bak jord og stein og hverdagsslit. Denne eksistensen opplever han i kunstskapningens ekstase (han bruker selv ordet) når det flør og flommer i sinnet.» (Dahl 1981, s. 262)

Dette sitatet er bemerkelsesverdig, ved at det sammenfatter samtlige av Nygardresepsjonens sentrale retninger i én sammenhengende og helhetlig karakteristik: Vissheten om døden gjør

at dikteren flykter til drømmens verden, hvor han får visjoner av mystisk art som kommer til uttrykk gjennom skapelsesakten, eller som snarere konsiperes i den. På den måten blir dødens nærvær en katalysator for dikterens mystikk og romantikk – to sider ved forfatterskapet som resepsjonen har lagt særlig vekt på.

Vi kan av det overnevnte sitatet se at de tre størrelsene romantikk, mystikk og død har en tendens til å gli over i hverandre, hvilket antyder at dikt som tematiserer døden også kan tematisere den mystiske opplevelse og dikterens rolle. Denne innsikten er helt sentral, og vi skal i analysedelen se at samspillet mellom de ulike temaene er helt sentralt i noen av Nygards fremste dikt.

3.6 Nattmotivets behandling

Men før den tid skal vi avslutningsvis ta for oss denne oppgavens fokuspunkt: hvordan nattmotivet har blitt behandlet gjennom resepsjonen. Natten figurerer i en rekke av Nygards mest berømte dikt, og har derfor naturlig nok blitt kommentert i en rekke av resepsjonsbidragene.

Asbjørn Aarseth forsøker seg på en overgripende karakteristikk av natten hos Nygard, når han i læreboka *Lyriske strukturer* skriver:

Mens dagen gjennom sine maskuline trekk oftest vil representere noe hardt og brutalt, og i siste instans noe negativt, utgjør den milde, feminine natten den positive polen i dikterens univers. Det er hun som rommer drømmen, evighetsvisjonen, selve den kosmiske opplevelsen som står så sentralt hos Nygard. (Kittang & Aarseth, 1998 s. 88)

Jeg vil gå langt i å gi Aarseth rett i hans vurdering, men vil også peke på at denne karakteristikken av nattmotivet ikke gjelder for samtlige av forfatterens dikt. Selv om nattmotivet i en rekke av Nygards dikt innbefatter alle de aspektene Aarseth nevner, finner vi også tilfeller i Nygards forfatterskap der hvor denne oppfatningen utfordres. I diktet «Naar vil den ljose –» for eksempel, lengter diktjeget bort fra natten og frem mot «den ljose himels morgon», og som vi kommer til å se gjennom lesningen av «Eg ror meg heim», finner vi i dette diktet en markant tvetydighet i diktjegets forhold til natten.

Anders Almelid ser natten i sammenheng med den syklusen som den inngår i. Dagen symboliserer materiell liding, mens kvelden omskaper menneskets utsyn og setter dagens slit i

vakkert lys. Til sist kommer natten, «som på symbolsk vis er uttrykk for mystiske krefter, der tanken ikkje grant og klårt kan skilja årsak og verknad.» (Almelid 1980, s. 30)

Gjennom denne bølgegangen mellom lidelse, aksept og erkjennelse mener Almelid å finne en «heilskapande prosess» som «kan berga menneske frå vonløysa i det sansenære.» (s. 30) Slik knytter Almelid natten både til mystikkens enhetstanke, ved å plassere den som en nødvendig motpol til dagen, men han viderefører også Asbjørn Aarseths vurdering av natten som en positiv pol som finner sitt motstykke i dagens lidelse.

Eli Fossdal Vaage (2015) lener seg derimot på en arketype-oppfatning av natten som symbol for døden, og bygger hele sin lesning av diktet «No reiser kvelden seg» i sin masteroppgave over den selvsamme oppfatningen. Vaage tilkjenner dermed en negativ holdning til natten som noe destruerende og utslettende som står i kontrast til Aarseth og Almelids vurderinger. Vaages er en oppfatning jeg ikke deler, særlig hva angår det enkelte diktet hun befatter seg med, men hun rører like fullt ved noe grunnleggende allment ved litterære fremstillinger av natten: De konnoterer ofte død og undergang. Også hos Nygard finner vi disse konnotasjonene. Dikt som «Dags-svan», og «Eg ror meg heim» spiller alle på denne oppfatningen. Skjønt det er korrekt å påpeke at nattmotivet konnoterer direkte til død og undergang, er det samtidig en tolkningsmessig fallgruve å uten videre godta den som allmenngyldig. Det vil i så fall innebære å lukke seg for diktets egen verden, og fortolkerens oppgave vil bli forminsket til ganske enkelt å påvise denne forbindelsen der den måtte opptre. Når det i utgangspunktet eksisterer en utbredt oppfatning av Nygard som «dødens dikter», er denne fallgraven også desto enklere å falle ned i. Eli Fossdal Vaage gjør det i sin lesning av «No reiser kvelden seg», og tilsvarende Eirik Vassenden i sin lesning av samme dikt – skjønt Vassendens lesning også drøfter og inkorporerer øvrige tolkninger. Men skjønt Vaage og Vassenden gir uttrykk for holdninger som gjør krav på å være normerende, benyttes de først og fremst som argumenter for lesningen av enkeltdiktet «No reiser kvelden seg». Vi skal derfor komme tilbake til og kritisere deres argumenter utførligere i min lesning av diktet.

*

Denne gjennomgangen av resepsjonen har satt fingeren på et gjennomgående problem. Det mangler ikke på overgripende karakteristikk av forfatterskapet, men de færreste av disse blir underbygget av *lesninger*. Når for eksempel Asbjørn Aarnes skriver i sin diktermonografi at «[n]atten må ha stått dikteren kjær, for han har skrevet mange og gode dikt om og til natten»,

(Aarnes 2004, s. 42) så peker han på noe sentralt ved Nygards bruk av nattmotivet. Men påstanden blir stående for seg selv. Aarnes viser ikke hvordan Nygards forkjærlighet for natten griper inn i diktene, hva det er ved diktene som fremhever denne forkjærligheten – eller for den saks skyld hvorfor nattdiktene er gode. Det påstandene trenger, er inngående analyser som underbygger påstandene. Slike analyser kommer jeg til å presentere i oppgavens andre del, hvor «Velkoma, natt», «No reiser kvelden seg» og «Eg ror meg heim» leses hver for seg, med fokus på nattmotivets betydning.

Del II: Lesninger av tekstene

1. «Velkoma, natt»

Velkoma, natt, mi sjukedros,
min hjarteven, med skymingshatt.
Gjer upp mi seng, sløkk alle ljøs,
drag duken fyr, lat døra att.
Eg kjem i dag or livsens brand
med saar eg ottast aldri gror;
men stell det med din mjuke hand
so vert kje verken fullt so stor.

Og fyll mitt staup med draumevin,
og legg so hit mi minnebok,
og so mitt vesle sæleskrin, –
det store var det branden tok.
Og takk fyr hjelpa, skymingsdros.
Kor ofte maa du kome att
fyr ho vil sløkkje mine ljøs
di mor, den djupe ævenatt?

1.1 Innledning

«Velkoma, natt» ble først trykket i Nygards debutsamling *Flodmaal* i 1913.

Samlingen solgte dårlig, men ble møtt av forventningsfull anerkjennelse blant kritikerne.

Her er Kristofer Uppdal representativ, som i en samlet anmeldelse av Tore Ørjasæters *Gudbrand Langleite* og Nygards *Flodmaal* skriver om begges dikt at de «vantar enno den personlege styrke som dikt lyt ha for å fange ein», men roser samtidig dikterne for å ha «den rette gneist.» (Uppdal 1965a, s. 173)

Dette er en oppfatning som også har stått relativt støtt i århundret som har fulgt debuten. Vel er det gode og interessante dikt i *Flodmaal* – dikt som «Svevn» og «Mitt einaste kvad» har begge vært hyppig antologisert –, men de fleste blekner i pregnans og kvalitet om de sammenlignes med Nygards senere produksjon, især med dikt fra *Ved vebande*. Denne

utbredte dommen har også hatt som konsekvens at Nygards tidlige produksjon til en viss grad har blitt neglisjert hva gjelder analyser.

De lesningene som foreligger av Nygards dikt, sentrerer seg hovedsakelig rundt diktene fra *Ved vebande*. Et hederlig unntak er Eirik Vassenden, som over 50 sider presenterer utdypende lesninger av en håndfull dikt i sin doktorgradsavhandling. Men også her er prioriteringene tydelige, tatt i betraktning at *Ved vebande* blir viet mer enn et dobbelt antall sider.

Det er min oppfatning at vi kan lære mye om Olav Nygards poesi ved å befatte oss med de tidlige diktene, og at en sondering av nattmotivets betydning i Nygards forfatterskap nødvendigvis må forholde seg til den tidlige produksjonen. Her finner vi nemlig de samme motivene og temaene som går igjen i de senere diktene, men fremstillingen er ikke like raffinert som i disse. I den tidlige produksjonen er noen av tendensene at diktjeget er mer nærværende, uttrykket mer direkte, og bildebruken klarere. Det samme er i sterk grad gjeldene for det foreliggende diktet. I «Velkoma, natt» finner vi nemlig en rekke av de språklige virkemidlene som kjennetegner ikke bare Nygards fremstilling av nattmotivet, men forfatterskapet som helhet. Her er originale ordsammensetninger, en sammenstilling av menneske og natur, samt et rikt bildespråk hvor abstrakte fenomener personifiseres.

I dette kapittelet skal jeg ta for meg hvordan nattmotivet benyttes i diktet «Velkoma, natt». Først kommer jeg til å redegjøre for diktjegets påkalling av natten, og hva den har å si for tolkningen av diktet. Her bygger jeg i stor grad på Jonathan Cullers teorier om apostrofen som lyrisk virkemiddel, og hva disse teoriene tilfører lesningen av diktet. I dette underkapittelet finner jeg også plass til en diskusjon av «Velkoma, natt»s plass i relasjon til den lyriske kanon, og viser hvordan Nygard trekker veksler på denne i sitt eget dikt.

Deretter gjør jeg kort rede for personifiseringen av natten, før jeg diskuterer hvordan vi bør tolke nattens rolle som sykesøster, samt de handlingene diktjeget oppfordrer henne til å utføre. Her drøfter jeg hva disse kjensgjerningene har å si for diktjegets holdning til natten, og hvorvidt denne holdningen er positiv, negativ eller ambivalent.

1.2 Resepsjon

«Velkoma, natt» er omtalt mange steder i resepsjonen, men vies sjelden konsentrert oppmerksomhet. Ikke sjelden brukes diktet som eksempel på de særtrekkene ved Nygards retorikk og tematikk som jeg har skissert ovenfor. Johs. A. Dale, Trygve Greiff, Asbjørn Aarseth, Eirik Vassenden og Eli Fossdal Vaage anvender alle diktet i en slik utstrekning.

Noen helhetlig lesning av diktet har derimot uteblitt. Det kan det finnes flere grunner til. Først og fremst fordi (med unntak av Vassendens doktorgradsavhandling) svært få av Nygards dikt har vært gjort til gjenstand for utdypende analyse, dernest fordi diktet neppe kan regnes med blant de beste – eller for den saks skyld mest komplekse – diktene til Nygard, ennskjønt vi finner det inkludert både i antologiene *Norske dikt frå Edda til i dag* (1960) og Brikt Jensens *Norske dikt* (1983).

Kommentatorene synes å enes om at rollen natten spiller i diktet er ubetinget positiv. Asbjørn Aarnes påpeker at nattens lindring er tofoldig: ikke bare stiller natten diktjegets sår, men drikken dens befordreer dessuten drømmen. (Aarnes 2004, s. 47) Her er ikke noe tungsinn over dagens ende – tvert om, det er jo dagen som har såret ham – og heller ingen frykt for å gi seg hen til natten, søvnen og drømmen.

Det er kjensgjerninger som disse som får Johs. A. Dale til å hevde at i dette diktet «er natta berre god.» (Dale 1957, s. 98), men denne konklusjonen slår meg å være noe forhastet. Vel fremstilles natten hovedsakelig positivt, men det er heller tvilsomt om vi kan akseptere Dales valg av adverb. Diktet bunner i beste fall ut i en undring ovenfor døden, eller «ævenatten», som utfordrer påstanden om at natten er «berre god». Alternativt kan Dale mene at «ævenatten» er en ønsket tilstand – at diktjeget ser frem mot døden – slik tilfellet er i mye romantisk poesi, deriblant Novalis' *Hymnen an die Nacht*. Det er i så fall pussig, tatt i betraktning at Dale i setningen som følger umiddelbart etter sitatet over skriver: «Enda meir tvidelt er kjensla andsynes *døden*.», og enn videre at «[d]øden er sjølvve meiningsløysa». (s. 98) Slik gjør Dale seg skyldig i enten en inkonsekvens eller en overseelse av mer eller mindre tilforlatelig karakter; «Velkoma, natt» benyttes nå en gang ikke som annet enn et enkelt eksempel, og gjøres ikke til gjenstand for videre analyse. Tatt i betraktning hva Dale skriver i en bokmelding for minneutgaven av Nygards dikt 23 år tidligere, kan det virke som om denne «tvidelingen» i synet på døden også gjelder natten selv. Her skriver Dale at «[n]atta er velkommen, ho gjev lise fraa lekamleg og sjeleleg verk. Og med henne fylgjer svevnen, [...] Men fraa svevnen fører tanken naturleg over til døden.» (Dale 1934, s. 2) Natt og død står altså aldri langt fra hverandre, og det er søvnen som medierer mellom dem.

Eli Fossdal Vaage er derimot klar i sin tale når hun i sin masteroppgave (2015) bedyrer at døden er en forjettet tilstand for diktjeget. Hun har dessuten et interessant poeng når hun kontrasterer Nygards tidlige forsøk på å tematisere døden med de senere. Hun holder frem med at de sene diktene er «langt meir nyanserte og langt mindre romantiserande overfor

døden», mens de tidlige diktene – med «Velkoma, natt» som et spesifikt eksempel – «øg tematiserer døden, men då meir direkte, og oftare med døden som ei mjuk og salig frelse, ein fridom frå det harde livet». (Vaage 2015, s. 74)

Vaage har helt rett i at de tidlige diktene tematiserer døden mer direkte enn de senere, men det er misvisende å begrense påstanden til å angå tematiseringen av døden alene; Nygards tidlige dikt er jevnt over langt mer direkte enn de senere diktene, også hva gjelder bruken av troper og øvrige virkemidler, som vi vil se av den foreliggende lesningen.

Eirik Vassenden har på sin side ikke mye å si om diktet, men bemerker i en fotnote til lesningen av «No reiser kvelden seg» at diktet er – i enda større grad enn «No reiser kvelden seg», – en parallell til Percy Bysshe Shelleys «To Night». (Vassenden 2007, s. 385) Som i Nygards dikt favoriserer Shelley natten over dagen; natten påkalles gjennom apostrofe, og det konstitueres et slektsbånd mellom natten og døden. Likheten mellom de to diktene vil jeg komme tilbake til i diskusjonen omkring Nygard og den litterære tradisjonen, men først skal vi gå gjennom diktets form.

1.3 Diktets form

Diktet består av to strofer på åtte linjer hver, og er skrevet på jambisk tetrameter med kryssrim og gjennomgående mannlig kadens. I norsk sammenheng er nok Welhavens «1848», Vinjes «Langs ei Aa» og Olaf Bulls «Barnet» blant de mest kjente eksemplene på dette versemålet. Disse stikkprøvene understreker også versemålets anvendelighet: at det både kan og har vært benyttet til å uttrykke svært ulikeartede stemninger. Dets anvendelighet kan muligens knyttes til den lette og ledige rytmen som – med hjelp fra enjambementet – gir versene en jevn og taktfast flyt som legger seg tett opp til rytmen i dagligtalen.

Å begi seg ut på slike spekulasjoner er vel å merke en vitenskapelig tvilsom affære, og resonnementer vedrørende versemålenes betydning har en magisk tendens til å sammenfalle med det temaet den enkelte leseren leser ut av diktet (se min kritikk av Havneviks utlegning av det metriske mønsteret i «No reiser kvelden seg» senere i denne oppgaven). Likevel kan den enkelte leseres assosiasjoner vedrørende metrikk og prosodi bidra til å berike lesningen av diktet, og selv om de måtte være forfeilet, kan de vekke nye assosiasjoner og/eller motforestillinger hos sine lesere. Derfor lar vi dem stå, og kan i tillegg anføre at de første fire versene har strategisk plasserte kommaer som skaper en cesur midtveis i versene. Fraværet av komma i de påfølgende verselinjene bidrar til å øke diktets tempo, og skaper en prosodisk stigning som forsterkes av gjentakelsene i først halvdel av andre strofe, og som dempes av kommaet i andre strofe, femte vers. Denne stigningen kan knyttes til at diktjeget blir oppspilt

over tanken på alt hva natten skal bringe ham, før han besinner seg igjen for å takke for gavene.

1.4 Gjennomgang av diktet

Første strofe åpner med at diktjeget henvender seg til natten, som viser seg for ham i form av en sykesøster. Diktjeget ber natten om å re sengen hans, slukke lyset, trekke for gardinene og lukke døra – kort sagt: gjøre rommet klart for at han kan få hvile og lege sårene som «livsens brand» har påført ham, og som han frykter aldri vil kunne heles. Det forklares derimot ikke hva for slags brann det her er snakk om, og ei heller hva slags sår diktjeget har pådratt seg. Det mest nærliggende er å tenke at det her er snakk om den kroppslige og mentale trettheten som kommer over en etter en lang arbeidsdag; Nygard selv var ikke fremmed for fysisk krevende yrker, og virket både som snekker og bonde. Men her kan også være et mer eksistensielt biografisk innslag. Johs. A. Dale meddeler at Nygard angivelig skal ha skrevet diktet «ein gong han låg sjuk av lungebrann og trudde han skulle døy.» (Dale 1957, s. 59), og slikt betraktet kan brannen også vise til dikterens sykdom, et syn som forsterkes av nattens rolle som sykesøster.

Første strofe har, sett under ett, status som en eksposisjon: Det tegnes et bilde av en sykestue, eventuelt et privat enerom hvor diktjeget ligger og venter på natten. Rollene klargjøres også umiddelbart. Diktjeget har rollen som pasient, og natten er hans trofaste pleier.

Andre strofe fortsetter slik første strofe endte, med en serie nye formaninger. Men der hvor kommandoene i første strofe er ukompliserte og konkrete, blir referansepunktene her mer flytende, og tenderer mot det abstrakte. Diktjeget ber om at natten skal skjenke «draumevin» i begeret hans, og at hun skal sende ham hans «minnebok» og hans «vesle sæleskrin», ettersom det større skrinet visstnok har gått tapt i en bestemt brann. «Draumevin» må nok forstås som en drikk som befordrer søvnen (og med den drømmen), mens «minnebok» og «sæleskrin» har en mer uklare referanser. Det er nærliggende å legge størst vekt på de to sammensetningenes første ledd, og tolke det som at natten skal inngyte ham med erindringer og lykke, men her finnes også andre muligheter, og disse mulighetene kommer til å vies oppmerksomheten senere i lesningen.

Strofen og diktet avslutter med at diktjeget takker natten for hjelpen, enten for utført gjerning eller på forhånd, før han stiller henne spørsmålet om hvor mange ganger hun vil komme tilbake før hennes mor, «den djupe ævenatt» skal slukke lysene hans for godt.

1.5 Apostroferingen av natten

Nå som vi har redegjort for diktets resepsjon, dets form, og gått igjennom hendelsesforløpet som skildres, kan vi begynne med å dissekere det, og gå nærmere inn på dets enkelte bestanddeler. Vi skal begynne med å omtale den hendelsen som skjer allerede i første linje, og som opprettholdes gjennom hele diktet: at diktjeget adresserer natten gjennom direkte tale. Denne vendingen er en velkjent retorisk figur som går tilbake til antikken, og som i litteraturvitenskapen er best kjent under navnet *apostrofe*. I det følgende skal vi først gjøre rede for hva en apostrofe dypest sett er, hvilke beskaffenheter den har, og hvordan den er med på å forme vår forståelse av diktet «Velkoma, natt».

1.5.1 Hva er en apostrofe?

Apostrofe er en utbredt retorisk figur, hvis opprinnelige betydning kommer av gresk *apostrophē*, som betyr å «vende seg bort». Figuren hører til den gamle retorikken, som hadde *overtalelse* som sitt primære siktemål, og ikke språklig ornamentikk, slik tilfellet i høy grad er med den «nye» retorikken. I den gamle retorikken innebar apostrofen ganske bokstavelig at taleren vendte seg bort fra sin(e) tilhører(e), noe som kun i overført betydning er tilfelle med hvordan den blir benyttet som litterær trope.

I *Litteraturvitenskapelig leksikon* gis følgende forklaring for apostrofen: «retorisk figur som betegner at taleren tiltaler en fraværende eller død person, en gjenstand, en abstrakt idé, et sted el.l., som om gjenstanden eller personen er levende til stede» (Lothe, Refsum & Solberg 2007, s. 13), og denne utlegningen er tilstrekkelig til vårt formål. Når midlet ikke er overtalelse, og mottakeren ikke er én bestemt person eller gruppe, har apostrofen endret karakter noe.

I engelsk litteratur finner vi gjerne apostrofen uttrykt gjennom vokativet «o», som når Hamlet henvender seg til sin egen sjel med utbruddet «O my prophetic soul», eller når Walt Whitman påkaller den avdøde president Lincoln med utbruddet «O powerful western fallen star!» i det storslagne diktet «When Lilacs Last in the Dooryard Bloom'd». I den norske litteraturen er ikke bruken av vokativer like utbredt – i alle fall ikke i moderne tid. Wergeland benytter seg av det i flere av sine dikt, som i sitt dikt til våren («O Foraar! Foraar! red mig!»), eller i «Min Vivs Hjemkomst» («O, Velsignede, velkommen!»), og vi finner også pronomenet «du» brukt med tilsvarende effekt, som i Vinjes «Du Skog! som bøygjer deg imot», eller Garborgs «Til deg, du Hei og bleike Myr».

Nå er det vel å merke ikke slik at vokativet er en forutsetning for apostrofisk diktning; apostrofen kan like gjerne utledes ved å stadfeste hvorvidt dikteren henvender seg til den reelle leseren av diktet, eller om han henvender seg til noen eller noe annet, slik tilfellet er i «Velkoma, natt». Det sentrale kjennetegnet på figuren er nettopp vendingen bort fra leseren og mot noe fraværende, slik Lothe, Refsum og Solberg definerer det.

Skal vi derimot feste lit til den kanadiske litteraturkritikeren Northrop Frye, er denne vendingen mer enn bare apostrofens fremste kjennetegn, den er dessuten helt grunnleggende for lyrisk diktning overhodet. Frye tar utgangspunkt i John Stuart Mills påstand om at dikt ikke blir hørt, men overhørt, når han definerer den lyriske diktningen som «preeminently the utterance that is overheard.» (Frye 2020, s. 249) For Frye er det et kjennetegn ved den lyriske diktningen at den ikke henvender seg direkte til leseren, men til en eller annen fraværende instans: en muse, et objekt, en ånd, en gud, en venn, eller det er dikteren som snakker til seg selv. Konsekvensen av å akseptere Fryes postulat, er at apostrofen ikke bare må regnes som en populær trope, men som et konstituerende element innen all lyrikk. Denne oppfatningen danner grunnlaget for Jonathan Cullers undersøkelse av apostrofens betydning for poesien, som i sin tur kommer til å legge rammene for min undersøkelse av Nygards apostrofering av natten i «Velkoma, natt». Et av de mest påfallende trekkene ved Nygards dikt er nemlig apostroferingen av natten. Diktet er formulert som en eneste lang monolog fra jeget til natten, og som sådan blir apostrofen hva jeg vil kalle diktets *bærende struktur*: Den er det grepet som diktet ikke kan være foruten.

1.5.2 Jonathan Culler om apostrofen

Som nevnt anser Jonathan Culler apostrofen for å være et av lyrikkens fremste kjennetegn, til tross for at litteraturforskere opp gjennom historien angivelig har hatt en tendens til å forsømme den. Sentralt for apostrofen er spillet mellom fravær og nærvær. Ved å påkalle et livløst fenomen, skaper diktjeget et forhold mellom seg selv og det apostroferte objektet. Dette forholdet bidrar i sin tur til å konstituere selve *diktjeget*.

Dikterens forhold til det apostroferte objektet går nemlig begge veier: Ved å gjøre det apostroferte objektet til et «du» for sitt «jeg», konstituerer også diktjeget en relasjon der hvor han står som et «du» til objektets «jeg». Konstitueringen av en slik relasjon har følgelig den beskaffenhet at den sier noe om diktjegets egen posisjon. Culler har selv et flott eksempel som viser hvordan dette går til. «One who successfully invokes nature», skriver han, «is one to whom nature might, in its turn, speak. He makes himself poet, visionary.» (Culler 1977, s. 63)

Dette er noe vi gjør klokt i å ta til etterretning i lesningen av «Velkoma, natt». Når Nygards diktjeg henvender seg til natten slik han gjør, sier det nemlig en hel del om jeget selv. Én ting er at han «makes himself poet, visionary» (eventuelt sinnssyk, gal) ved å plassere seg selv i et diskursivt forhold til natten, et forhold som de færreste kan sies å være forunt. En annen ting er hva slags forhold han plasserer seg i. På den ene siden befinner diktjeget seg i en reseptiv posisjon i og med at han hengir seg helt til nattens lindring, men på den annen side befinner han seg også i en posisjon hvor han mener seg berettiget til å utstede befalinger til den («gjer upp mi seng», «fyll mitt staup», osv.) Diktjeget er altså prisgitt nattens pleie samtidig som han befinner seg på et (i alle fall annammet) høyere hierarkisk plan enn henne.

Men Culler går også videre i sin utlegning om apostrofens virkning. Mer enn å konstituere et forhold mellom et objekt og et jeg, konstituerer apostrofen dessuten *jeget i objektet*; den overfører aspekter ved diktjeget til den eller det som påkalles. På den måten kan apostrofen bli lest som «an act of radical interiorization and solipsism, which either parcels out the self to fill the world [...], peopling the world with fragments of the self, or else internalizes what might have been thought external.» (Culler 1977, s. 66) Forstått slik har apostrofen mye til felles med metaforen, ettersom den forutsetter en overføring av kvaliteter fra det ene til det andre (og også tilbake igjen). Men i motsetning til metaforen er det ikke egenskaper og kvaliteter som overføres, om vi følger Culler, men diktjegets innerste vesen.

Natten i «Velkoma, natt» kan neppe sies å være en blott projeksjon av diktjegets selv. Til det er dens rolle i diktet for sjablongmessig, og dens personlighet fraværende. Noen ren overføring av selvet kan her altså ikke være snakk om. Men den uttalte fortroligheten mellom jeget og natten skaper likevel grunnlaget for en dobbel gjenkjennelse, der diktjeget finner noe ved seg selv i natten – eventuelt at det han finner er en projeksjon av aspekter ved hans eget selv som overføres på natten. Dette skjer ved at natten inkarnerer det som fremstår som diktjegets innerste ønske: håpet om hvile og lindring.

Men Culler fremhever også ytterligere én funksjon ved apostrofen utover de allerede skisserte, ved at den «refers to other apostrophes and thus to the lineage and conventions of sublime poetry», en kjensgjerning som Culler betegner som «the pure embodiment of poetic pretention: of the subject's claim that in his verse he is not merely an empirical poet, a writer of verse, but the embodiment of poetic tradition and of the spirit of poesy.» (Culler 1977, s. 63)

Apostrofen signaliserer altså diktets posisjon i forhold til den poetiske tradisjonen. Ved å påkalle et objekt, påkaller dikteren samtidig apostrofene til tidligere diktere, og på samme måte som apostrofen konstituerer et forhold mellom jeget og det apostroferte objektet, konstituerer apostrofen også et forhold mellom seg selv og tidligere apostrofer.

Når diktjeget i «Velkoma, natt» henvender seg til natten med bønn om å pleie og restituere ham, kan vi høre ekkoet av tidligere dikteres apostrofer, deriblant John Keats, som i diktet «To Sleep» trygler søvnen om å «save me, or the passed day will shine / Upon my pillow, breeding many woes,—».

Hvordan denne kjensgjerningen virker inn på vår forståelse av diktet, skal vi undersøke i det umiddelbart påfølgende avsnittet.

1.6 «Velkoma, natt» og den litterære tradisjonen

Forholdet mellom den aktuelle apostrofen og den apostrofiske tradisjonen som sådan, innebærer vel å merke en aldri så liten risiko for dikteren. Diktets appell til «the lineage and conventions of sublime poetry» innebærer nemlig en invitasjon til å vurdere diktet opp mot denne genealogien, og å sammenligne diktets verdi med verdien til de diktene som har gått forut for det. Behovet for en slik sammenligning – som tross alt befinner seg i hjertet av all komparativ litteraturvitenskap – har blant annet en talsmann i T.S. Eliot, som proklamerer at «[n]o poet, no artist of any art, has his complete meaning alone. His significance, his appreciation is the appreciation of his relation to the dead poets and artists. You cannot value him alone; you must set him, for contrast and comparison, among the dead. (Eliot 1999, s. 15)

Ifølge Eliot er det nettopp gjennom en slik sammenligning at den moderne dikterens poesi får sin «significance», men det er også gjennom en slik sammenligning at dikteren risikerer å veies og bli funnet for lett. Som lesere av den lyriske tradisjonen forventer vi av sterk poesi at den uttrykker noe som ikke tidligere har vært uttrykt, eller – og som regel er det slik – at den i det minste gir et nytt og pregnant uttrykk til noe som allerede har vært uttrykt. Om dikteren kun repeterer forgjengernes tanker og konvensjoner, risikerer han å bli stemplet som uoriginal og svak. Om vi tenker slik, er Nygards apostrofe en invitasjon til å vurdere «Velkoma, natt» opp mot de apostrofiske diktene «the dead poets and artists», deriblant John Keats og hans allerede siterte «To Sleep».

Dette er også et sentralt poeng hos Harold Bloom, som forstår lyrikkhistorien som en *innflytelseshistorie* om hvordan senere diktere har forholdt seg til sine forgjengere. Den senere dikteren må ifølge Bloom kjempe med angsten for at det han ønsker å uttrykke allerede har

vært uttrykt av hans forgjengere. For å unnsnippe denne angsten, hevder Bloom at dikteren benytter seg av ulike strategier – såkalte «revisionary ratios» – for å skape plass for sin egen dikteriske produksjon. Vi skal ikke her gå videre inn på hver enkelt av de seks strategiene som Bloom legger for dagen – de er innfløkte, og vil kreve mer eksposisjon enn hva som er tilrådelig i en oppgave av dette omfanget –, kun trekke frem premisset som ligger bak Blooms innflytelsesteori. «Poetic Influence –», skriver Bloom, «when it involves two strong, authentic poets, – always proceeds by a misreading of the prior poet, an act of creative correction that is actually and necessarily a misinterpretation.» (Bloom 1997, s. 30)

Altså: Den senere dikteren «feilleser» sine forgjengere i et forsøk på å skape plass for sin egen diktning i den eksisterende litterære kanon; han tar utgangspunkt i de samme bildene, de samme strukturene, ja de samme subjettene som forgjengerne, men tilfører samtidig sitt eget særpreg som gjør sitt dikt annerledes enn forgjengernes.

Et aktuelt spørsmål for denne oppgaven, vil derfor være hvordan Nygard forholder seg til «innflytelsesangsten», som Bloom kaller den. Mer konkret vil jeg undersøke hvorvidt Nygards behandling av nattmotivet i dette diktet skiller seg vesentlig fra tidligere forestillinger av det samme motivet, og hvorvidt Nygard med dette diktet lykkes med å distansere seg fra sine forgjengeres behandling av dette. Apostroferingen av natten er så klart ingen nyvinning i seg selv, så vi får se nærmere på hvilke egenskaper Nygard tillegger natten, og hvorvidt disse kvalitetene røper en original oppfatning.

I utgangspunktet er disse kvalitetene nokså konvensjonelle. Som i så mange andre av Nygards dikt, er natten kilde til søvn og restitusjon etter dagens ville herjinger.

Dette synet finner vi, foruten i «Velkoma, natt», også artikulert i diktet «Svevn», hvor diktjeget beklager seg over at «[d]agen hev til mergen hogge / sine tenner i min barm.», og ber søvnen lede ham gjennom drømmen og frem til morgenen.

Det er også en oppfatning som finner gjenklang gjennom litteraturhistorien. I Shakespeares *Macbeth* omtaler for eksempel Macbeth søvnen som en «balm of hurt minds», en formulering som bearbeides og får et nytt uttrykk i Keats' allerede siterte «To Sleep», som begynner med verset: «O soft embalmer of the still midnight». Fraværet av balsam til tross, «Velkoma, natt» viderefører denne oppfatningen, med den endring at det her er natten, og ikke søvnen, som bringer ham lise.

Det kan dog innvendes at Nygard ikke alltid opererer med et definert skille mellom natt og søvn, hva deres egenskaper gjelder. Ofte finner vi i andre dikt av ham at søvnen står for det samme som hva natten står for i et annet dikt. I mye av Nygards diktning virker det derfor å

være en synekdotisk forbindelse mellom natt, søvn og drøm. Denne likheten kommer tydeligere frem om vi sammenligner de mange likhetene mellom «Velkoma, natt» og diktet «Svevn» fra samme samling.

I begge diktene yter henholdsvis natten og søvnen tilsvarende funksjoner. I «Velkoma, natt» er det natten som pleier jegets sår, mens det i «Svevn» er søvnen som får i oppgave å stogge «vokeverket»; mens det er natten som fyller diktjegets beger med «draumevin» i førstnevnte, har søvnen den samme funksjon i sistnevnte ved at den lar ham «draume- / vengjer låne». Vi ser av disse eksemplene at Nygard benytter seg av to forskjellige figurer (natt/søvn) for å uttrykke den samme grunnoppfatningen – og denne grunnoppfatningen harmonerer med hva Shakespeare og Keats allerede har formulert.

Men i «Velkoma, natt» settes natten også i sammenheng med krefter hinsides drøm og lindring. I de tre siste verselinjene skjer det en vending ved at diktjeget etter å ha takket for lindringen begynner å spekulere i sine oppmålte timer. «Kor ofte maa du kome att», spør han natten, «fyrr ho vil sløkkje mine ljøs / di mor, den djupe ævenatt.» Det er vanskelig å tolke «ævenatt» som noe annet enn en metafor for døden. Som sådan traderer Nygard en lang tradisjon som på norsk grunn innbefatter Dorothe Engelbretsdatters «Afften Psalme», Vinjes «Ved Rundarne» og Ibsens «Borte!». Det interessante i et tolkningshenseende, er at diktjeget antyder et slektskap mellom ævenatten og den alminnelige natten som pleier ham. Døden er nattens mor, skriver han. Ved å hevde et slikt slektskap, antyder han gjennom prinsippet om arvelighet at «sjukedrosen» hans kan være i besittelse av mørkere egenskaper enn først antatt.

Den svenske romantikeren Erik Stagnelius' dikt «Till Natten» bunner i likhet med Nygards dikt ut i en refleksjon omkring en «ævenatt». Som hos Nygard er diktet formet som en monolog rettet mot natten, som hos Nygard er natten en ønsket tilstand som diktjeget kan hengi seg til, og som hos Nygard bunner diktet ut i en dødsrefleksjon. Likheten mellom de to diktene er slående:

Heliga Natt, i din famn jag med lågande känslor mig kastar,
uslingens enda skatt, slavarnes frihet du är.

[...]

Dock jag känner en natt, som aldrig sig ändrar, en vila,
aldrig av spöken störd, aldrig av drömmarnes här. (Stagnelius 1957, s. 8)

Sammenlign bare disse versene med sine motparter i vårt dikt: de to første og de tre siste versene. Betydningen er i hovedtrekk den samme i de to diktene, og som i «Velkoma, natt» begynner også Stagnelius' dikt med en lovprisning av natten, før det skjer en forskyvning mot den evige natt.

En annen fellesnevner mellom de to diktene er at begge setter søvnen i forbindelse med rus. Hos Stagnelius er søvnen «av vallmo bekransad», mens natten skjenker Nygard «draumevin». Valget av rusmiddel hos de to er betegnende. Stagnelius, som foruten å leve i en periode hvor opium var ansett som et anerkjent kreativt stimuli, og ble benyttet som sådan av en rekke fremtredende diktere, fremhever i sitt dikt nattens bedøvende kvaliteter, slik opiumsplanten også har en bedøvende effekt. Hos Nygard er det vinen som står i dens sted, og den bringer med seg noe ulike konnotasjoner. I den klassiske tradisjonen knyttes vinen til den greske guden Dionysos, og den overskridelse og ekstase som kjennetegner både guden selv og tilbedelsen av ham. Noen tilsvarende ekstase kan det derimot ikke være snakk om i «Velkoma, natt», selv om gjentakelsene i de tre første versene av strofe to gir diktet en hurtigere rytme, og innførelsen av minneboka og sæleskrinet opptrer som fantasifulle elementer.

Men vinen har også en sentral rolle i den kristne tradisjonen, da den i nattverden representerer Kristi blod. Ved å motta vinen, mottar den kristne også Kristus selv. På samme måte kan diktjegets aksept av draumevinen leses som en initieringsprosess hvor jeget ved å drikke vinen inviterer natten til å fylle ham. Denne tolkningen er nok mest i tråd med den oppfatningen jeg hittil har presentert, og samsvarer dessuten med diktjegets imøtekommende innstilling til natten: Nygard ønsker natten velkommen gjennom drikken, og overgir seg helt til den.

Slik forholder Nygards diktjeg seg til den alminnelige natten, men hvordan er så forholdet til ævenatten? Det virker på meg som at det er her han skiller seg klarest fra Stagnelius.

Stagnelius' innstilling til denne natten formuleres slik: «Mäktige gudar, unnen mig den! Snart, snart mig den unnen! / Icke en annan bön har jag att ställa till er.» Dødslengselen blir her eksplisitt formulert, og diktjeget insisterer standhaftig på at døden er det eneste han ønsker seg. En tilsvarende patosfylt insistering finner vi ikke hos Nygard. Tonen der er snarere mildt undrende, og må tolkes som et oppriktig og objektivt spørsmål: Hvor mange flere netter kommer diktjeget til å gjennomleve før han dør?

En annen ting som skal nevnes, er at Stagnelius gjør et poeng ut av at vi i hans dikt har å gjøre med en *annen* natt. Hos Nygard skapes det en forbindelse mellom den lindrende natten og

ævenatten, ved at diktjeget stadfester slektskapet mellom dem. Døden er nattens mor, og som datter av døden er det nærliggende å tenke at den lindrende natten også bærer i seg noen av de samme kvalitetene som døden selv; den er, som det heter i *Macbeth*, «[t]he death of each day's life».

En annen dikter som også bygger slektskapsbånd mellom natten og døden, er Percy Bysshe Shelley. I sitt dikt «To Night» har døden status som nattens bror, mens søvnen er nattens barn. Eirik Vassenden mener at denne kjensgjerningen gjør natten til en «prefigurering av døden» (Vassenden 2007, s. 286), noe den også i høyeste grad må sies å være i «Velkoma, natt». Natten er altså et forspill til den skjebnen som venter diktjeget når ævenatten til slutt skal senke seg over ham. Men på hvilken måte er den et forspill? Hvilke kvaliteter er felles for natten og døden? Jeg har tidligere erklært at det faktum at døden skildres som den lindrende nattens mor, antyder at sykesøster-natten har mørkere valør enn først antatt. Men rollene kan likeså godt snus om på. Den amerikanske litteraturteoretikeren Kenneth Burke lærer oss at metaforens vesen består i at den får oss til å se «something *in terms* of something else. It brings out the thisness of a that, and the thatness of a this.» (Burke 1969, s. 503) Når natten nå en gang brukes som metafor for døden, gjør vi uklokt i ikke å utforske hvordan vi kan se *døden* i lys av *natten*, og ikke motsatt, slik vi hittil har gjort.

Nå har det seg så klart slik at natten er en utbredt metafor for døden, og det vil være en smal sak å komme opp med en sjablongmessig fasit på hvordan døden kan sees i lys av natten: den «slukker våre lys», slik Nygard påpeker; døden etterfølger livet, slik natten etterfølger dagen; begge befordre passivitet; døden hensetter mennesket i en bevisstløs tilstand, slik også natten gjør. Disse hører med til de arketyriske forestillingene vi har omkring natten slik den relaterer seg til døden.

Men Nygards oppfatning av natten – i dette diktet, om ikke annet – tilføyer meget til denne arketyriske forestillingen. Natten medfører lindring, den er en positiv pol til dagens elende, og den er dessuten kilde til drøm, erindring og lykke. Dette er kvaliteter som ikke normalt tillegges døden, men er det ikke like fullt kvaliteter som leseren av diktet bør se ævenatten i lys av? Når dikteren, etter å ha tegnet et mildt og trøstende bilde av natten som en sykesøster som pleier ham, benytter seg av den samme figuren som metafor for døden, er ikke det da en invitasjon til å se denne figuren i lys av den foregående? Og gjør vi det, blir diktets utgang straks noe mildere. Tatt til sin ytterste instans, kan vi forstå dødens forhold til livet slik som nattens forhold til diktjeget; den utsletter individets plager. Forstått slik blir døden å regne som «ei mjuk og salig frelse, ein fridom frå det harde livet», slik Vaage formulerer det. (2015,

s. 74) Det ville i så fall være i tråd med andre tidlige dikt som «No leidest eg, verd» og «Imot kvelden kann eg tøyme», som henholdsvis eksplisitt og allegorisk skildrer et jeg som overgir seg i dødens favntak.

Jeg er derimot usikker på om vi bør gå fullt så langt i vår oppvurdering av døden, og mener heller at diktet gir uttrykk for en ambivalens i jegets forhold til døden. Én ting er at det aldri kommer til uttrykk en bestemt holdning ovenfor døden. Den registreres ganske enkelt som den uunngåelige utgangen den er, uten at diktjeget erkjenner noen holdning verken den ene eller den andre veien. En annen ting er at metaforisk likhet ikke må forveksles med full overensstemmelse i ett og alt. Et tredje moment er at ævenattens ankomst for alltid vil frarøve diktjeget møtene med hans «hjarreven», møter som han tilsynelatende verdsetter. Og for det fjerde er det natten, og ikke døden, som påkalles i diktets første verselinje; om diktjeget virkelig ønsket seg døden, ville han formodentlig ha påkalt *henne*, og ikke hennes datter. Det som kommer til uttrykk i diktets tre siste vers er snarere en oppriktig undring over døden, en undring som for øvrig er i tråd med et moment i Cullers apostrofe-teori som vi så langt ikke har kommet i berøring med. Culler påpeker nemlig at dikt som inneholder apostrofer har en tendens til å bunne ut i tilbaketrekninger og spørsmål, og som eksempel trekker han frem Keats' «Ode to a Nightingale», som bunner ut i et spørsmål om ektheten av diktjegets opplevelse: «Was it a vision or a waking dream? / Fled is that music:– Do I wake or sleep?». (Culler 1977, s. 64)

Spørsmålet i «Velkoma, natt» er altså hvor lang tid diktjeget har igjen å leve, et spørsmål som ikke inviterer til den samme form for deltagelse som hos Keats: I «Ode to a Nightingale» inviterer Keats leseren til å ta del i en grunnleggende epistemologisk diskurs; i «Velkoma, natt» er spørsmålet utelukkende relevant for diktjeget, og dets likefremhet grenser til det banale. I den grad «Velkoma, natt» har en markert svakhet, er det nettopp i utgangen, noe vår appell til den lyriske tradisjonen har fått frem.

1.7 Et dramatisk hendelsesforløp?

Ved siden av apostrofen, er antropomorfismen den mest iøynefallende tropen i diktet.

Antropomorfisme er et virkemiddel som Nygard ofte benytter seg av, og som i *Litteraturvitenskapelig leksikon* blir definert som en «uttrykksmåte som presenterer naturen eller dens krefter som menneskelige vesener.» (Lothe, Refsum & Solberg 2007, s. 11)

I likhet med apostrofen har også antropomorfismen blitt viet oppmerksomhet fra moderne litteraturteoretikere, og særlig Paul de Man har med sitt essay «Anthropomorphism and Trope in the Lyric» (1984) bidratt til å skape økt forståelse av dens virkning. For øyeblikket skal vi

imidlertid la dette essayet ligge, for så å ta det opp igjen i lesningen av «No reiser kvelden seg». Grunnen til det, er at 1) de Mans utlegning om antropomorfismens vesen ikke vil tilføre noe til denne lesningen utover det som vi allerede har konstatert gjennom diskusjonen over apostrofens funksjon; 2) det er begrenset hvor mange litteraturteoretiske diskusjoner en lesning kan inneholde før den opphører å være en lesning, og 3) de Mans teori er bedre egnet til å belyse sider ved «No reiser kvelden seg» som det ikke er lett å nå frem til ad andre veier, og derfor har jeg funnet det mest hensiktsmessig å presentere grunntrekkene i teorien i den påfølgende lesningen.

I det herværende underkapittelet skal vi isteden ta utgangspunkt i en interessant observasjon gjort av Åsfrid Svensen vedrørende Nygards personifisering, og diskutere hvorvidt denne observasjonen har gyldighet for «Velkoma, natt». Men før den tid skal det kort forklares hvordan antropomorfismen blir benyttet i diktet.

Om det skulle herske noen som helst tvil, så er det anskueliggjøringen av natten som en sykesøster som kommer til diktjeget for å lindre sårene som «livsens brand» har påført ham, som utgjør diktets antropomorfisme. I samsvar med dikteriske konvensjoner – men i strid med Shelley, som i «To Night» gir natten mannlig kjønn – er Nygards natt en kvinne. Utover at vi har å gjøre med en kvinnelig sykepleier, røpes det intet som angår nattens signalement eller personlighet. Det vil derimot være mulig å utlede enkeltheter i forholdet mellom diktjeget og natten. Possessivene i de første versene antyder en mild fortrolighet mellom de to; natten er ikke en hvilken som helst sykesøster, hun er spesifikt *diktjegets*. Dette understreker det personlige ved diktjegets erfaring: at opplevelsen er hans egen. Det er ingen ordinær situasjon det berettes om, men et intimt møte mellom et lidende diktjeg og hans «hjarteven». Det påfallende ved forholdet mellom jeget og natten er, som vi allerede har vært inne på, at diktjeget mener seg berettiget til å utstede befalinger til natten.

Nattens rolle i diktet er ganske enkelt den at hun yter en funksjon for diktjeget, og det er utførelsen av diktjegets bønner som er det sentrale. Skjønt, det fremgår ikke tydelig av diktet hvorvidt natten faktisk gjør alt det diktjeget ber den om. Utsigelssituasjonen går nemlig forut for utførelsen, ettersom diktet er formet som en serie med formaninger. Utførelsen utelates faktisk helt fra diktet, og må derfor underforstås. Eventuelt kan vi forsøke å lese diktet ironisk – hvilket jeg ikke anbefaler – og hevde at utførelsen uteblir helt, og at diktjeget selv er en patetisk-komisk figur.

Åsfrid Svensen har bemerket at Nygards personifisering ofte «tenderer mot dramatisering» (Svensen 1967, s. 46), og setter dette i sammenheng med den unge Nygards ønske om å bli dramatiker. Denne bemerkningen er for så vidt interessant, ettersom den rammer både «Velkoma, natt» og «No reiser kvelden seg». I begge diktene finner vi et temporalt hendelsesforløp der det foregår en utvikling ifra en tilstand til en annen. I «Velkoma, natt» skjer denne endringen midtveis gjennom andre strofe, når diktjeget går fra å tryggle natten om hjelp, til å takke henne for utført gjerning. Realiseringen av nattens handlinger utelates derimot fra diktet, og vi må utlede dem ut ifra skiftet i tiltaleform. Men kommer diktjegets takksigelser på for- eller etterskudd? Om de kommer på forskudd er her neppe snakk om noe temporalt forløp overhodet. Da er hele diktet en enkel utsigelsessituasjon hvor diktjeget utsteder arbeidsoppgaver til natten, for så å lene seg tilbake i påvente av at de blir utført. Om her skal foregå noen handling i diktet (utover utsigelsen av det) må natten takkes på etterskudd, og punktet hvor handlingen realiseres må finne sted mellom fjerde og femte vers i andre strofe. Kun da kan vi snakke om at det her er snakk om noen form for dramatisering. En forutsetning for at handlingen skal kunne dramatiseres er også en grad av temporalitet:

Handlingene må utspille seg over et gitt tidsrom.

I begynnelsen av diktet befinner diktjeget seg ved overgangen til natten, i og med at han ønsker den velkommen. Men når på døgnet befinner han seg ved diktets utgang? Hvis natten har utført sin gjerning, må vi vel tro at det er rullet å bli morgen, og at diktjeget våkner til en ny dag etter å ha vært hjulpet på vei av natten. Eventuelt har ingen tid passert, og diktjeget takker natten på forhånd for lindringen som han vet vil komme, ettersom dette er et hendelsesforløp som har utspilt seg gjentatte ganger før, og som vil vedbli å utspille seg helt frem til døden inntreffer og ævenatten senker seg over diktjeget. Dersom det *skjer* en temporal forflytning, kommer denne svært brått på; en hel natt har tilsynelatende passert mellom foregående setnings punktum og neste setningens begynnelse, uten noen særskilt forberedelse. Jeg mener selv at diktjegets takksigelser for pleien må forstås som forutgående for utførelsen av den, men vil for fornøyelsens skyld skissere en mulig lesning for den motsatte oppfatningen: Den brå overgangen mellom fjerde og femte vers i andre strofe kan nemlig leses som en etterligning av søvnens virkning på et subjekt, ved at det føles som om ingen tid har gått mellom innsøvning og oppvåkning. Diktjeget ber om «draumevin», som her ikke må tolkes som et bacchisk fantasimiddel, men som et opiumspreparat eller noe tilsvarende med bedøvende effekt. Diktjegets påfølgende formodninger om å få tilsendt sin minnebok og sæleskrin kan enn videre forstås som den neddopede pasientens ubestemmelige fabuleringer før innsøvning. Diktjeget våkner i femte vers, registrerer at det nå er morgen, og at plagene

har avtatt noe. Den brå overgangen fra våken tilstand til oppvåkning er ganske enkelt diktet som etterligner søvnens virkning på jeget, ved at det kjennes som om ingen tid har gått mellom innsovning og oppvåkning. Diktjeget takker sin sykesøster for hjelpen, og undrer seg over hvor lenge han vil være avhengig av palliativ behandling før døden innhenter ham. Dette er som sagt ikke en lesning som jeg vil stå inne for, men det er en *mulig* realisering av diktet.

1.8 Natten og det kreative tildrivet

I min innledende gjennomgang av diktet, nevnte jeg at natten bringer diktjeget tre ting med noe uklar referanse: «draumevin», «minnebok» og «sæleskrin». Førstnevnte er nok enklest å få et tydelig begrep om, ettersom natten bringer med seg søvn, som bringer med seg drøm, og med natten som en fysisk tilstedeværende entitet i diktet, kan den konkrete væsken tolkes som drømmen som søvnen bringer med seg. Dette har vi allerede vært i berøring med gjennom sammenligningen med Stagnelius' valmuebegransede søvn, men vi skal her dvele ved hvilken funksjon drømmevinen har, og også hva det har å si at diktjeget drikker den.

Begertømming er for så vidt et sentralt motiv i en rekke dikt av Olav Nygard. Eirik Vassenden sammenstiller motivet med en valgsituasjon, der individet blir stilt ovenfor to alternativer: Han kan akseptere sin skjebne (drikke) eller fornekte den (avstå). (Vassenden 2007, s. 154) I «Velkoma, natt» befinner vi oss ikke i noen reell valgsituasjon, ettersom diktjeget uoppfordret og uten å reflektere over situasjonen tilskynder natten å skjenke «draumevin» i begeret hans. Men det kan like fullt være aktuelt å dvele ved hvilken grunnholdning denne kjensgjerningen gir uttrykk for. Istedenfor å stå i «livsens brand» velger diktjeget flukt gjennom søvn og drøm. Han «rømmer og vil drukne [s]ine minne», som det heter i «Eg andar hol i kvitan is», hvor begertømme-motivet dukker opp igjen med betraktelig sterkere pregnans, og hvor – interessant nok – jegets holdning er stikk motsatt: Der vil han bort fra sykestua og ut i «dagens glede»; der er det sykestua som tynger ham, og dagen som lokker med sitt spill.

Men mer enn flukt, kan draumevinen også forstås som en kilde til kreativitet og skapelse. Drømmen har, som Vassenden påpeker i sin avhandling, en «særlig status i Nygards forfatterskap» ved at den «gir tilgang til det tanken ikke kan rekke på egen hånd.» (Vassenden 2007, s. 123 & 125) På den måten fungerer drømmen som en kilde til mystiske åpenbaringer i dikt som «God natt» og «Svevn», men også muligens i «Velkoma, natt». Jamfør

konnoteringen til den kristne nattverden, kan beslutningen om å drikke vinen også tolkes som en aksept av natten og en aksept av det kreative tildrivet som drømmen bringer med seg.

Men hva så med minneboka og (det vesle) sæleskrinet? Hvilken funksjon yter de, og hvorfor vil diktjeget ha dem tilsendt nettopp *etter* å ha blitt skjenket draumevin? Begge gjenstandene er sammensetninger av to ord, hvorav det ene leddet er abstrakt, og det andre konkret. Dette er et typisk trekk ved Nygards sammensetninger, som også andre har løftet frem. Johs. A. Dale bemerker at «[i]kkje sjeldan tener [det konkretiserende leddet i] samansetjinga til eitslags lokalisering som òg gjer abstraktet på ein måte sansande.» (Dale 1957, s. 67)

Det er rett nok, som Dale sier, at «mykje av Nygards lyrikk» er avhengig av å knyttes til konkrete begreper for ikke å oppløses i «luftige abstraksjonar». (s. 67) Men det er samtidig problematisk å avskrive det konkrete leddet som intet annet enn et virkemiddel til å sanseliggjøre et abstrakt. Som vi allerede har antydnet over, bringer vinen i begrepet «draumevin» med seg en rekke konnotasjoner som adskiller det fra lignende begreper som den allerede nevnte valmuesøvn til Stagnelius, konnotasjoner som virker inn på vår forståelse av diktet som helhet. Om vi erstatter det konkrete leddet med et annet, blir også sammensetningens betydning en annen. Prøv bare å bytte ut «-vin» med «-vann», «-jus», «-melk» eller en hvilken som helst annen væske, og uttrykket blir utvilsomt noe annet.

Sammenstillingen av ordene «minne» og «bok» faller naturlig, ettersom de to har visse likheter: Man kan betjene seg av sine minner på samme måte som man kan slå opp i og lese en hvilken som helst side av en bok, og det finnes heller ikke grenser for hvor ofte man kan gjenkalle minnet eller lese teksten på ny. Sammensetningen har i tillegg en ordinær betydning som er i ferd med å dø ut, men som var utbredt i Nygards tid, ved at den benyttes om den slags private bøker der venner og kjente kan skrive hilsninger til eieren av boka. Hvorvidt det er i denne utstrekningen Nygard velger å benytte ordet, er heller tvilsomt; det er nemlig uklart hvorfor natten skal gi ham en sådan minnebok, især etter å ha bragt ham «draumevin».

Her skal for øvrig nevnes at sammensetningen «minnebok» forekommer én annen gang i løpet av Nygards forfatterskap, og da i tittelen til samlingen *Runemaals* åpningsdikt. Her fungerer ordet utvetydig ironisk, hvilket kommer klart frem av førstelinjen: «Ei gløymekiste skulde boka heite». Diktet problematiserer selve skriftkulturen, og oppvurderer et uavklart, abstrakt fenomen som omtales som «det store minne» fremfor det nedskrevne. Diktets grunntanke er at skriften ikke evner å uttrykke de reelle erfaringene som blir «rita / med rune magt og helg

paa hjarteblad» av englene selv. «Minneboka» står derfor som et symbol på bokas utilstrekkelighet som medium.

Noen slik ironi er derimot vanskelig å spore i «Velkoma, natt». Diktjegets henvendelse til natten virker oppriktig, og jeg finner ingen tilløp til skjemt eller ironi i diktet – da måtte vi i så fall forutsette at natten *ikke* oppfyller diktjegets bønn, hvilket fremstår som lite trolig tatt i betraktning siste strofes takksigelser – og en slik ironi ville uansett ikke endret betydningen til det enkelte ordet.

Av de overnevnte tolkningsmulighetene virker det rimeligst at minneboka viser til diktjegets egne minner, og at det konkrete leddet virker slik metaforer har for vane å virke: ved at den overfører konseptet «bok» sine egenskaper over på minnet. Natten vekker diktjegets erindring, slik at han kan «bla» gjennom sine minner, slik andre folk leser romaner på senga før de sovner. Når det er sagt, har bildet så klart også den funksjonen at det gjør abstraktet «på ein måte sansande», slik Dale formulerer det. Denne virkningen skal på ingen måte underslås, men det må tilføyes at dette er ikke den eneste egenskapen til det konkrete leddet.

Sammensetningen «sæleskrin» er enda mer uklar enn både drømmevinen og minneboka, særlig ettersom diktjeget skiller mellom sitt «vesle sæleskrin» og et større skrin som angivelig har gått tapt i en bestemt brann. Om vi slavisk følger Dale, kan vi forstå sæleskrinet som en slags beholder for diktjegets lykke. Presiseringen av at skrinet er lite sammenlignet med det som gikk tapt i brannen, kan tolkes som at diktjegets egen lykke har minket etter alle gangene han har stått i «livsens brand» – eller snarere at «livsens brand» har ødelagt «den store gleden» og hensatt ham til å pleie en mindre. Det er så klart ikke gitt at brannen det her er snakk om refererer til den «livsens brand» som nevnes i første strofe, men tatt i betraktning at det i norsk grammatikk er vanlig å bruke bestemt form om noe som allerede er kjent for mottageren, er det nærliggende å tro at den er en antecedent til denne. Alternativt kan brannen tolkes som *lungebrannen* som Dale hevder at han led av da han skrev diktet, med det til følge at vi forstår sykdommen som det som har tatt fra ham lykken. En slik tolkning ville også vært helt i tråd med nattens rolle som sykesøster.

Men sæleskrinet har også andre konnotasjoner. Det kan lede tankene hen på et *smykkeskrin*, altså et oppbevaringssted for jegets verdisaker. Eventuelt kan det tenkes at skrinet yter samme funksjon som en sjømannskiste, som jeget ber natten om å bringe ham forut for en reise. Og drømmen kan definitivt karakteriseres som en slags reise – tenk bare på Shakespeares 27. sonette, hvor diktjeget skynder seg til sengs for å sove, «but then begins a journey in my head». En slik oppfatning kan inngå som moment i en lesning som betoner dødsperspektivet,

ved at skrinet/kisten blir medbrakt på jegets siste reis. Motargumentet mot denne tolkningen er så klart at det diktjeget ikke overgir seg til døden, men til hennes datter – det er det midlertidige pleien han hengir seg til, ikke den endelige utslettelsen av ondet.

En siste mulighet er et de to gjenstandene symboliserer dikterens poetiske ressurser. I tidlig gresk mytologi var nettopp *minnet* (Mneme) ansett som musenes mor (jfr. Frye 2020, s. 57), og det er i en slik utstrekning Nygard benytter seg av det i det senere diktet «Det trengst so lita minning», hvor det er erindringen som «skyv sanseportann opp med runering, / og sjæla vaknar brureglad or blunder / i morgonsol og daam av skapings-under.» Likedan kan sæleskrinet forstås på en lignende måte, ved at gleden tilskynder skrivingen – eventuelt at skrivingen tilskynder gleden. Eller i tråd med forståelsen av sæleskrinet som en form for smykkeskrin, at dikteren kan forsyne seg av metaforiske perler og diamanter – det vil si sterke dikt.

I teksten kommer oppfordringene fra diktjeget til natten om å gi ham minneboka og sæleskrinet umiddelbart etter oppfordringen om å skjenke «draumevin» i begeret hans, og adverbet «so» antyder dessuten en prioritert rekkefølge: først draumevinen, så minneboka, og så sæleskrinet. Denne rekkefølgen skaper en bevegelse hvor diktjeget faller i søvn og drømmer, gjenkaller tidligere minner, og blir lykkelig. Eventuelt, og i tråd med det poetologiske perspektivet som vi avslutningsvis har skissert, kan bevegelsen forstås som at diktjegets fantasi (draumevin) fyller ham helt, erindringen (minneboka) øver sin funksjon som muse, og han henter opp et skjønt dikt fra «sæleskrinet».

1.9 Konklusjon

Nygard har benyttet seg av tre ulike virkemidler for å fremstille natten, og de tre virkemidlene er apostrofe, antropomorfisme og metafor. Apostrofen er den bærende strukturen, i og med at hele diktet er formet som en appell til natten. Ved å tegne et bilde av natten som sykesøster, skjenker Nygard natten menneskelige egenskaper, og vi har å gjøre med en antropomorfisme. Til sist blir også natten brukt som en metafor for døden i diktets avsluttende vers. Denne natten er vel å merke en annen enn den som Nygard henvender seg til i diktet, skjønt den står i familiær relasjon.

Ved å påkalle natten gjennom apostrofe, konstituerer diktjeget et forhold mellom seg selv og natten, og ved å stå i et slikt forhold røper han også noe sentralt ved seg selv: han er en som

kan kommunisere med natten, ja endog utstede ordre til den. På den måten blir han en «poet visionary», slik Culler fremhever, en kjensgjerning som inviterer til den poetologisk lesning av diktet. Gjennom min forståelse av fenomenene «draumevin», «minnebok» og «sæleskrin» har jeg skissert en slik tolkning, hvor natten – gjennom å gi diktjeget sine kreative ressurser – bidrar til den poetiske skapelsesakten. Denne lesningen hviler vel å merke på oppfatninger av de tre overnevnte ordene som på ingen måte kan gjøre krav på å være normative. Diktets fremste utfordring ligger nemlig i å forstå disse ordenes betydninger, og her legger ikke diktet selv tydelige føringer. Fortolkeren må utlede deres betydning gjennom sammenhengen de inngår i, og gjennom sine egne tolkningsmessige forutsetninger.

Men foruten å invitere til en poetologisk lesning, har natten enkelte tydelige kvaliteter. Den er en positiv pol til dagens herjinger, den har helbredende egenskaper, og den skjenker diktjeget søvn. Disse egenskapene er, som vi har sett gjennom sammenligningen med sentrale søvn- og nattdikt, nokså konvensjonelle egenskaper. Det samme er tilfellet med «ævenatten» sitt innslag i diktets siste verselinjer, som jeg også har trukket frem som en svakhet ved diktet. I den grad diktet er i besittelse av enkelte særegenheter, må det være gjennom den gjennomførte konkretiseringen av abstrakte entiteter, slik tilfellet er med sykesøsternatten, drømmevinnen, minneboka, sæleskrinet og ævenatten.

*

«Velkoma, natt» hører med til de tidlige diktene, og kan sees på som noe av en svenneprøve. Diktet lener seg sterkt på den litterære tradisjonen, tidvis såpass sterkt at det blekner i glansen fra sterkere dikt slik som John Keats' «To Sleep». Diktet finner like fullt sitt særpreg med sin gjennomførte konkretisering, og peker på den måten frem mot Nygards senere dikt, slik som det neste diktet vi skal ta for oss. Her finner vi også igjen flere av de samme grepene som i «Velkoma, natt» men uttrykket her er langt mer raffinert, og gjennom sitt rike og komplekse bildespråk finner det også sitt særpreg.

2. «No reiser kvelden seg»

No reiser kvelden seg i vesterbrun,
han trør på lette føter gjennom tun
og skuggeveven fjell imillom hengjer
Det gjeng ei kviskring gjennom kjørr og lyng,
og talatrasten skifter ljod og syng
med avdagsskjelven under sine strenger.

Men dagen tek sin gangar fast i taum,
tek ferdakaapa på med gullrend saum
og burt fraa blaane etter blaane skundar
Det gular gjennom svale dal og lid
der skuggen ventar natta, brura si,
og ør i sine elshugsdraumar blundar.

Med linne andardrag stig natta inn,
med myrke lokkar kringum hals og kinn
og herdaduk av alvelette eimar.
Og kløkke lundar, æolsharpe-klange,
ris bljuget som gjenteborn or moderfang
og sviv paa lettan fot i svale heimar.

Det gjeng ein sælebiv imillom fjell
so fræa emnar seg og hamsar fell
og undrings-øre augo upp seg vender:
Or djupe himlar slær ein baaregong
av evig skapnings-gir og sfæresong
som helsar frendeblidt mot døkke strender.

2.1 Innledning

«No reiser kvelden seg» er det tredje diktet i den siste diktsamlingen Olav Nygard fikk gitt ut i sin levetid, *Ved vebande* (1923). En nær samstemt kritikerstand har bedømt denne samlingen som Nygards desidert beste, og selve diktet er representert i en rekke antologier og skoleverk.

Som sådan er det sannsynlig at diktet har vært det første – og for mange eneste – møtet med forfatteren gjennom skolegangen. Når diktet har oppnådd en slik status, skyldes det nok i høy grad forekomsten av en rekke «undervisbare fenomener», slik Vassenden formulerer det, deriblant «nynorskens fortreffelige klanglige egenskaper, den symbolistiske lyrikkens organisk-antropomorfe skjøre skjønnhet,» og så videre. (Vassenden 2007, s. 276)

Med tiden har diktet også rukket å bli et av de mest leste – i analytisk forstand – diktene til Olav Nygard, og leserne har nærmet seg diktet gjennom en rekke ulike innfallsporner: post-strukturalistisk, fenomenologisk, og arketypeteoretisk, for å nevne noen.

I min lesning kommer jeg til å legge vesentlig vekt på bildespråket, hvor realiseringen av natten som en antropomorf skikkelse som elsker med skyggen er et svært sentralt bilde. Jeg vil benytte meg av Paul de Mans teori om antropomorfismen, ripostere mot økokritikkens nedvurdering av nevnte trope, og lese diktet i lys av innsikter som vi finner formulert i Percy Bysshe Shelleys essay «A Defence of Poetry».

2.1.1 Kort diskurs om *Ved vebande*

Men før vi begynner å analysere diktet, vil jeg først anføre noen ord om tittelen på samlingen som diktet inngår i. Tematisk sett er det trolig den mest homogene av Nygards samlinger, og det er definitivt den samlingen som fremstår mest som en enhetlig komposisjon. Av den grunn bør tittelen vies fokus, ettersom den kan røpe noe sentralt ved diktene som inngår i den.

Den gjengse betydningen av «vebande» er tregrensen – stedet på fjellet der trærne opphører å vokse. Trygve Greiff hevder dog at Nygard har hentet tittelen på diktsamlingen fra de norrøne sagaene, med henvisning til en spesifikk passasje fra *Egils saga*, hvor tykke tau som spennes fast i hasselstenger omkransende stedet der retten blir satt, omtales som «vebånd». (Greiff 1959, s. 127) Vebåndenes funksjon i denne sammenhengen er altså å adskille domsmennene som befinner seg innenfor dem, fra allmuen som står utenfor.

Det kan godt hende at Nygard hentet selve tittelen ifra sagaene, men tatt i betraktning både forfatterens egen insistering på at tittelen betyr «ved det heilage», og temaene i de diktene som utgjør samlingen, synes det klart at begrepets innhold rommer mer enn hva dets semantiske, etymologiske eller bibliografiske opphav tilsier. Selv forbinder jeg uvilkårlig tittelen med følgende bibelvers: «Da sa Moses til Herren: «Folket skal ikke gå opp på Sinai-fjellet, for du har selv advart oss og sagt: Merk av en grense om fjellet og lys det hellig!» (2 Mos, 19:23) Den bibelske sammenhengen forsterkes ytterligere av de mange og spredte bibelske allusjonene som vi finner i samlingen, deriblant i de sublime linjene fra «Til

ljaamannen»: «Men dei som let meg sjaa Guds varme tanke / i venskap, dei laut sjølve manna sanke.»

I forlengelse av denne tanken er det også verdt å bemerke at Gud *kun* åpenbarer seg for Moses i Mosebøkene, og videre at Moses tradisjonelt har vært regnet som forfatteren av disse bøkene. Grunnen til at jeg trekker frem denne kjensgjerningen, er fordi jeg er under den oppfatning at Nygard i denne samlingen generelt – og i «No reiser kvelden seg» spesifikt – gir uttrykk for et tilsvarende diktersyn. Slik Moses mottar budene og forkynner Guds vilje til israelittene, mottar dikterinstansen hos Nygard sanseinntrykk fra en større sammenheng som han forkynner videre til sin lille flokk, på samme måte som Wergelands skald i «Følg kaldet!»: «ja Ideen / om den store Aand, det hylder, / Folket i sin Vildhed skylder / ene Glimtet i hans Seen.» Som sådan antyder tittelen et erkeromantisk diktersyn, hvor metafysiske innsikter er avhengige av å medieres, og hvor dikteren inntar rollen som medium, seer og utvalgt. Dette diktersynet, som Eirik Vassenden fremholdt som et dominerende trekk ved de tidlige samlingene, er altså på ingen måte forsvunnet, og som vi skal se av lesningen av «No reiser kvelden seg», manifesterer denne holdningen seg på det tropologiske nivået i diktet.

2.2 Resepsjon

I motsetning til de to øvrige diktene som leses i denne oppgaven, finnes det en relativt bred kommentarlitteratur til «No reiser kvelden seg». Derfor er omfanget av dette kapittelet vesentlig større sammenlignet med de to øvrige diktene, og mengden resepsjonsbidrag gjør det også mulig å kategorisere de ulike bidragene innen ulike retninger.

Til tross for diktet gjøres utstrakt bruk av innen pedagogisk praksis på videregående skoler og universiteter, hersker det en markert uenighet vedrørende hvordan diktet skal leses.

Tilstrekkelig med enighet finnes det vel å merke òg, men i dette underkapittelet skal vi forsøke å etterspore og differensiere mellom de større skillelinjene og stridspunktene i resepsjonen.

2.2.1 Den realistiske linjen

Den tidligste litteraturhistoriske omtalen diktet får, er av A.H. Winsnes, som mener at diktet fremviser «skjønne naturbilleder» (1937, s. 628) Dette utgjør hele Winsnes befatning med diktet, men påstanden kan stå som eksempel på den resepsjonslinjen som vektlegger diktets rent *mimetiske* sider – med andre ord den realistiske skildringen av en typisk kveldstopografi. Johs. A. Dale skriver i forlengelse av denne oppfatningen, at i diktet blir «ei rekkje bilete med

nær indre sammenheng symbol på den mest daglegdagse av alle hendinger: overgangen frå dag til natt.» (1957, s. 122)

Problemet med slike karakteristikker er at de risikerer å fremstå sterkt reduktive. Ved å redusere diktets mektige og dynamiske bildegalleri til blotte symboler på «den mest daglegdagse av alle hendinger» gjør Dale samtidig vold på bildenes flertydighet. En av lyrikkens fremste kvaliteter er at den fungerer som et assosiativt spill mellom denotasjoner og konnotasjoner, og hos Dale er dette spillet fraværende. Resultatet blir en forminskning av diktets kvaliteter, og en innsnevring fra det åpne til det lukkede – en felle som lyrikklesere generelt gjør klokt i å vokte seg for.

Når det er sagt, gjør vi klokt i å ha i bakhodet at diktet, foruten å være et veldig menasjeri av sammenflettede bilder, tross alt henter sitt motiv fra nettopp en slik dagligdags hendelse som Dale viser til. Det *er* den gradvise overgangen fra dag til natt som skildres i dette diktet, upåaktet den fantastiske bildebruken og de konnotasjoner som bildene bringer med seg. Dette er også hva Eirik Vassenden – som i sin avhandling betonte vidt andre aspekter ved diktet – har beveget seg mot i senere tid, når han i boka *Norsk vitalisme* fremholder at diktet med fordel kan «leses mer bokstavelig, med vekt på de biologiske prosesser som skildres konkret» (Vassenden 2012, s. 327-328) Kardinalfeilen består i å miste av syne diktets øvrige spill på betydninger – å ikke se konnotasjonene for bare denotasjoner.

2.2.2 Den idealistiske linjen

Mer ekspansivt anlagt er de kritikerne som leser en større, mystisk sammenheng ut av naturskildringene i diktet. Der Winsnes og Dale kan sies å forkynne en *realistisk* oppfatning av diktet, går denne linjen i *idealistisk* retning. Med idealisme mener jeg her den oppfatningen av at det finnes en hinsidig virkelighet bakenfor den materielle verden, som ikke kan oppfattes utelukkende gjennom våre sanser. Denne resepsjonslinjen insisterer på at det i diktet finner sted en form for «kosmisk korrespondanse» mellom den materielle verden og den ideale, og forfekter at diktet uttrykker en harmonisk enhetstanke «der natur og kosmos møtes i én poetisk opplevelse.» (Beyer & Beyer 1978, s. 329)

Det er denne oppfatningen som har fått størst oppslutning innen resepsjonen, og har foruten den yngre og eldre Beyer fått tilslutning fra litteraturforskere som Asbjørn Aarseth, Bjarte Birkeland, Otto Hageberg, Per Thomas Andersen, Ivar Havnevik og Asbjørn Aarnes – i tillegg til Anders Almelid, som skrev en hovedoppgave i idéhistorie om Olav Nygard's diktning.

Nøyaktig hva denne bakenforliggende virkeligheten består i, er det derimot få som er villige til å si noe definitivt om. Naturlig nok, ettersom Nygard – som ellers i sine visjonære dikt – ikke tilbyr noen utførlig beskrivelse av denne virkeligheten. Slik Gud åpenbarer seg for Moses, men nekter ham å skue hans ansikt, blir noe holdt tilbake for leseren – enten fordi vi her har å gjøre med erfaringer som befinner seg ved eller hinsides grensen for hva språket evner å uttrykke, eller fordi dikteren selv – i likhet med Moses – nektes fullt innsyn i det hellige, ettersom han nå en gang befinner seg ved, og ikke innenfor vebåndene.

Upåaktet hva denne bakenforliggende virkeligheten består i, er det sikkert at den på ett eller annet vis står i relasjon til den *oppstilte* virkeligheten. Asbjørn Aarseth mener at sambandet mellom disse to formene for væren «byggjer på eit klart dualistisk verdsbilete, der diktaren har ein formidlingsfunksjon.» (Aarseth 1976, s. 35) Aarseths kommentar blir imøtegått av Vidar Bergset, som påpeker at «desse ævelege, universelle skapings- og grokreftene» som skildres i «No reiser kvelden seg» ikke befinner seg adskilt fra den materielle verden, men kommer i direkte berøring med den materielle verdens «døkke strender» i siste strofe. (Bergset 1982, s. 33) Det samme poenget gjentas av Otto Hageberg, som mener at det typisk romantiske i «No reiser kvelden seg» består i at «[d]et er ein einskap i naturen og i tilværet som heilskap», hvor «[m]ikrokosmos speglar makrokosmos.» (Hageberg 1994, s. 105) Bergset og Hageberg inntar med disse konklusjonene en motsatt posisjon fra Aarseth, ved å insistere på at det verdensbildet som forkynnes i «No reiser kvelden seg» grunnleggende sett er monistisk, og ikke dualistisk. Uenigheten deres består i hvorvidt den bakenforliggende virkeligheten befinner seg adskilt fra, eller agerer i eller gjennom den materielle virkeligheten. Dette spørsmålet er interessant, og vil drøftes utførlig i diskusjonen omkring diktets metaforer.

2.2.3 Skapelse som tema

En tredje resepsjonslinje, som også får tilslutning fra representanter innen den andre, er den som betoner skapelse som et sentralt tema. Ivar Havnevik mener at diktet skildrer naturen som «en evig skapelsesprosess», og fremholder samtidig at «ideer og forestillinger eksisterer i idéverdenen, og det er dikterens oppgave å *se og formidle*.» (2002, s. 301) Med dette utsagnet tangerer Havnevik *begge* de to formene for skapelse som resepsjonen har bitt seg merke i. På den ene siden har vi å gjøre med naturens sykliske gjenskaping av seg selv, som er hva sistestrofen som oftest har vært oppfattet som et uttrykk for. På den andre siden finner vi det *poetologiske perspektivet* som særlig Eirik Vassenden gjør et poeng ut av i sin avhandling, og

som Vassenden selv definerer som «den tenkning om og utprøvning av diktningens grunnproblemer som foregår i et dikt eller en diktsamling». (Vassenden 2007, s. 20) Med sitt skille mellom en idéverden og en materiell verden, med dikteren som medium mellom de to, gir Havnevik tilslutning til Aarseths påstand om at «No reiser kvelden seg»s verdensbilde er dualistisk. Når begge to understreker dikterens rolle som formidler og medium mellom denne idéverdenen og den materielle verden, trekker de også uvilkårlig veksel på romantikkens diktersyn, der dikteren ble sett på – eller oftere oppfattet seg selv om – seer og profet, jamfør Wergelands «Følg Kaldet!» og Shelleys «A Defence of Poetry».

Min lesning går utvilsomt i Vassendens fotspor ved å forkynne en poetologisk-inspirert lesning av diktet. Men vi skiller derimot lag når det gjelder hvordan diktet forvalter og gir uttrykk for sin egen poetikk. Vassenden foreslår en intrikat lesning som prøver å vise hvordan diktet eksplisitt kommenterer sin egen tilblivelse, ved blant annet å vise hvordan kveldens «lette føter» kan forstås som *verseføtter*, og «skuggeveven» som diktets metaforiske uklarhet. På den måten tematiserer diktet sin egen tilblivelse på et helt grunnleggende og bokstavelig plan; alternativt kan vi si at diktet utfører en fortløpende lesning av seg selv.

Dette er derimot et tolkningsspør som jeg ikke i god tro kan forfølge. Vassendens argumenter er kreative, utvilsomt intellektuelt besnærende, og vanskelige å imøtegå med definitive motargumenter. Det er betegnende at Eli Fossdal Vaages fremste kritikk av denne lesningen er at «[d]iktet er vel òg noko meir enn sin poetikk, og noko meir enn metapoesi?» (Vaage 2015, s. 80), en innvending som unngår å befatte seg med Vassendens faktiske argumenter, men som isteden tilkjennegir Vaages egen poetikk. Vi kan like gjerne snu argumentet på hodet, og forestille for Vaage at diktet vel må være noe mer enn et dødsdikt. Mitt poeng er at det er ingen ting som direkte motsetter seg en slik realisering av diktet, annet enn den enkelte lesers motforestillinger.

Annerledes er det da med den siste resepsjonslinjen som vi skal ta for oss her. «No reiser kvelden seg» har også blitt lest på særlig én annen måte, som, i den grad vi kan snakke om tendens med en såpass smal resepsjon, har vært den toneangivende i nyere tid. Denne linjen fremhever nemlig døden som et sentralt tema i diktet.

2.2.4 Et dødsdikt?

Otto Hageberg skriver i 1992 at «somme av Nygards fortolkarar» har ment å lese døden som et sentralt tema i diktet, men det har ikke lyktes meg å oppspore disse fortolkerne. Derimot har dødstatikken vært løftet frem og forsvart av de to mest omfattende bidragene til

forståelsen av «No reiser kvelden seg» på denne siden av årtusenet: Eirik Vassendens doktoravhandling og Eli Fossdal Vaages masteroppgave. Jeg mener at denne oppfatningen bygger på lesninger som ikke er forenlige med diktet faktisk uttrykker, og vil forsøke å imøtegå og tilbakevise argumentene til Vassenden og Vaage.

Vassendens lesning av «No reiser kvelden seg» seg er et firehodet monster, i den forstand at han presenterer fire ulike måter å lese diktet på. Vi har allerede diskutert Vassendens poetologiske anslag, og foruten det finner vi også tolkninger som betoner eros og fantasi. Men Vassenden inviterer også til å tolke diktet som et dødsdikt, og i likhet med hans poetologiske tolkning av diktet, er dette en annen lesning vi ikke i god tro kan følge ham på. Forskjellen er at Vassendens tolkningen av diktet som tematiserende død innbyr til en rekke motargumenter. Jeg skal her gi en oppsummering av Vassendens posisjon, før jeg summarisk imøtegår argumentene hans.

Vassendens argumentasjon er omfattende, og hviler hovedsakelig på følgende fem punkter: 1) at diktet plasserer seg i «en dødsallegorisk aftendikt-tradisjon, der natten representerer døden slik soloppgangen og morgenen representerer fødsel»; 2) vendingen av det himmelske mot det jordlige «døkke strender»; 3) at substantivet «kveld» har sitt etymologiske utspring i dødshandlinger; 4) diktets korresponderende hendelsesforløp med det tidlige diktet «Dags-svan», hvor døden eksplisitt tematiseres; og 5) den biografiske kjensgjerning at Olav Nygard lå for døden da han forfattet diktet, og at det (i likhet med andre dikt fra Ved vebande) derfor kan leses som forfatterens «forsøk på å opprette symbolske harmoniserende substitutter for den grimme sykdomsskjebne som ventet ham.» (Vassenden 2007, s. 285)

Sett enkeltvis er disse momentene lite annet enn hva man i juridisk sammenheng ville ha kalt indisier, men samlet sett kan de sies å utgjøre et troverdig argument for at diktet bør leses som et dødsdikt. Det forutsetter vel å merke at hvert enkelt moment gjør krav på gyldighet. Vi går derfor gjennom dem punktvis. 1) At det finnes en «dødsallegorisk aftendikt-tradisjon, der natten representerer døden» er korrekt, men denne tradisjonen innbefatter ikke ethvert dikt hvor natten figurerer. Otto Hageberg gjør et poeng ut av dette i Vassendens doktordisputas ved å vise til Inger Hagerups barneviser «Kvelden lister seg på tå», men denne sammenlignet er mildt sagt uheldig, ettersom Vassenden følger opp med å vise at dette diktet *faktisk* konnoterer til død i siste strofe. (Vassenden 2003, s. 347) Men dette rører like fullt ikke ved Hagebergs poeng, som er at ikke *alle* dikt som inkluderer natten som motiv konnoterer til død. Det avhenger i stor grad av diktets verbhandlinger og bildesammensetningen som natten

inngår i, og i «No reiser kvelden seg» mener jeg at vi ikke finner tendenser nok til å slutte at natten symboliserer døden.

2) Vendingen av det himmelske mot det jordliges «døkke strender» kan like gjerne symbolisere det stikk motsatte av død, ved at de livgivende kreftene fra himmelen skyller inn over en mørk jord – som formodentlig grønnes gjennom disse kreftenes virkning.

3) Vassendens utidige bruk av etymologiske ordbøker ble kritisert allerede under disputasen. Otto Hagebergs kontante avvisning: «Sjølvsagt kan ein ikkje slutta frå etymologi til tematiske mønster» (Hageberg 2003, s. 337) er stadig gyldig, og skjønt Vassenden holder fram med at «man kan slutte fra etymologi til metafor, og videre fra metafor til tolkning», (Vassenden 2003, s. 347) gir ikke dette større styrke til argumentet, da det bare blir å gjenta hva vi allerede har befestet i det første punktet: at natten er en metafor for døden i en bestemt aftendikt-tradisjon. Hva 4) angår, kunne dette ha vært et viktigere argument, om ikke diktene hadde vært så vesensforskjellige. «Dags-svan» er et stutt dikt hvor dagen dør ved dens ende, og kvelden ankommer til begravelsen. Skjønt det avtegnes et syklisk forløp hvor døgnet's tider personifiseres, er det lite annet som knytter dette diktet til «No reiser kvelden seg». 5)

Vassendens psykologisering med utgangspunkt i biografiske kjensgjerninger kan muligens ha noe for seg, men forslaget er i beste fall spekulativt. Hva mer er, kan påstanden byttes ut med en nær sagt hvilken som helst redegjørelse for dikterens psykiske forsvarsmekanismer i møte med døden som rammet ham; alternativt kan man for eksempel foreslå at «No reiser kvelden seg» feirer allnaturens livgivende krefter, og er resultatet av en psykologisk forsvarsmekanisme som innebærer *flukt* fra «den grimme sykdomsskjebne» som henger over ham gjennom fantasifull utfoldelse.

Med det har vi imøtegått kjernepunktene i Vassendens argumentasjon, og vi fortsetter med en kritikk av Eli Fossdal Vaage. Vaage, som i sin masteroppgave fra 2015 kritiserer resepsjonen av «No reiser kvelden seg», mener på sin side at Vassenden ikke går langt nok i å forkynne diktets dødstatikk. Hun roser ham for å påvise dødens nærvær i diktet, men «[s]å glipp det, og han forkastar diktets verkelege tematikk til fordel for ei tese om at diktinga sitt overordna trekk først og fremst er at den handlar om seg sjølv, framfor å verkeleg gå lenger inn i den verkelege tematikken på spel.» (Vaage 2015, s. 81) Vaage vil nemlig ikke akseptere at diktet *primært* handler om det å dikte. Ifølge Vaage er nemlig diktet et dødsdikt, der skyggen og nattens elskov «føder døden, og då ein større død enn i tydinga av ein førebels stillstand.» (Vaage 2015, s. 55)

Problemet med Vaages lesning er at hun i alt for stor grad lukker seg om lesningen av diktet som et dødsdikt, og at dette gjør henne blind for andre oppfatninger. Ordbruken i sitatet overfor er talende: Vassenden går ikke inn på den «*verkelege* tematikken» i diktet. Denne insisteringen på en «verkeleg» tematikk som trumfer alle andre er i mine øyne problematisk i møte med kompleks poesi som «No reiser kvelden seg», i alle fall når posisjonen virker å være utgangspunktet for Vaages sondering, snarere enn endepunktet. Resultatet blir at Vaages lesning tenderer mot det som den amerikanske kjønnsforskeren Eve Kosofsky Sedgwick omtaler som en *paranoid lesning*, et begrep som kan karakteriseres som

«an explanatory structure that a reader may see as tautological, in that it can't help or can't stop or can't do anything other than prove the very same assumptions with which it began, may be experienced by the practitioner as a triumphant advance toward truth and vindication.» (Sedgwick 2002, s. 135).

Dette gir utslag i hva jeg oppfatter som rent sofisteri, som i påstanden om at elskovsmøtet mellom skyggen og natten «føder» døden, eller ved at hun finner ironier der lesningen hennes møter motstand, slik som i siste strofes bølgegangs «frendeblide» hilsen til den mørke jorda, som Vaage leser som «ein posisjonert ironi andsynes livet» (Vaage 2015, s. 46)

Selv om Vaage presenterer en strukturert og koherent lesning av diktet, kan vi ikke godta argumentene hennes av den enkle grunn at premisset er feilaktig, og videre at den i altfor stor grad forsøker å få diktets bestanddeler til å passe inn i en overgripende struktur – jamfør de to eksemplene over.

Vassenden legger på sin side frem en rekke indisier som samlet sett kan antyde en mulig dødstatematikk, men som hver for seg ikke er annet enn indisium. Jeg fremholder derfor at de argumentene som hittil har blitt forelagt for at «No reiser kvelden seg» er et dødsdikt bør forkastes frem til bedre argumenter foreligger, og vil i det påfølgende skissere en lesning som betoner skapelse som diktets sentrale tema. Men aller først skal vi gjennomgå diktets form.

2.3 Diktets form

«No reiser kvelden seg» består av fire strofer à seks vers. Verse målet er jambisk pentameter, og følger rimmønsteret aaBccB. Dette er en strofeform som Olaf Bull gjør utstrakt bruk av, og som vi også finnes hos Oehlenschläger, Stagnelius, Welhaven, Grundtvig og Vinje med flere. Hallvard Lie skriver om formen at den «har hatt en særlig affinitet til temaene *vår, attersyn*

(*minne*), *grav (død)*.» (Lie 1967, s. 632) Lies utlegning om strofeformens tematiske tendenser er naturligvis ingen fasit, men vi kan merke oss at flere kritikere har argumentert for at *døden* er et primært tema i diktet (skjønt vi i denne oppgaven har avvist tanken), samtidig som vi på synekdochisk vis kan underforstå *våren* i de lesningene som vektlegger diktets skapelsestematikk.

Ivar Havnevik hevder at strofeformen Nygard benytter seg av er «en slags forkortet oktaveform, med de samme femtaktsjambene, som jo også assosierer til Shakespeares vers og dennes syn på naturen, som stedet for fruktbarhet, frodighet og formering.» (Havnevik 2002, s. 301) Dette er en underlig påstand, og det er ikke innlysende hvordan Havnevik har kommet frem til den. Vel er versemålet jambisk pentameter, som i oktaven, men ellers er det få fellestrekk mellom de to strofeformene. Rimmønsteret er ulikt, og diktet mangler dessuten det svært vesentlige skillet mellom demonstrasjon og konklusjon, som i stor grad har kommet til å kjennetegne oktaveformen. Det er også et merkelig tolkningssprang å assosiere et av de mest utbredte versemålene i den vestlige (især den engelske) litteraturen med én enkelt dikter, og enda mer tvilsomt å slutte fra versemål til natursyn. Versemålet kan dessuten like gjerne assosiere til John Miltons eller William Wordsworths natursyn, hvis respektive storverk *Paradise Lost* og *The Prelude* er av nær tilsvarende renommé som Shakespeares diktning, og som begge vektlegger andre sider ved naturen enn dens «fruktbarhet, frodighet og formering.» Her kan også innvendes at Shakespeares natursyn ikke nødvendigvis er så homogent som Havnevik fremstiller det, og at natursynet Havnevik snakker om snarere er typisk for enkelte av komediene hans. At fruktbarhet, frodighet og formering er temaer som belyses i «No reiser kvelden seg», er derimot riktig – men det er ingen slutning som kan trekkes ut i fra formen alene.

Men hvorfor gå til Shakespeare for å finne forelegg – endog tvilsomme forelegg – for diktets form, når man likeså godt kan gå til Knut Hamsuns «Sommernat», som følger Nygards versemål, med det enkle unntak at strofene er kløyvd i to; snarere enn seksversinger består Hamsuns dikt av treversinger, som bindes sammen ved at tredjeversene rimer. Men metrikken og rimmønsteret er det samme, og diktet følger endog et tilsvarende handlingsforløp som hos Nygard, med at to elskende har et nattlig møte ute i det fri, og naturen virker å svare på elskoven. I den grad man ønsker å dedusere temaet fra formen gjennom komparasjon, er det langt mer nærliggende å trekke en parallell mellom disse diktene.

2.4 Gjennomgang av diktet

«No reiser kvelden seg» åpner med den titulære hendelsen: Kvelden reiser seg, for så å vandre gjennom dallandskapet og henge opp en skyggevev mellom fjellene. Kveldens handling etterfølges av at en hvisken beveger seg gjennom landskapet, med det til følge at måltrosten – som vi får tro har sunget all den tid kvelden hang opp skyggeveven – endrer tonen i sangen sin, slik at den nå synger «med avdagsskjelven under sine strenger.»

I neste strofe er det dagen som er den handlende. Han befinner seg til hest, og skynder seg av gårde vekk fra dalen hvor diktet utspiller seg. På nytt går det et drag gjennom dalen, hvor skyggen nå befinner i en erotisk overanspent tilstand i påvente av at hans brud, natten, skal ankomme.

I tredje strofe ankommer natten på grasiøst vis: med «linne andardrag», mørke hårlokker som gir henne en mystisk og dunkel fremtoning, samt et skulderklede av «alvelette eimar». Nattens ankomst vekker vakre musiske toner, som reiser seg fra jorden og svever opp mot eteren. Ingen ting sies konkret, men vi kan lese disse hendelsene som en antydning om at elskovsakten mellom natten og skyggen – som i foregående strofe befant seg «ør i elskhugsdraumar» nå har begynt, og at det er denne akten som skaper musikken.

Likedan kan vi oppfatte det «sælebiv» som ryster landskapet i fjerde strofe som aktens klimaks. Denne hendelsen har til følge at frø «emnar seg» og «hamsar fell», som begge er uttrykk for organisk fruktbarhet og forplantning. Det later altså til at elskoven mellom skyggen og natten har bevirket at naturen blir svanger, og dette går heller ikke ubemerket hen; undrende øyner kikker opp, og blir vitne til en bølgegang av «evig skapings-gir og sfæresong» som blidt slår inn mot «døkke strender», som sannsynligvis refererer til en del av diktets topografi. At strendene er «døkke» skyldes naturlig nok at det er midt på natten når dette utspiller seg.

2.5 Antropomorfismen som bærende struktur

I «Velkoma, natt» postulerte jeg at apostrofen var diktets bærende struktur. I den grad en lignende struktur finnes i «No reiser kvelden seg», er det nødt til å være antropomorfismen. Det er også den gjennomførte antropomorfiseringen av kveldslandskapet som gir diktet dets særpreg, og som skiller det ut fra lignende dikt. I tradisjonell, ekspressiv naturlyrikk, slik som Vinjes «Ved Rundarne» og Welhavens «En Vaarnat», fungerer naturen som medium for

dikterens erindring. Det er synet av fjellene som setter Vinje i kontakt med sin egen ungdom, og hos Welhaven bringer kveldsskyggen med seg et «Gjenskin af fagrere Dage». I «No reiser kvelden seg» har naturen derimot en annen funksjon. Den fungerer ikke som et speil for dikterens egne tanker, kanskje først og fremst fordi diktet mangler et konkret jeg som inntrykkene kan medieres gjennom. Dernest fordi naturen selv utgjør de agerende instansene ved at de personifiseres, eller antropomorferes; diktet *viser* temaene fremfor å fortelle om dem.

Eirik Vassenden er enig i denne påstanden når han hevder at antropomorferingen av naturen er det viktigste grepet i «No reiser kvelden seg», tett fulgt av den enda mer grunnleggende prosopopeiaen. (Vassenden 2007, s. 278) Asbjørn Aarnes gir også sin tilslutning til denne oppfatningen ved å påstå at «[d]iktets genius ligger i den harmoniske sammenføyning av mytisk personifisering og naturtildragelse.» (Aarnes 2004, s. 44) Begge har utvilsomt rett. I antropomorferingen ligger diktets umiddelbart iøynefallende kunstneriske grep, og dette grepet er også en forutsetning for diktets hendelsesforløp – eller snarere for måten hendelsesforløpet realiseres: som en serie menneskelige handlinger begått av en gruppe menneskelignende entiteter.

De fire entitetene som blir gitt menneskelig form, er kvelden, dagen, skyggen, natten. Foruten disse bør vi også inkludere tredje strofes «kløkke lundar», men denne antropomorfismen er ikke like gjennomført. Grunnen til det er at tonene får sine menneskelige kvaliteter gjennom en sammenligning: De reiser seg *som* jentebarn fra moderfang. Inkluderingen av sammenligningsleddet gjør sitt til å svekke dette bildets direkte sammenlignet med de øvrige – de insisterer ikke på at tonene og jentebarna er ett og samme, kun at tonene oppfører seg som jentebarn. Som vi straks skal se, er den direkte sammenstillingen av natur og menneske et sentralt aspekt ved antropomorfismen.

Antropomorfismen er for så vidt et underlig virkemiddel. Den er ikke underordnet, men befinner seg på siden de fire grunntropene: metafor, metonymi, synekdoke og ironi, samtidig som den inneholder elementer fra flere av dem – særlig metaforen. På samme vis som metaforen «attempts to arouse cognition of the unknown by suggestion from the known», for å bruke en formulering fra filosofen Owen Barfield (1973, s. 112), forsøker antropomorfismen å forstå ikke-menneskelige fenomener ut ifra mennesket selv. Det er med bakgrunn i dette at Paul de Man (1984) forklarer antropomorfismen som «not just a trope but an identification on the level of substance», og videre at den «takes one entity for another and thus implies the

constitution of specific entities prior to their confusion, the *taking* of something for something else that can then be assumed to be *given*.» (de Man 1984, s. 241)

Antropomorfismen «tar» altså naturen i menneskets besittelse ved å identifisere den som en menneskelig aktør. Dette er grunnleggende, men enda skarpsindigere er de Mans utlegning om det tekniske aspektet ved forflytningen av mening. De Man skriver nemlig at «[a]nthropomorphism freezes the infinite chain of topological transformations and propositions into one single assertion or essence which, as such, excludes all others.» (s. 241) Og det er nettopp her at antropomorfismen skiller seg ut fra de øvrige tropene. Der tropenes funksjon stort sett er å utvide vår forståelseshorisont, å legge stadig nye betydningslag over de eksisterende, er antropomorfismens virkning den motsatte: Den gjør entydig det som kunne vært flertydig. Det vedvarende spillet av konnotasjoner som kjennetegner metaforen låses fast til ett enkelt bilde, slik at mennesket blir alle tings målestokk.

2.5.1 Økokritikkens utfordring

Identifikasjonen mellom menneske og natur er grunnleggende i mange av de største naturdiktene vi kjenner, og antropomorfismen som retorisk figur har flere tusen år gamle røtter. Likevel har begge blitt møtt med tungt skyts fra økokritisk hold. Greg Garrard for eksempel, som i 2011 utga innføringsboka *Ecocriticism*, definerer antropomorfismen som en «traditionally pejorative term for sentimental representations of non-humans with human characteristics.» (Garrard 2011, s. 206) For Garrard er altså antropomorfismen en negativt ladet figur, og årsaken til det er at menneskelige framstillinger av dyr – som er hva Garrard primært engasjerer seg med – er «really a way of *not seeing* animals in their own right at all.» (Garrard 2011, s. 165)

Garrard har et poeng når han peker på at representasjoner av dyr med menneskelige egenskaper innebærer å ikke se dyrene slik de dypest sett er, og skjønt det primært er representasjonen av dyr som Garrard tar anstøt av, kan argumentet likeså godt anvendes på naturen i sin alminnelighet. Kritikken slik den i så fall rammer Nygards diktning, må i så fall være at Nygards fremstilling av en gjennomantropomorfisert natur i «No reiser kvelden seg» ikke er annet enn en måte å unngå å se naturen *an sich*.

Den svenske samtidslyrikeren Jonas Gren gir uttrykk for et om mulig enda mer radikalt syn i sitt dikt «Traditionell naturlyrik» fra 2018, hvor det blant annet heter at «[t]raditionell naturlyrik är språkets konstruktion lagd ovanpå den ekologi (*barnets gnyende i selen*) vi inte omfattar och inte innefattar i den ekonomiska ordningen», og at enn videre at den «söker

mänsklig mening där det inte finns någon.» (Gren 2018) Her angriper ikke Gren alene antropomorfismen som figur, men enhver tradisjonell fremstilling av naturen. Budskapet er lettfattelig nok, og følger den samme formen for tenkning som Garrard anfører: Mennesket står utenfor naturen, og «søker mønster» hentet fra sitt eget domene når den skal fremstille naturen. Men ved å fremstille naturen ut ifra sine egne begreper, gjør mennesket samtidig vold på den, siden det ikke ser naturen slik den er. Følgelig blir resultat ikke annet enn «lög» som «doftar ost, häst, papiraya», slik Gren formulerer det.

Spørsmålet vi nå kan stille oss, er 1) hvorvidt denne kritikken er legitim, og 2) hvorvidt den rammer «No reiser kvelden seg». Svaret på 2) er også betinget av hva vi svarer på 1), ettersom «No reiser kvelden seg» faller innunder både kategoriene naturlyrikk (i mer eller mindre tradisjonell forstand) og dikt-som-antropomorfiserer-naturen.

Jeg har allerede innrømmet at Garrard har et poeng når han hevder at å se naturen ut ifra menneskelige begreper innebærer å ikke se naturen slik den egentlig er, men kan denne kritikken egentlig anvendes på litterære verk? Vil den ramme «No reiser kvelden seg»? Dette skal vi vurdere ved å appellere til det stikk motsatte synspunktet.

Jørgen Moe fremlegger både et natursyn og en poetikk som begge må sies å være diametrale motsetninger av det tilsvarende hos Jonas Gren i et brev til Peter Christen Asbjørnsen fra 1839. Naturen, slik vi oppfatter den gjennom våre sanser, fremstår ikke for oss slik den egentlig er, ifølge Moe, den

vil befries, den vil udfolde sig i Former, der ere dens Ideer identiske. [...] Derimod er det Digterens Sag at løse Menske- og Alnaturens Liv, deelviis ialfald, fra den Forskuelse, Forbandelsen har lagt paa det, fra det Tilfældiges Tryk, og lade hvert Livsbilledes Grundidee udtræde med den Magt, at den fjerner alt uvedkommende Tilfældigt.» (Moe 1968, s. 50)

Moes filosofi er teologisk motivert, men poetikken som kommer til uttrykk gjennom den er ikke avhengig av den. Ved å insistere på det uegentlige ved vår opplevelse av tilværet, tangerer han også en tematikk som Nygard traderer jevnlig gjennom hele sitt forfatterskap. Når han enn videre løfter frem dikterens rolle som seer og formidler av de ulike livsbildenes grunnideer (Moe bruker ordene «Livsbillede» og «Naturbillede» synonymt) er han også i samklang med Nygards diktersyn.

Ifølge Gren og Garrard er naturen et fenomen som står utenfor mennesket, og som motsetter seg menneskets behov for sammenheng i tilværelsen. Forsøk på å forstå og fremstille naturen ved hjelp av poetiske bilder som antropomorfismen, vil på sin side kun bidra til å distansere oss fra naturens essens: hva den dypest sett *er*. For Moe er det tvert om. Ifølge Moe er den naturen som åpenbarer seg for oss gjennom sansene kun et skyggebilde av tingenes egentlige orden, en orden som først vil åpenbare seg for oss «paa den store Dag», men som vi gjennom korte glimt kan få innblikk i gjennom poesien. Gjennom det poetiske språket får vi tilgang til verden slik den fremsto før syndefallet, og det er den som peker fram mot det paradiset som skal komme. Diktningen er for Moe altså et middel til å erkjenne tingenes *egentlige* vesen, imens den for Gren er et middel for å fordunkle dem.

Det interessante ved å stille Moes natursyn og poetikk opp imot økokritikkens tilsvarende, er at begge insisterer på viktigheten av å erkjenne naturen slik den «egentlig» er, men samtidig legger begge parter for dagen en forståelse av naturens essens som er vidt forskjellig fra hverandre! Vi kan grovt sagt si at økokritikken står for en realistisk forståelse av naturen, mens Moe (og Nygard med ham) forkynner en idealistisk oppfatning. Økokritikkens innvendinger kan kun aksepteres dersom vi aksepterer den realistiske linjen.

Men selv om vi aksepterer et realistisk natursyn, er det ikke gitt at vi også må akseptere økokritikkens moralske dom over antropomorfismen og poesiens fremstilling av naturen. Hva økokritikken og især Gren misforstår, er at en kunstlet fremstilling av naturen ikke innebærer et moralsk imperativ som relaterer seg til vår egen fysiske verden. Ei heller medfører den at vi opphører å betrakte naturen «slik den er» av å lese tradisjonell naturlyrikk; «man ved, hvordan en Mark, naar den er grøn, ser ud», og intet antall naturdikt vil endre på denne grunnleggende kjensgjerningen. Men diktningen kan bidra til å skape personlig mening ut av den rent objektive naturen. Tradisjonell naturlyrikk/dikt-inneholdende-antropomorfismer er ikke midler vi bruker til å forstå naturen, men til å *forstå oss selv*. Slik er det også med vårt foreliggende dikt. I «No reiser kvelden» fungerer antropomorfismene ved at de 1) anskueliggjør hvordan mennesket er bundet av den samme lovmessighet som naturen ellers ved å lese et menneskelig hendelsesforløp inn i naturen, og 2) ved at de er dikterens middel til å forklare en dyp erkjennelse gjennom ord og begreper som leseren kan forstå og relatere seg til.

Oppfatningen av en slik samhörighet innebærer riktig nok, som Garrard insisterer på, at dikteren ikke ser naturen «in [its] own right at all», men det er nettopp ved å se naturen som noe annet enn det den er at diktets fremste kvalitet ligger – det er kun på den måten at dikteren

evner å artikulere det som «kan gripast ikkje så mykje gjennom fornuft og tanke som med fantasi, skapande fantasi, innbillingskraft som erkjenningsorgan.» (Hageberg 1994, s. 105)

2.6 Talatrasten og diktermetaforene

Som en fortsettelse på det som i større grad kan gripes av den skapende fantasi fremfor fornuften, skal vi her dvele ved de ulike diktermetaforene som Nygard anvender i diktet, ettersom de er mange og vesentlige.

Den mest iøynefallende diktermetaforen er «talatrasten», som både Vassenden og Vaage identifiserer som en poetologisk instans. Vassenden ved at han påstår at fuglen markerer «endringen av den språklige og erkjennelsesmessige modus» som kjennetegner diktets begynnelse (Vassenden 2007, s. 291); Vaage ved å hevde at fuglen blir diktets stemmebærer i mangel på et manifest jeg. (Vaage 2015, s. 35)

Et argument som rammer både Vassendens og Vaages oppfatninger, er at det ved fuglens inntreden i første strofe, femte vers ikke er snakk om noe skifte i verken diktets språklige eller erkjennelsesmessige modus som jeg kan spore. Og om fuglen er diktets stemmebærer, tør vi spørre hvem det er som utsier de fire versene forut for fuglens «ljodskifte»? Det er derfor vanskelig å påvise noen direkte sammenheng mellom fuglens sang og utsigelsen av diktet. Men fordi om Vassenden og Vaage kan utfordres for deres oppfatning av fuglens spesifikke poetologiske funksjon i diktet, betyr ikke det at den mangler en sådan funksjon overhodet. Sangfugler av ymse slag har nemlig en lang tradisjon for å symbolisere eller implisere dikterinstansen. Mest kjent er kanskje John Keats' «Ode to a Nightingale», der fuglens sang tilskynder fantasisprangene som utgjør diktet, men enda mer eksplisitt er Percy Bysshe Shelley, som – kanskje med Keats' dikt i tankene – i essayet «A Defence of Poetry» hevder at «[a] Poet is a nightingale who sits in darkness, and sings to cheer its own solitude with sweet sounds» (Shelley 2002, s. 516)

Nygards «talatrast» er i likhet med nattergalen en trostefugl, og da Nygards vestland ikke er bortskjemt på nattergaler (her til lands hekker fuglen primært i Sørøst-Norge) vil det være mulig å lese «talatrasten» som en vestnorsk variant av den i litterært henseende mer utbredte nattergalen. Måltrosten har i beste fall ingen særskilt utbredelse innen norsk poesi, foruten at den figurerer i en av Alf Prøysens kjæreste barnesanger.

Men noen ordinær trost er Nygards fugl ei. Vi får vite at den synger «med avdagsskjelven under sine strenger». Skjelvingen kan vitne om enten avventende nervøsitet eller spent

forventning hos fuglen, men hva for slags strenger er det her snakk om? En fugl er da ikke utstyrt med strenger fra naturens side, om det da ikke er snakk om stemmebåndene dens? Asbjørn Aarnes har foreslått at Nygard, som selv virket både som spillemann og felemaker, her har tenkt på hardingfelen, som er utstyrt med fire understrenger som settes i bevegelse ved hjelp av vibrasjonene som oppstår når man stryker over de fire overstrengene. Den «avdagsskjelven» som Nygard beskriver kan dermed forstås som understrengenes vibrasjoner, som i kontekst av måltrostens sang må forstås som en truende undertone i musikken, og et varsel om nattens ankomst. En slik tolkning fremmer riktig nok flere spørsmål enn den besvarer. Er fuglen en metafor for en spillemann? For hardingfela?

Bildet av fuglen kompliseres ytterligere ved at trostens «ljodskifte» tilsynelatende settes i sammenheng med den umiddelbart forutgående hviskingen, og virker å antyde at det er luftbølgene fra kveldsbrisen som tilskynder trostens sang ved at den setter de figurative understrengene i bevegelse. Dette sistnevnte – at kveldsbrisen tilskynder trostens sang – er en interessant tildragelse. Den amerikanske litteraturforskeren Jenna M. Coughlin, som har skrevet en avhandling om naturoppfatninger i nynorsk lyrikk, mener at denne kjensgjerningen «suggests that “evening” has both direct and indirect effects on the various organisms and natural features that participate in it.», og at den «further suggests that the human subject responds both voluntarily and involuntarily to natural processes.» (Coughlin 2017, s. 98) Her gjør Coughlin et tolkningsprang fra fuglen til det menneskelige subjektet. Uten å direkte si det, vitner uttalelsen om at Coughlin tolker fuglen som en antropomorf representasjon av dikteren. Hun fortsetter med å påpeke at hvisking og synging kan stå som synonymmer for poesien og dens virkemidler, hvilket antyder at Nygard forstår poetisk komposisjon som en tilsvarende prosess, ved at dikteren – her representert gjennom trosten – tilskyndes av krefter utenfor ham selv til å dikte.

2.6.1 «Æolsharpe-klang»

Her rører Coughlin ved noe helt vesentlig. Om vi aksepterer fuglen som diktermetafor, og samtidig sier oss enig i at nattebrisen tilskynder fuglens sang, kommer vi implisitt i berøring med en annen av romantikkens yndede diktermetaforer, nemlig eolsharpen. Eolsharpen – bedre kjent som vindharpe – lager musikk nettopp ved at ytre krefter (vind) virker på strengene dens og produserer en dronende lyd. Shelley gjør utstrakt bruk av metaforen i en rekke av sine dikt, og i essayet «A Defence of Poetry» utlegger han om hvordan mennesket

må forstås som en harpe som gjennomorgles av en ytre kraft. Samtidig fremholder han at det finnes et prinsipp i mennesket som skiller det fra harpen:

Man is an instrument over which a series of external and internal impressions are driven, like the alternations of an ever-changing wind over an Æolian lyre, which move it by their motion to ever-changing melody. But there is a principle within the human being, and perhaps within all sentient beings, which acts otherwise than in the lyre, and produces not melody alone, but harmony, by an internal adjustment of the sounds or motions thus excited to the impressions which excite them. (Shelley 1992, s. 511)

Shelley forstår det altså som at mennesket er ikke alene et instrument som settes i bevegelse av krefter utenfor det, men det er også i stand til påvirke og modulere den opprinnelige melodien gjennom et prinsipp i mennesket selv, og på denne måten skape en harmoni hvori det ytre og det indre forenes i samklang.

I «No reiser kvelden seg» artikuleres et tilsvarende synspunkt. Nattevinden setter dikterfuglens strenger i bevegelse, men lyden som strømmes ut av fuglen er ikke den samme som den hviskingen som går «gjennom kjørr og lyng». Gjennom et «prinsipp» i fuglen selv har luften blitt omdannet til vibrasjon, til fuglesang. I overført betydning kan denne hendelsen leses som en metakommentar over selve diktet: Dikteren har en intens naturopplevelse som fyller ham med sang, med lyrikk, som han modulerer og omformulerer til et poetisk uttrykk gjennom diktet.

Vi gjenfinner også eolsharpeklangen senere i diktet. Ved nattens komme stiger det «kløkke lundar» opp fra jorden, og disse smekre tonene blir karakterisert som nettopp «æolsharpeklang». Fra hvor kommer disse tonene? De eneste lydkildene i diktet har så langt vært kveldsvinden og trosten, og det er ikke spesifisert hva som skaper musikken i strofe tre. Tatt i betraktning at fuglen er skildret med egenskaper tilsvarende vindharpen, at sangfugler av ymse slag er populære diktermetaforer, at den er den eneste skapningen i diktet med evne til å produsere sang, og at vi i første strofe opplever at den påvirkes av skiftet i døgntidene til å synge, foreslår jeg fuglen som opphav til disse tonene. Musikken virker også knyttet til elskoven mellom skyggen og natten, slik den i første strofe var knyttet til kveldsbrisen. I diktet postuleres det ikke eksplisitt noen kausalitet mellom de to hendelsene, men det er nærliggende å forestille seg en sådan. Av dette kan vi utlede at ikke bare kvelden, men også

natten har «both direct and indirect effects on the various organisms and natural features that participate in it» (Coughlin 2017, s. 98)

2.6.2 «Skuggeveven»

En annen mulig diktermetafor er «skuggeveven». «Skuggeveven» kan ha flere betydninger. Det første leddet er greit nok, men det andre kan ha noe ulike denotative betydninger. Det kan for eksempel vise til et ferdig vevet stoff, eller det kan vise til maskinen som brukes for å veve sammen dette stoffet. I den første betydningen er substantivet passivt, i det andre produktivt: veven *skaper* et produkt. Det er også mulig å gjøre et poeng ut av det etymologiske opphavet til substantivet «tekst» er det latinske «textus», som betyr nettopp «vev». «Skuggeveven» blir slik forstått enten en produsent eller et produkt av «skyggetekst». En slik tolkning underbygger Eirik Vassendens forslag om at «skuggeveven» står for «den metaforikk diktet inneholder og den metaforiske ukklarhet det iverksetter.» (Vassenden 2007, s. 291) Det vil heller ikke være første gang Nygard bruker bildet av skygge til å tematisere diktning: I diktet «I solarglade» skildres det hvordan kveldsskyggen «ritar draume-runer / under sine løynejeld.» En poetologisk lesning av «No reiser kvelden seg» innbyr til å tolke kveldens handling som at han henger opp en «skyggetekst» bestående av såkalte «draume-runer» – og i forlengelse av dette synet, at disse runene er kilden til diktet selv, det kreative tildrevet som dikteren oversetter til et forståelig språk for sine lesere.

Om vi heller velger å tolke skyggen som en tekstprodusent, kan vi betone det faktum at skyggen, som den ene halvpart av de to elskende, i alle fall er i besittelse én kreativ funksjon. Den er delvis ansvarlig for befruktingen i siste strofe, og er derfor også å takke for at «fræa emnar seg og hamsar fell», som for at de «undrings-øre» øynene hever seg for å bevitne sammenhengen i alt som er. Men skyggen er ikke alene om denne handlingen.

2.6.3 Natten

Ved å understreke skyggens funksjon i fjerde strofes skapelsesakter, skal vi heller ikke glemme nattens rolle. Noen metafor er den strengt tatt ikke; den er en antropomorfisme, og som sådan er den ifølge de Man uforenelig med metaforens spill på ulike betydninger. Det gir likevel mening å behandle den her, i forlengelse av skyggens skaperrolle. Det er hverken skyggen eller natten alene som bevirker siste strofes hendelser; de er resultatet av elskovsakten som de begge tar del i. Som den kvinnelige part i elskovsakten, er natten den part som i størst grad konnoterer til skapelse. Det er kvinnen som blir befruktet, bærer frem og føder. Men det er diskutabelt hvorvidt natten gjennomgår noen av disse prosessene gjennom

diktet. Isteden virker det som om det er jorden selv som befruktes, ettersom befruktningssymbolikken knyttes til det biologisk-materielle gjennom bildene av frø som «emnar seg» og «hamsar» som «fell». Det later altså til at skyggen og nattens elskov har en direkte, positiv virkning på jorda ved at den gir liv til de organiske vekstene. De hilser «frendelid» mot det som er en mørk jord, med implikasjonen at mørket skal oppløses og jorden grønnes på ny. Her betones det sykliske, jordens gjenskaping av seg selv, som et produkt av døgnets skifting.

«Al skabningen jubler! / Thi jorden er svanger!» heter det i et av Sigbjørn Obstfelders beste dikt, som med utbytte kan leses som en pendant til «No reiser kvelden seg». Felles for de to diktene er den forløsende utgangen der allnaturens hemmeligheter åpenbarer seg. For Obstfelder er det kjærlighetens komme som bejubles, imens det hos Nygard er alle tings sammenheng, vekselvirkningen mellom et større, bakenforliggende prinsipp og det verdslige livet på jorda. På den måten knytter «No reiser kvelden seg» også an til Henrik Wergelands storverk *Skabelsen, Mennesket og Messias* (2008), der skiftet mellom dag og natt skildres som en vedvarende kamp mellom de to åndene Cajahel og Obaddon, som henholdsvis representerer den livgivende dagen og den destruerende natten. Det er gjennom disse to åndenes vekselvirkning at jorden og grunnlaget for livet skapes. Tilsvarende kan vi tenke oss Nygards skildring av skiftet mellom døgnets tider som grunnlaget for alt liv og all skapelse. På samme måte som vinden har en indirekte påvirkning på fuglen, har skyggens og nattens kopulering en tilsvarende effekt på allnaturen: Som en evig bølgegang skaper elskoven dem imellom kimen til nytt liv, men ikke bare nytt liv i en biologisk forstand: Den utvalgte, som makter å se bakenfor den ordinære overgangen mellom kveld og natt og avlese dette fantastiske hendelsesforløpet, inngytes også med «skapings-gir og sfæresong»; han blir selv en livgivende kraft, en kunstner og en poet. Med dette kommer vi inn på det siste, men også mest sentrale punktet ved denne lesningen. I det følgende skal vi undersøke hvordan natten fremstilles som en kilde til mystiske åpenbaringer.

2.7 Natten som kilde til mystisk åpenbaring

Vi nærmer oss slutten av lesningen, og det er på tide å samle trådene og relatere de tilbake til denne oppgavens problemstilling. Jeg har i det foregående underkapittelet anført en rekke eksempler på hvordan diktet tematiserer dikterisk skapelse gjennom bruken av romantikkens diktermetaforer. I det påfølgende skal vi se hvordan natten benyttet som utsiktspunkt bidrar til å understøtte de poetologiske anslagene jeg hittil har gjort.

Nattmotivet i diktet fungerer på to ulike nivåer. På den ene siden er natten en sentral aktør i diktet som representeres ad antropomorfismens vei. På den andre siden er natten bakteppet hvori de fantastiske tildragelsene som skildres i diktets andre halvdel utspiller seg. Natten som kilde til mystiske åpenbaringer er for så vidt et typisk motiv i spekulativ diktning. Tre år før «No reiser kvelden seg» ble publisert, skrev Kristofer Uppdal diktet «Natt», som åpner med følgende påstand:

Når det kveldar og dalane skymer
og himlen tender sin brand,
då slaknar alle lovar
som bind i hop
den verd vi hár skapt. (Uppdal 1997, s. 203)

Uppdal skriver her i klartekst hva Nygards dikt viser: at natten er tiden når en ny virkelighet gir seg til kjenne, en virkelighet som ikke er bundet av lovene «som bind i hop / den verd vi hár skapt.» Dette peker på natten som en unntakstilstand, hvor dagens lovmessighet må vike for en annerledes orden, hvor det som skjules av dagens lys kommer til syne i mørket. Gjennom diktet fremstilles en rekke nattlige hendelser, hvor livsformer som skjuler seg i dagen begynner å utfolde seg, og hvor kosmos' stjerner titter ned imot den mørke jorda. Uppdals dikt avslutter med en skildring av den mørke jorda som ligger «lik eit skuggsjå / av ei gløymd og større verd / i ein eldre morgonbrand.»

I jorda ser vi altså gjenspeilingen av verden slik den en gang var; det er en forherligelse av det tapte, og blikket er vendt bakover mot tidligere storhet. Hos Nygard er holdningen derimot fremovervendt og optimistisk: Siste strofes blick bevitner hele den sykliske gjenskapningen av allnaturen, og får erfare at bølger av «evig skapings-gir og sfæresong [...] helsar frendeblidt mot døkke strender.»

At Uppdal griper til en speilmetafor for å fremstille jordas mottakelse av stjernenes stråler, imens Nygard lar de kosmiske hendelsene bli møtt av et par levende øyne, er også av særskilt interesse. Speilet er en reflektor, det sender ganske enkelt tilbake strålene som treffer det uten å prosessere dem. Da er det annerledes med øynene som vi finner i siste strofe av «No reiser kvelden seg», ettersom øynene 1) kan oppfatte synsinntrykket, og 2) er koblet til et erkjennelsesapparat som kan reflektere over synsinntrykket. Uppdals speil kan ikke oppfatte eller erkjenne at «nye stjerneklotar / tender seg ute i rømda», men Nygards øyne kan oppfatte og erkjenne bølgene av «evig skapings-gir og «sfæresong» som skyller inn over jorda som de

bebor. Hva mer er, kan øynene – så fremt vi er villige til å godta at det er dikterinstansens øyne det her er snakk om – mediere inntrykket og gi det et uttrykk gjennom poesien. Dette skal vi straks drøfte nærmere, men det gjenstår å kommentere at de to diktene også bærer likheter som manifesterer seg på ord-nivået, og her er skildringen av øynene en sådan likhet. Uppdal skriver i sitt dikt at «[d]en blåsvarte jorda tender / mang-tusund vetteljos / som gulbleike augo i undring / mot himlens blåkvite regn / av langfjerne stjerneklotar», formuleringer som kan minne om hva Nygard uttrykker i «No reiser kvelden seg»s siste strofe. Det kan tenkes at Nygard har hentet motivet med øynene direkte fra Uppdals dikt, men å påvise det lar seg vanskelig gjøre. Om så er tilfelle, har Nygard i så fall brukt det samme bildet for å uttrykke en vidt forskjellig tematikk enn hva Uppdal gjør i sitt dikt. I det påfølgende skal vi fokusere på disse øynenes funksjon, ettersom de er instrumentelle for den forståelsen av diktet som jeg her formidler.

2.7.1 «Undrings-øre augo»

Innen mystikken spiller øynene en særlig rolle. Rudolf Steiner taler for eksempel om viktigheten av et velutviklet *åndelig øye* for å skue bakenfor den materielle virkeligheten, (Steiner 1972, s. 37-39) og Claes Gill skriver om Nygard i sin innledning til *Dikt i utval* at «[h]an kunne gjøre William Blakes ord: «Jeg ser ikke med mine øyne, men gjennom dem», til sine.» (Gill 1958, upaginert)

Tanken bak begge disse formuleringene er at det ordinære sanseapparatet ikke er tilstrekkelig til å oppfatte alt i og mellom himmel og jord. Det finnes også sannheter som må søkes utenfor sansene, og til det må man ha et velutviklet *åndelig øye*, eller man må kunne se *gjennom* sine egne øyne, gjennom det rent materielle. I Nygards univers er ikke dette en gave som er alle forunt. Men alle har tilgang til språket, og synene som kommer til de som evner å se bakenfor den tilsynelatende virkeligheten, kan oversettes til språk og videreformidles. Slik tenkte Shelley om diktningens oppgave, og slik tenkte også vår egen Wergeland. Lignende synspunkter finner vi også i en lang rekke av Olav Nygards dikt, kanskje aller tydeligst i «Eg vart vald til svarberg», hvor han erklærer at han har «ervt eit auge / fyr alt som dagen saag / og som under døkke / nattevengjer laag.», og poesien hans er vitnesbyrdet for påstanden. I det følgende skal vi undersøke hvordan dette diktersynet avtegner seg i siste strofe av «No reiser kvelden seg», og hvordan vi i disse øynene finner skjult diktets uttalte poetikk.

Otto Hageberg påstår at «synssansen ikkje er aktiv i denne strofa, vi kan berre høyra det som går føre seg» (Hageberg 1994, s. 102), men denne slutningen er, som også Vassenden

påpeker, feilaktig. Ikke bare spiller synssansen en vesentlig rolle i siste strofe, men diktet gjør endog et poeng ut av at det er nettopp synssansen som benyttes til å sanse bølgegangen av «evig skapings-gir og sfæresong», ved å plassere et kolon rett etter «undrings-øre augo upp seg vender».

Men hvem sine øyne er det som heves opp mot himmelen? Er det en av diktets antropomorfe skikkelser? Skyggen eller natten som reagerer på produktet av elskovsakten? Sangfuglen fra første strofe? Diktets ikke-manifeste jeg-instans? Menneskeheten som sådan? Diktet selv som ser opp mot dikteren? Her kan en lang rekke tenkelige kandidater anføres, og diktmaterialiet er ikke særlig hjelpelig til å besvare nettopp dette tolknings spørsmålet.

Anders Almelid tolker det som at det er «Mennesket» som er tilskuer til fenomenene i fjerde strofe:

Mennesket vender augo oppover, i age for og i undring over det som ligg utanfor og ovanfor det det kan sansa og forstå med intellektet. Og derifrå – frå guddomskreftene, himmelen, er det livet djupast sett får sitt eigenlege tildriv. Det er dei evige skapingskreftene som gjev tilværet einskap og heilskap. Det kan og mennesket oppleve. (Almelid 1980, s. 33-34)

Lest med Almelid kan vi forstå det som at diktet skisserer det enkelte menneskets mulighet for å ha en slik kosmisk opplevelse som her skildres. Øynene må ikke forstås som tilhørende ett spesifikt individ, men er allmenne, og antyder potensialet hos enhver til å oppleve og erkjenne de styrende prinsippene som ligger bakenfor den materielle verden.

Å betone det allmenne ved situasjonen forekommer meg derimot å være et mistak. Jamfør det argumentet jeg hittil har anført, både gjennom diskusjonen av de ulike diktermetaforene og i den innledende diskursen om *Ved vebandes* tittel, mener jeg at det hendelsesforløpet som foregår i diktet nettopp er en form for opplevelse som *ikke* er det alminnelige mennesket forunt. Menneskene som sådan er avhengig av at de inntrykkene som «ligg utanfor og ovanfor det det kan sansa og forstå med intellektet» medieres og gjøres forståelig for deres sanser og deres intellekt gjennom dikterinstansen, som er representert i diktet som fuglen. I min lesning må vi derfor forstå dikteren, skaperen av diktet som er representert gjennom fuglen, som den hvis øyne vender seg oppover. Han avleser det mytiske hendelsesforløpet som skildres i diktet, og presenterer det til leserne sine i en form som de kan forstå, selv om det ikke er dem selv forunt å ha opplevelsen av det.

Eirik Vassenden motsetter seg på sin side en definitiv tolkning av blikket, ettersom det måtte innebære å velge mellom de tre temaene – eros, død eller metapoesi – som han leser ut av diktet, og et slikt valg medfører å utelukke de øvrige tolkningene. Men hvorfor et enten/eller når man kan ha et både/og? Jeg har i denne lesningen vist at diktet tematiserer sin egen tilblivelse, men det tematiserer *samtidig* den sykliske sammenhengen i alt som er. Det finnes altså to nivåer i diktet: det sykliske samspillet mellom den antropomorfe allnaturen som åpner for erkjennelsen av sammenhengen i alt som er, og dikterinstansen som bevitner dette spillet og omformer det ved hjelp av det beste midlet vi har til å forstå: språket. *Begge* disse hendelsene tematiseres i diktet, og bindes sammen av siste strofes «undrings-øre augo». Å tolke disse øynene som et «ikke-medierende mellom» slik Vassenden (2007, s. 294) gjør, er å overse at medieringen mellom hendelsene i diktet og leseren av det er diktets kanskje mest sentrale tematikk, og at siste strofes blick danner bindeleddet mellom de to: *Det er nettopp medieringen som er poenget*. Diktets sentrale tema er derfor videreformidlingen av den mystiske åpenbaringen, og denne åpenbaringen kommer til dikteren om, gjennom og ved hjelp av natten.

2.9 Konklusjon

I denne lesningen av «No reiser kvelden seg» har jeg formulert en lesning som vektlegger de poetologiske sidene ved diktet. På den måten kan denne lesningen sees på som en videreføring av Eirik Vassendens doktorgradsavhandling, men den skiller seg samtidig fra den i sitt syn på hva diktets metapoetiske anslag består i, og hvordan de bør fortolkes.

Den sentrale tropen som blir benyttet til å fremstille natten er antropomorfismen, en trope som i nyere tid har vært gjenstand for hardt skyts fra økokritisk hold. Jeg har i denne lesningen forsøkt å tilbakevise økokritikkens utfordring, og samtidig vise at det er gjennom bruken av antropomorfismen at diktet får sitt pregnante uttrykk, og sitt erkjennelsesmessige potensiale.

Gjennomgangen av bildespråket har vist at diktet er gjennomsyret av diktermetaforer, kjensgjerninger som støtter opp under en metapoetisk lesning av diktet. Gjennom bildet av sangfuglen slik den blir fremstilt som en eolsharpe, har vi konstatert at naturens krefter har en indirekte virkning på dikteren, men at dikteren samtidig er i besittelse av et prinsipp i seg som gjør at han kan modulere denne virkningen og uttrykke den i en annen form, hvilket er i tråd med Percy Bysshe Shelleys syn på dikteren.

Å påvise en direkte, kausal og fyllestgjørende sammenheng mellom alle de ulike bildene og hendelsene i diktet og deres sammenheng med dikterinstansen, er derimot en vanskelig sak. Til en viss grad er vi tvunget til å akseptere at natten er tida da man «ikkje grant og klårt kan skilja årsak og verknad», som Almelid skriver. Sammenhengen mellom alt som er kan bare antydes ved hjelp av språket, det kan ikke fullt ut forklares. Slik tangerer diktet tendenser innen mystikken.

Mystikken og metapoetikken møtes i siste strofes «undrings-øre augo». Øynene er sentrale fordi de bevitner den mystiske opplevelsen – det er de som griper sammenhengen mellom alt som er. Disse inntrykkene er derimot avhengige av å medieres, og medieringen skjer gjennom dikteren, som oversetter og kommuniserer synsinntrykket gjennom det midlet han best kjenner: språket. Men språket er mangelfullt, og produktet av språkets spill – diktet «No reiser kvelden seg» – må derfor nøye seg med å antyde og skissere fremfor å eksponere den bakenforliggende virkelighetens realiteter. Mennesket kan aldri oppnå full innsikt i mysteriet, men gjennom det dikteriske billedspråket kan det ane konturene av det, samtidig som det oppnår hva tilfellet er med lesningen av «No reiser kvelden seg»: en sublim estetisk opplevelse.

*

Det siste diktet vi skal befatte oss med er «Eg ror meg heim». Dette diktet skiller seg fra de to øvrige gjennom den tropologiske fremstillingen av motivet, men også ved at natten ikke er like sentral for diktets betydning. Like fullt innbyr dette diktet til svært fruktbare spørsmål både vedrørende natten, og vedrørende diktet selv.

3. «Eg ror meg heim»

Eg ror meg heim til svevn og svale næter,
men livsens solleik meintak paa meg held;
mi heite ungdoms livstraa endaa kjæter
seg inni hugen; lik ein jonsokkveld
naar leikne logar slær mot blaadæmd æter
som sjølve jordsens merg slo ut i eld –
slik frøser blodeld inn i svale draumar
og bit med brandgufs etter tjør og taumar.

Eg traa-ror til den dyre svalnatts-draumen
og tykkjer tidt eg kjenner livd av land;
daa løyser gamall livsgir fraalandsstraumen
som vender baaten, mergstel fot og hand.
Eg vekkjer gir-ord: Tak du styretaumen,
legg ut att, ut til nye ungdomsland! –
Ein himels her av daglivs minne dansar
lik straaleskreider yve kveldskykransar.

Det fløder paa ei stund, og tanken freistar
ta same rytme-gong som hjarta fann;
og som paa skjemt, men bleik som dauden kreistar
han ut i kraa ein ham som ingen vann
aa gjeve namn den tid han spela meistar. –
Og tanken gjeng som fyrr: Han er vel mann?
Men hjarta andar som det var i draumar;
paanytt bryt baaten veg i fraalandsstraumar.

3.1 Innledning

«Eg ror meg heim» hører med til de etterlatte diktene til Olav Nygard. Diktet er en del av det uferdige og nokså alminnelig titulerte manuskriptet *Nokre dikt*. Dette manuskriptet forble uprentet i ti år etter Nygards død i 1924, og ble først publisert som en del av minneutgaven av diktene hans, som utkom i 1934 etter initiativ fra Nygardringen.

«Eg ror meg heim» er et nokså anonymt dikt. Det har ikke lyktes meg å finne opptrykk av det andre steder enn i samleutgaver av Nygard's dikt, og det er kun de færreste av resepsjonsbidragene som har noen som helst befatning med diktet. Det alene er en god grunn til å gjøre diktet til gjenstand for analyse. Videre finner vi natten i en interessant billedlig konstellasjon, der sammenhengen den inngår i er av større interesse enn det enkelte bildet. Det medfører at vi må imøtegå motivet på en annen måte enn i de foregående diktene, og åpner for andre spørsmål og andre svar. «Eg ror meg heim» er også det eneste av diktene jeg tar for meg i denne oppgaven, hvor natten uomtvistelig står som metafor for døden.

«Velkoma, natt» har anslag til det, som vi har sett med tanke på ævenatten, og enkelte røster har – feilaktig, i mine øyne – hevdet at «No reiser kvelden seg» inneholder en dødstatikk. I «Eg ror meg heim» er derimot denne sammenhengen definitiv og instrumentell for diktet.

Ettersom nattens rolle er av mindre betydning i dette diktet enn i de to foregående, vil denne lesningen i større grad enn de to foregående fokusere på den blotte fremstillingen av motivet. Isteden vil en stor del av lesningen fokusere på hva natten står som metafor for, og hvilken holdning som avtegner seg i møtet med dette.

Det vil merkes at bruken av teori er tonet ned sammenlignet med de foregående diktene. Det har ikke vært et bevisst valg, men har skjedd ved at spørsmålene som diktet vekker er av en annen art enn spørsmålene som de to foregående har vekket. Isteden ligger fokuset her i større grad på nærlesing, samtidig som det komparative aspektet ved oppgaven videreføres.

3.2 Resepsjon

I likhet med det tidligere omtalte «Velkoma, natt», har også dette diktet en særdeles knapp kommentarlitteratur. Det foreligger ingen lesning, og de få som har befalt seg med diktet har vært knappe i omtalen. Eirik Vassenden kommenterer diktet i forbifarten i sin omtale av diktet «Shakespeare», hvor han omtaler det som «nok et overgangs- og forsoningsdikt, der hjemvendelsen er en tilbakevending til ungdommens (minne)verden og en overgivelse til døden, 'svevn og svale næter'.» (Vassenden 2007, s. 325)

Åsfrid Svensen er av noe ulik oppfatning. Ifølge henne er det nettopp motsetningen mellom minne og drøm som utgjør diktets sentrale konflikt: «Drømmen vil bære ham ut over livet til «svevn og svale næter», men minnene får hans «heite ungdoms livstrå» til å blusse opp i ønsket om ny livsutfoldelse.» (Svensen 1967, s. 36) Vassenden og Svensen er altså av diametral ulik oppfatning hva gjelder minnens funksjon i diktet. Vassenden mener at

diktjeget reiser mot døden og sine ungdomsminner, mens Svensen mener at de samme minnene vekker i ham attråen etter mer liv, og sender ham bort fra døden og dens «svale næter». Begge to er vel å merke samstemte i at minne og død er de sentrale temaene i diktet, men det er påfallende at de kommer frem til såpass ulike konklusjoner.

Uenigheten kan muligens knyttes til det samme tolkningsproblemet som Trygve Greiff har registrert i sin omtale av diktet. Greiff mener å finne en distanse mellom dikterens følelsesregister og det stoffet han behandler, og at denne distansen sår tvil om dikterens holdning til nevnte stoff: «I *Eg ror meg heim* skriver [Nygard] så vidt objektivt at man et øyeblikk kan være i tvil om hvad han mener: vil han tilbake til ungdommen og jorden, eller vil han bort fra den?» (Greiff 1959, s. 129)

Ifølge Greiff artikulere denne objektiviteten seg primært i diktets rytme snarere enn gjennom bildene og ordtilfanget, for «[s]elv om han fremdeles bruker sterke ord og dramatiske bilder, skriver han allikevel roligere, med langsommere åndedrett.» (s. 129)

Dette er observasjoner som er interessante, ettersom de rører ved sentrale momenter til forståelsen av diktet, men også problematiske fordi jeg mener vi ikke kan godta verken premisset eller argumentasjonen til Greiff.

I lesningen av «Velkoma, natt» registrerte vi at Nygards tidlige dikt jevnt over er langt mer direkte i stilen og i tiltaleformen enn den senere produksjonen. Derfor er det i disse diktene enklere å påvise en avklart holdning ovenfor stoffet som behandles enn det er i diktene fra *Ved vebande* og *Nokre dikt*. Dette er kjensgjerninger som gir støtte til Greiffs ståsted.

Det medfører derimot ikke riktighet når Greiff påstår at det er Nygards objektivitet som er kilde til forvirringen.

Når diktjeget i andre strofe «traa-ror mot den dyre svalnatts-draumen», så kan vel dette neppe tolkes som annet enn en tilkjennegivelse av en positiv holdning til natten og til drømmen? Likedan gir andre halvdel av samme strofe uttrykk for en tilsvarende positiv innstilling til nattens motpart. Kilden til forvirringen om hvilken grunnholdning diktet dypest sett uttrykker, kan derfor neppe sies å ha sammenheng med en annammet objektivitet i skriften og rytmen, men består i en markert subjektivitet med tilbøyeligheter til begge sider. Denne splittelsen i diktjegets sympatier vanskeliggjøres ytterligere ved at diktjegets holdning til begivenhetene som rammer ham gjennomgår en utvikling i diktet, slik at den holdningen som innleder diktet ikke forholder seg konstant. Hva denne kjensgjerningen har å gjøre for vår forståelse av diktet vil bli utførlig drøftet i denne lesningen, men før den tid skal vi først kommentere diktets formelle aspekter.

3.3. Diktets form

Formen til «Eg ror meg heim» er oktaven, den strofeformen som mer enn noen annen blir forbundet med Olav Nygard: 15 av de 24 diktene i *Ved vebande* er skrevet med denne formen, og i *Nokre dikt*-manuskriptet, som «Eg ror meg heim» er en del av, er forholdet 7 av 9 – 12 av 16 om vi inkluderer de uferdige diktene.

Oktaven er en streng form, som kjennetegnes på at den består av åtte vers, følger mønsteret AbAbAbCC, og er skrevet med jambisk pentameter. Variasjoner forekommer både hva gjelder kadens, takt og rimmønster – i for eksempel den italienske tradisjonen har versene konsekvent kvinnelig utgang – men i Nygards diktning følges dette mønsteret konsekvent. Denne varianten kan dateres tilbake til den tyske før-romantikken, og skylder kanskje særlig sin utbredelse til Goethes tilegnelse til *Faust*. Hallvard Lie hevder for eksempel at det er dette diktet som «markerer det avgjørende vendepunkt i oktavens liv på tysk og nordisk grunn, da den fikk sin åndelige vigsel og sin markante karakterpregning.» (Lie 1967, s. 644) Oktavens karakter har nemlig i ettertiden vært uløselig forbundet med erindringen og det tilbakeskuende blikk, noe som kun har blitt forsterket av at det kvintessensielle norske oktavediktet, Aasmund Olavsson Vinjes «Ved Rundarne», sentrerer rundt det selvsamme temaet. Dette temaet klinger også med i «Eg ror meg heim», ved at diktet kontrasterer diktjegets ungdomsminner opp mot dets nåværende tilstand.

Sentralt for oktaveformen er dens skille mellom demonstrasjon og konklusjon: De seks første versene er ment å presentere og drøfte emnet som tas opp, mens de to siste versene utgjør en epigrammatisk syntese av de foregående. Ifølge Hallvard Lie er dette «et karakteristisk forhold ved all god oktavediktning». (s. 643) Dette er vel å merke noe Nygard har en tendens til å spille løst og fast med, kanskje særlig fordi flere av oktavediktene hans ikke er rene tankedikt à la Vinjes «Ved Rundarne» og Aasens «Sumarkvelden», men skisserer episke handlingsforløp, slik tilfellet også er med det foreliggende diktet. I «Eg ror meg heim» er det vel å merke kun siste strofe som bryter med dette mønsteret; i de to første finner vi derimot et markert skille mellom de demonstrerende og de konkluderende versene.

Johs. A. Dale mener at Nygard kan ha benyttet seg av oktaven når «kjensleofsen storma på», ettersom strofeformen «høver for den som vil taumkjøre villstyrne kjensler, tvinge eit kaotisk opplevingsinnhald inn i eit metrisk kosmos.» (Dale 1957, s. 81) Denne kommentaren er så klart ikke gyldig for samtlige av Nygards oktavedikt, men passer bra på nettopp det diktet vi

har foran oss. Her er det nettopp et «kaotisk opplevingsinnhold» der diktjeget konfronteres med to forskjellige dragninger i sitt sinn, og hvor kampen mellom disse to kreftene blir presentert i en kontrollert strofisk drakt – slik også Trygve Greiff antyder i sin kommentar.

3.4 Gjennomgang av diktet

Diktet begynner med at jeget forteller at han ror seg «heim til svevn og svale næter», og mot døden. Tonen er konstaterende og avklart, men det kommer raskt frem en ambivalens i diktjegets holdning til denne reisen. Han erklærer at «livsens solleik» fremdeles holder fast på ham, og at en ungdommelig livslyst kjemper mot dødslengselen i ham. Kampen mellom livskraften og dødslengselen sammenlignes deretter med jonsokbålets flammer som slår opp mot den mørke himmelen. Tilsvarende er det med følelsene, som finner vei «inn i svale draumar» og rokker ved hans beslutning.

Andre strofe åpner på samme måte som den første, men nå er uttrykket mer bestemt, og handlingen mer beslutsom: Diktjeget «traa-ror» mot natten og drømmen, og kjenner seg nesten framme idet en tilsvarende motkraft som i første strofe vekkes i ham på ny, og også denne inntreffer med større kraft: «livsgiret» vender båten tvert om, lammer diktjegets lemmer, og sender ham tilbake ut på livets hav. Diktjeget overgir seg til livskraften, han «vekkjer gir-ord» og formaner den om å ta ham med tilbake til ungdommens rike; og nå strømmer også minnene fra fortiden på ham.

Ved tredje strofes inngang befinner vi oss i denne situasjonen. Minnene strømmer på en stund, og de er nær ved å overtale tanken til å følge hjertets innskytelse og vende tilbake til ungdommen. Men tanken lar seg ikke overbevise. Istedenfor – og «som paa skjemt» – kryster den ut en *ham*. Hva slags ham det er snakk om presiseres ikke, annet enn at det er en ham «som ingen vann / aa gjeve namn den tid [tanken] spela meistar.» Etter å ha utført denne handlingen, fortsetter tanken som før, han lar seg med andre ord ikke overtale av hjertet. Men hjertet er stadig fast i sitt forsett, og diktet avsluttes med at båten driver ut igjen på vannet.

3.5 Natten som metafor for døden

I de to foregående lesningene har vi sett hvordan Nygard har benyttet seg av både apostrofe og antropomorfismer for å påkalle og fremstille natten. I begge disse diktene er natten en agerende instans, og uløselig knyttet til realiseringen av diktenes verbhandlinger.

I «Eg ror meg heim» gjør ikke natten krav på en tilsvarende posisjon. Snarere tvert om; i dette diktet tar bildet av natten så liten plass at det kan diskuteres hvorvidt her kan være snakk om et motiv overhodet. Som jeg allerede har påpekt i denne oppgavens introduksjon, kan det ofte være vanskelig å skjelve mellom motiv og tema, nettopp fordi det abstrakte blandes sammen med det konkrete. Det samme er i høyeste grad tilfelle med natten i «Eg ror meg heim», slik det også er med tanken i «Eg trøyter dei dimsvale dagar». I det foreliggende diktet finner vi nemlig ikke natten som en aktør, men som det som i diktets topografi skildres som en *geografisk lokalitet*. Hva mer er, og som jeg allerede har vist i introduksjonen av diktet, står natten som en metafor for døden.

At natten er en mulig metafor for døden, er en temmelig utbredt oppfatning. Så utbredt, at Eirik Vassenden under sin doktordisputas appellerer til den i møte med Otto Hagebergs kritikk av hans lesning av «No reiser kvelden seg» som et dødsdikt, når han foreslår at den tette forbindelsen mellom natt og død godt kan kalles for «en arketypisk forestilling».
(Vassenden 2003, s. 347)

Denne forestillingen er naturlig nok også til stede i Nygards diktning, helt fra debutsamlingens andre dikt «Dags-svan», hvor dagen dør og kvelden dukker opp til gravøl, til mange av de sene diktene, deriblant «I dansen», «No kvil deg», «Naar inni stilla», «Eg trøyter dei dimsvale dagar», «Min dag ligg dimøygd» og «Mi sjæl stig fram».

Ofte skildres natten som en destinasjon, som en reises opphør. Enten ved at den signaliserer reisens slutt, som i «No kvil deg» og «Eg fann meg kvilestad», eller ved at den fungerer som en konkret destinasjon, slik som i det foreliggende diktet. I det følgende skal vi undersøke hva denne kjensgjerningen – at natten fremstilles som en lokalitet – gjør med vår forståelse av motivet, ved å ta utgangspunktet i diktets topografi.

3.5.1 Landet, vannet og båten

Klassiske forestillinger om døden har hatt en tendens til å forestille seg de døde sjelenes bestemmelsessted som en fysisk lokalitet. Kristendommens begreper om himmel og helvete er velkjente, og i de greske og romerske eposene finner vi skildringer av hvordan levende menn som Orfevs, Odyssevs og Aineas reiser til og fra dødsriket, legender som også har blitt appropriert av den norrøne mytologien, gjennom Hermods reise til Hel.

Ved å skildre dødens domene som et slags nattland, trekker Nygard også veksel på den utbredte oppfatningen om at natt konnoterer til død. Men utover at vi har å gjøre med et land av natt og søvn, er det lite vi får vite om dette landet – ja, det er i det hele tatt lite vi får

skildret av diktets topografi, annet enn at diktjeget befinner seg i en båt på et åpent vann. I andre strofe mener han også å kjenne «livd av land» – et utsagn som kan tolkes som at han merker natten (og med den døden) som senker seg over ham. Vi må altså forestille oss at land er synonymt med natten, og at dikotomien liv-død gestaltet av henholdsvis vann og land. Da er det også interessant at diktjeget hevder at han ror seg *hjem* til søvn og svale netter. De svale nettene er altså ikke bare den endelige destinasjonen for dikterens liv, de er også utgangspunktet for det. Denne kjensgjerningen virker å gi uttrykk for tro på en pre-eksistens som ånden vender tilbake til etter enden på sin jordlige tilværelse.

I et annet dikt fra samme manuskript, det storslåtte «Til son min», blir ideen om pre-eksistens tematisert i langt større grad, og med et bildespråk som til forveksling kan minne om det vi møter i «Eg ror meg heim»: Her forestiller Nygard seg at sønnen eksisterer parallelt med diktjeget på et avsides sted «dit inga tid og ingen tanke skaut / si braglebraut», før han (sønnen) trenger ut av den avsides verden og inn i den verdslige ved at han ønskes dit av diktjeget. Også interessant i denne sammenhengen er at forløsningen av ønskebarnet skjer gjennom en ro-handling, ved at diktjegets lengsel ror «ut or sine fjordar» og inn i det drømmelandskapet der sønnen befinner seg. I «Til son min» tegnes en rolig nattestemning hvor sønnen flyter «paa iblaa bylgje». Som i «Eg ror meg heim» kontrasteres også den hinsidige natten med det verdslige livets dag: Det er «blundøygd nattetime» hos sønnen, imens diktjeget går «dag-fordrøynd» i sine daler. Om vi leser de to diktene i lys av hverandre, lar det seg tenkes at den tilstanden hvor barnet befinner seg i «Til son min» svarer til den tilstanden som oppstår etter døden. Derfor blir diktjegets roing mot nattlandet også en reise bakover i tid, tilbake til det stedet han var før det verdslige livet tok til.

I den sammenheng kan vi også minne om at øyeblikket hvor diktjeget i «Til 'ljaamannen'» overgir seg til døden og legger hodet sitt i fanget hans, innebærer en fornemmelse av «ungdomssviv» som kaller diktjeget «heimatt, heim der eg drog ut i fraa». Dødsøyeblikket vekker i ham bilder og erindringer fra fortiden, og skaper fornemmelsen av at han reiser tilbake til det stedet og den tiden der han først la ut ifra.

Det samme er også tilfellet i «Eg ror meg heim», hvor dødens nærhet vekker i diktjeget fornemmelsen av å være ung igjen. Men i «Eg ror meg heim» er det ikke minnene som kommer til ham, det er snarere *følelsen* av ungdommelighet som «kjæter / seg inn i hugen» hans. Diktjeget fortaper seg ikke i melankolske betraktninger over tapt ungdom og tapte muligheter i møte med døden, slik tilfellet i høy grad kan sies å være i «Til 'ljaamannen'»;

han finner isteden tilbake til erfaringen av det å være ung, og denne erfaringen tilskynder ham til aktivitet. Skjønt, denne formuleringen er ikke helt presis. Diktjeget gir nemlig *avkall* på all form for aktivitet ved å legge skjebnen sin i hendene på sitt gamle «livsgir». Han gjør seg med andre ord til en passiv medpassasjer i båten på vannet, og lar livsgiret og dødsdriften måle krefter med hverandre.

Båten på åpent vann er et for så vidt velkjent motiv i Nygards diktning, der det åpne vannet har en tendens til å stå for livet. I «Min tanke flagrar yve livsens hav» skjer denne koblingen eksplisitt, og i atter andre dikt hintes det til en tilsvarende oppfatning, slik som i «No hev eg drukke opp», når han sammenligner sitt livs lagnad med «mannen utpaa hav / aaleine paa ei bylgjebrota skute» – eller i den pessimistiske «Live», hvor han sammenligner livet med «angeststunder / i ein baat paa frode hav / naar han duvar under».

Med en slik metaforikk vil forliset være jevngodt med døden. Det er mannen i båten sin oppgave å holde hodet over vannet, bokstavelig talt – en tematikk som Tarjei Vesaas flere tiår senere behandler mesterlig i diktet «Det ror og ror». Tanken er derfor at livet er en kamp mot naturkrefter som hele tiden truer med å senke individet, og som når som helst kan kullkaste båten.

Bildet av mennesket i båten midt mellom livet og døden konnoterer også sterkt til gresk og romersk mytologi, hvor fergemannen Karon fraktet døde sjeler over Akheron og ned til dødsriket. Nygard distanserer seg derimot fra denne myten ved at diktjeget befinner seg foruten ledsager; han er alene i båten, og det virker som om kreftene som forflytter båten den ene og den andre veien, er krefter som utgår fra ham selv.

Da er Wergelands «Sidste Reis» et mer nærliggende forelegg. I Wergelands dikt legger jeget ut på sin siste sjømannsreise mot døden, og mot himmelen. Her finner vi dog ikke den samme ambivalens som hos Nygard, selv om også Wergelands jeg ser seg tvunget til å vekke gir-ord med omkvedet: «Frisk an! lad modig til da staae / igjennem Sky op i det Blaa!»

3.6 Det umulige valget

I myten om Karon og i Wergelands dikt skildres reisen som en rett linje fra A til B, men hos Nygard kompliseres denne tilsynelatende likefremme ruten. Diktjeget klarer ikke å bestemme seg for hvorvidt han skal overgi seg til natten (slik diktjeget gjør i «Velkoma, natt») eller om han er «mogen / fyr dagsens glede», slik det heter i et annet betydelig dikt; han befinner seg på grensen mellom liv og død, i mangel på den tilstrekkelige besluttsomheten til å hengi seg

helt til noen av delene. Denne ubesluttomheten gjør jeget til en slags Hamlet-figur, som møtt med to motstridende krav, ikke evner å utføre noen av dem. For Nygards diktjeg er spørsmålet et enten/eller mellom liv og død. Han må velge det ene på bekostning av det andre.

Slike enten/eller-situasjoner gjør det nærliggende å henvise til Søren Kierkegaard, som bruker en analogi om en styrmann som, i det øyeblikket han skal foreta vendingen av sitt skip, funderer på hva han skal gjøre. Men samtidig som han overveier valget, fortsetter skipet rett fram, og det vil uvegerlig komme til et øyeblikk «da det ikke lenger er tale om et enten – eller, ikke fordi han har valgt, men fordi han har latt det være, hvilket kan uttrykkes slik, fordi andre har valgt for ham, fordi han har tapt seg selv.» (Kierkegaard 2013, s. 175-176) Ved å avstå fra å velge, oppgir Nygards diktjeg sitt selv, og overgir sin skjebne i andre krefters vold.

På den annen side kan vi spørre hvorvidt diktjeget i bunn og grunn er i besittelse av et valg, eller om valget allerede er tatt for ham på forhånd, og spørsmålet er hvordan han skal forholde seg til det. Mennesket er nå en gang ikke herre over døden, hvor mye det enn måtte ønske det. Døden kommer uvegerlig, og det enkelte individ står maktesløs i møte med den. Valget mellom livet eller døden kan like godt fremstilles som et holdningsvalg: Diktjeget kan akseptere sin skjebne som døende, eller han kan «rage against the dying of the light», sagt med Dylan Thomas. Spørsmålet blir dermed ikke hvorvidt diktjeget kan vende tilbake til livet eller om han må overgi seg til døden, men hva slags holdning han har til vissheten om at han skal dø. Velger han å overgi seg til døden, eller går han inn i det som nødvendigvis må være en håpløs kamp mot vindmøller?

Forstått slik, blir diktet en allegori over den døendes kamp for å forsone seg med sin skjebne. Slike tematikker preger mye av Nygards sene og betydeligste diktning, deriblant «Timann skrid undan» og «Eg andar hol i kvitan is», og har også sine klare pendants i verdenslitteraturen. I diktets klimaks, som finner sted midtveis gjennom andre strofe, og som består i at jeget apostroferer sine egne ønsker om mer liv, med like deler oppgivelse og kommandering: «Tak du styretauen, / legg ut att, ut til nye ungdomsland!», finner vi i alle fall en tydelig parallell til Alfred Tennysons storslagne dikt «Ulysses». Her kommanderer diktjeget følelsene sine om å ta over styringen av båten, som var han kaptein og de styrmenn, på en måte som nærmest imiterer Tennysons Ulysses når han henvender seg til mannskapet sitt. I sitt dikt forestiller Tennyson seg odysse Odyssevs hjemme på Ithaka etter kampene ved Troja og den episke reisen hjem derfra. Han er gammel, de store kampene ligger bak ham, og han er henfalt til et passivt liv som konge på øya. Men Tennysons Odyssevs er ikke fornøyd,

og lengter tilbake til sin ungdoms eventyr. Han vil ikke finne seg i at det heroiske livet er over, og i et av den britiske litteraturens store høydepunkter, henvender han seg til sitt mannskap:

Come, my friends,
'T is not too late to seek a newer world.
Push off, and sitting well in order smite
The sounding furrows; for my purpose holds
To sail beyond the sunset, and the baths
Of all the western stars, until I die. (Tennyson 1999, s. 83)

Ironien består i at ifølge *Odysseen* gikk hele Odyssevs' mannskap tapt på veien hjem til Ithaka, og han kan derfor ikke henvende seg til dem annet enn som minner. Odyssevs' heroisme i dette diktet er derfor tragisk-ironisk, ettersom han fornekte livets realiteter til fordel for en allerede tapt verden som hans alder og stilling tvinger ham fra å ta del i.

Det samme er tilfellet med Nygards diktjegg. Når han påkaller livslysten sin med en kommando om å legge «ut att, ut til nye ungdomsland!», skapes en tilsvarende tragisk-ironisk situasjon: Det døende diktjeget ønsker å vende tilbake til en tid og en tilstand som ikke lenger er ham forunt å ta del i. Han kan gjenkalle minnene om sin ungdom gjennom erindringen, men han kan ikke lenger ta aktivt del i dem. Ungdomstråens dragkamp med døden er altså en strid den ikke kan vinne, og er dermed i alle praktiske henseender fåfengt.

Men det finnes verdi i å stå i kampen òg. I mange henseender er kampen det som utgjør selve livet, og jeg blir uvegerlig minnet om en pregnant formulering i det storslagne ungarske lesedramaet *Menneskets tragedie* av Imre Madách: «Et oppnådd mål, den edle kampens opphør, / er ett med død, for livet *er* en kamp / og kampen selv er menneskenes mål.» (Madach 1979, s. 231)

Å lese diktet slik vil innebære en oppvurdering den livsholdningen som vi i lys av Kierkegaard kritiserte som livsnegerende. Snarere enn å kritisere diktjeget for å utsette valget, kan vi berømme ham for å orke å stå i striden som herjer mellom hjertet og tanken. Vi kan her minne om at William Blake, som Nygard har vært sammenlignet med, formulerte en tilsvarende livsholdning i det filosofiske verket «The Marriage of Heaven and Hell». «Without Contraries,» skriver Blake, «is no progression. Attraction and Repulsion, Reason

and Energy, Love and Hate, are necessary to human existence.» (Blake 2008, s. 69) Er det den samme holdningen vi finner uttrykt i «Eg ror meg heim»? Er det dragkampen mellom fornuft og følelse, natt og dag, liv og død, som utgjør det vesentlige i menneskets væren? Bør vi reformulere spørsmålet fra et enten/eller til et både/og?

Flere av Nygards senere dikt røper i alle fall en innrømmelse av nødvendigheten av motsetninger, for eksempel i det posthumt publiserte diktet «Ei hand –», der skiftningen mellom sol og regn, natt og dag legger grunnlaget for skapelsen av den første hånd med «hold og pulseslag», som i sin tur bevirker nye, kunstneriske skapelsesakter. Også lesningen jeg har presentert av «No reiser kvelden seg» har avdekket lignende anslag, ved at skiftningen mellom dag og natt utgjør jordas livgivende krefter.

Svaret på dette spørsmålet betinger hele vår forståelse for diktet, men å gi et bestemt svar er ingen enkel sak. Tolkningsspørsmålet blir på den måten en speiling av det samme predikamentet som diktjeget befinner seg i: Han må velge den ene eller den andre tolkningsveien, vel vitende om at valget hans negerer det andre alternativet.

Vi skal forsøke å lande på et svar ved å se på hvordan Nygard spiller diktets motsetninger opp mot hverandre.

3.7 Et spill på kontraster

Når Nygard leter etter begreper til å beskrive livet, griper han gjerne til et tilsvarende bildespråk som i de tidlige diktene: Han skriver om hvordan livets «solleik» holder fast på ham; livsønsket hans er «heit [...] lik ein jonsokkveld / naar leikne logar slær mot blaadæmd æter»; og det er «blodeld» som strømmer inn i drømmene hans og biter ham «med brandgufs». Til tross for disse bildenes heftighet, er diktjegets holdning til dem grunnleggende positiv. Det lekne ved flammene betones, og begrepet «blodeld» fører tankene henimot vitalistiske livsanskuelser som sirkulerte i Nygards samtid, og som på norsk finner en rekke pregnante uttrykk i Kristofer Uppdals poesi – især i «Bloddrope-trall».

Den metaforiske overføringen som skjer mellom blod og ild i «Eg ror meg heim», antyder dessuten at ilden har en tilsvarende rolle som blodet: Dens vedvarende brenning er nødvendig for opprettholdelsen av liv, slik sirkulasjonen av blodet er det.

Livets hete finner sin motsetning i dødens nattlige kulde. Men Nygard anvender konsekvent det mer positive ladde «sval» som kontrast til heten. Ordvalget sier dermed sitt om diktjegets holdning til destinasjonen han ror mot. Formuleringen «Eg ror meg heim til svevn og kalde

næter» tilkjennegir tross alt en nokså annen holdning til natten enn hva diktets faktiske åpningsvers uttrykker. Ordet «sval» er dessuten et yndet og hyppig brukt adjektiv i Nygards poesi, og opptrer nærmest utelukkende med en positiv betydning, mens ildmetaforikken benyttes oftest benyttes med negative fortegn. I denne kjensgjerningen kan vi også avlese en endring fra den tidlige produksjonen. I de tidlige diktene påfører det flammende livet ham brannsårl som han har behov for å få pleiet, slik som i «Velkoma, natt» og «Livsøyding». På den måten benyttes ild-metaforen til å belyse livets hardhet, slitet og strevet som det påfører individet.

I «Eg ror meg heim» benyttes det samme bildet til å gi uttrykk for en helt annen livsanskuelse. Her er ilden knyttet til det ungdommelige, og til det heftige begjæret for mer liv og for nye opplevelser som hører ungdommen til. Dette innebærer en oppvurdering av det verdslige livet på bekostning av dødens søvn. Endringen fra de tidlige diktene består altså ikke i bildebruken, men i jegets etiske grunnholdning: «Velkoma, natt» og «Livsøyding» fremstiller det aktive livet som et åk som kverver bort lykken (jfr. det tapte sæleskrinet i «Velkoma, natt»); «Eg ror meg heim» forherliger aktiviteten som et ideal.

Som vi har sett, er bruken av kontraster et helt sentralt grep i diktet. Svalt og varmt, natt og dag, død og liv, land og vann, hjertet og tanken – alle disse kontrasteres med hverandre, og resultatet blir at de danner to forskjellige grupperinger som står for det samme. Den ene grupperingen er dødens gruppering, og forstås ut ifra begrepene natt, svalhet, land og fornuft. Den andre er livets, som anskueliggjøres ved hjelp av bilder som dag, varme, vann og følelser. Til sammen utgjør de to grupperingene kreftene som kjemper mot hverandre i diktet. Vi har allerede diskutert kontrasteringen av de fleste av disse begrepene, foruten begrepsparet tanke – fornuft. Til gjengjeld er dette et av de mest sentrale.

Sammenhengen mellom fornuften og døden er ikke spesifikk for «Eg ror meg heim», men løftes også frem i flere andre av Nygards dikt. I «Livsøyding» fra *Runemaal* heter det for eksempel at diktjeget «byggjer galge av [s]in eigen tanke». En lignende oppfatning skildres også i «Min tanke flagrar yve livsens hav», men her er det tanken selv som påføres banesår av livets drauger og dør.

I «Eg ror meg heim» er det nesten som om tanke og død sammenstilles, og at de har sine motparter i hjertet og livet. Fornuften er en dødbringende kraft som, om den ikke tøyles av følelsene, vil drive jeget inn i en sikker død. Sammenhengen mellom tanken og døden understrekes eksplisitt ved at tanken – i et innfall av deskriptiv personifisering – beskrives

som «bleik som dauden». Men tanken er også produktiv. I siste strofe produserer den nemlig en ham. Denne handlingen er overraskende, og skiller seg ut ifra resten av diktet. Frem til dette punktet har diktet sentrert rundt jegets skjebne – skal han dø eller finne tilbake til ungdommen? Men med tredje strofes skapelsesakt tilføres et helt nytt moment til diktet. Vi skal her dvele ved hva denne hammen egentlig kan sies å være.

Min umiddelbare innskytelse er at det her er snakk om en dødfødsel. Beskrivelsen av tanken som «bleik som dauden», bruken av verbet «kryste», og det faktum at ingen navngir hammen kan i alle fall støtte opp under en slik tolkning. Men hva er det i så fall som fødes? Noen fysisk gestalt kan her vel vanskelig være snakk om – ennskjønt tanken til en viss grad blir personifisert.

En ham er et skall, et hylster, altså tømt for innhold. Og det sentrale er kanskje ikke hva hammen er ment å symbolisere, men det enkle faktum at den er innholdstom, uten noen iboende mening? Også sentralt er det at tanken gjør det «som paa skjemt»; handlingen fremstilles altså som et useriøst påfunn, en spøk. Det spøkefulle understrekes av fjerde og femte vers' halvrim: «ein ham som ingen vann / aa gjeve namn», som – skjønt de utviser en skjønn velklang – nærmer seg det tiradiske.

I tråd med de foregående lesningenes poetologiske anslag, kan vi se på tankens handling som en poetisk skapelsesakt. Tanken fristes til å følge hjertet i dens søken etter tapte ungdomsland, men innser umuligheten av å vinne tilbake dit. I stedet drar tanken nytte av situasjonen den befinner seg i, og gjør hva den gjør best: Den kryster ut *et dikt* – mer spesifikt *dette* diktet. Tanken er tross alt det ordnende prinsippet i diktjegets væren. Den kan være «bleik som dauden» og kynisk, men den er like fullt midlet som behandler, strukturerer og skaper mening ut av følelsene som ukontrollert skyller over ham.

Men hvordan kan vi så forene denne lesningen med kjensgjerningen av at det er nettopp en tom «ham» som tanken kryster ut? «Innholdstom» og «uten iboende mening» er i alle fall ikke karakteristikk som lar seg forene med diktet «Eg ror meg heim»; snarere tvert om. Diktet fremstår heller ikke som et produkt som er laget «paa skjemt», med mindre skjemten består i å forville fortolkeren inn i en labyrint foruten håp om å finne veien ut.

Svaret finner vi kanskje ved å utvide det poetologiske perspektivet fra det spesifikke til det universelle: fra skapningen av det enkelte diktet til poetisk skapelse generelt.

I den dikteriske skapelsesakten kan vi tenke oss at følelsene utgjør det umiddelbare tildrivet som tilskynder diktningen, mens tanken behandler og ordner stoffet, velger ut, setter i system og komponerer. Den «tvinge[r] eit kaotisk opplevingsinnhald inn i eit metrisk kosmos», jamfør Dales allerede siterte utlegning om oktavens rolle i Nygards diktning. Men dette kan den altså ikke gjøre alene. Tanken er avhengig av hjertets impulser; de er tildrivet som tanken formulerer til et konsist og pregnant uttrykk. Når tanken og hjertet er adskilt – ja, mer enn adskilt befinner de seg i åpenlys konfrontasjon – har ikke tanken noe subjett som den kan ordne. Resultatet blir et tomt skall – en ham. Dette virker å komme overraskende på tanken, som synes å være i undring over resultatet på sin skaperakt: «Og tanken gjeng som fyrr: Han er vel mann?» Jeg tolker spørsmålet som at det kommer fra tanken, og relaterer seg til hammen. Tanken er overrasket over at den har skapt noe livløst og tomt, og forestiller for seg selv at det «er vel mann» han har skapt, altså noe levende vitalt – et vitalt dikt. Men ettersom hjertet nå er løst fra tanken, og livsgiret egenhendig holder i «styretaumen», kan ikke tanken nære seg av hjertets innhold, og skapelsesakten blir en dødfødsel.

Slik tematiserer Nygard dikterisk skapelse som et produkt av motsetninger som virker sammen for å skape et sterkt poetisk uttrykk. Slik finner vi også et svar på hvilken holdning som forkynnes vedrørende dag og natt, liv og død osv.: De står i et gjensidig avhengighetsforhold til hverandre hvor begge deler er av like stor verdi, og det er vekselvirkningen mellom dem som skaper stor poesi.

3.7 Konklusjon

«Eg ror meg heim» skiller seg fra de øvrige diktene ved at nattens rolle her er markant mindre. Her er ikke natten et av de sentrale bildene, og det kan diskuteres hvorvidt den kvalifiserer til et motiv overhodet, sjønt den faller inn under den liberale definisjonen som denne oppgaven forholder seg til.

I diktet står natten som en metafor for døden, og den blir gitt konkret form ved å fremstilles som fysisk land. Natten figurerer altså som en geografisk lokalitet. Natten som trope virker med andre ord å ha en avklart og enkel påviselig funksjon i diktet. Men det som virkelig er interessant i *dette* diktet, har vært å undersøke det større spillet som natten inngår i.

Vi har vist i lesningen at natten blir gruppert i en meningskategori som også innbefatter død, svalhet, land og fornuft. Ved å foreta en slik gruppering, skjer det samtidig en metaforisk overføring hvor natten tar opp i seg egenskapene til de øvrige begrepene, og samtidig fyller

begrepene med sine egne betydninger. Kampen mellom hjertet og tanken er samtidig en kamp mellom liv og død, dag og natt, svalhet og hete, land og vann. Denne kampen utgjør diktets sentrale tema, og det er – i min oppfatning – i kampen at livet får sin verdi. Foruten å stå i åpenlys strid med hverandre, utfyller de hverandre nemlig.

Mitt forslag til en poetologisk lesning understreker dette poenget. Der fastholder jeg at diktskapelsen skjer gjennom hjertets og tankens samhandling, og at splittelsen som oppstår ved at diktjeget gir seg helt hen til livskraftene setter en stopp for den fruktbare utvekslingen mellom de to, og tanken ender opp med å produsere en livløs ham.

Diktet avslutter uten noen konklusjon. Det antydes at han er på vei ut mot livet, men for alt vi vet kan den dødbringende fornuften gripe inn igjen uten forvarsel og dra ham med tilbake mot nattlandet. Den uavklarte stemningen gir også diktet mye av dets styrke, og gir rom for en rekke ulike tolkninger. Jeg har skissert noen potensielle muligheter i denne lesningen. Håpet er at disse mulighetene ikke forblir muligheter, og at nye lesninger kommer til og utfyller dem.

Del III: Konklusjon

Vi er ved veis ende, og det er på tide å nøste opp i det som kan synes å være en mangefasettert floke. I begynnelsen av denne oppgaven definerte jeg oppgavens formål som å komme frem til nattmotivets betydning i Olav Nygards lyrikk, og at jeg aktet å besvare spørsmålet ved å undersøke 1) hvilke virkemidler han benytter seg av i fremstillingen av den, 2) hva den grunnleggende sett tematiserer, og 3) hvordan Nygards tradering av motivet forholder seg til den litterære tradisjonen. Jeg har gjennom oppgaven presentert mine foreløpige funn og konklusjoner på slutten av lesningene av enkeltdiktene. I denne delen skal se funnene under ut, og friste å presentere en overgripende forståelse for Olav Nygards bruk av nattmotiv.

1. Natten som trope

Johs. A. Dale har, som vi løftet frem under lesningen av «Velkoma, natt», hevdet at det er et typisk trekk ved Nygards ordsammensetninger at de består av et abstrakt og et konkret ledd, hvor det konkrete leddets oppgave er å gjøre abstraktet «på ein måte sansande.» (Dale 1957, s. 67) Denne kommentaren kan vi modifisere til å gjelde Nygards fremstilling av nattmotiv i de tre diktene i sin alminnelighet. I «Velkoma, natt» og «No reiser kvelden seg» får natten konkret form ved at den skildres som antropomorfe, kvinnelige skikkelser; i «Eg ror meg heim» fremstilles den som en geografisk lokalitet. En effekt som denne formen for fremstilling har, er definitivt å gjøre natten mer sanselig og nærværende.

I «Velkoma, natt» og «No reiser kvelden seg» fremstilles natten begge steder ved hjelp av antropomorfismen. Ifølge Paul de Man innebærer det at nattens betydning låser seg til mennesket, og umuliggjør videre tropologiske transformasjoner. Men fordi om de tropologiske transformasjonene låses fast til ett spesifikt bilde, betyr ikke det at vår forståelse for motivet stopper der.

I «Velkoma, natt» så vi hvordan diktjegets apostrofering av natten konstituerte et forhold mellom seg selv og natten, som trekker veksel på mystikken og romantikkens oppfatning av mystikeren/dikteren som en utvalgt som bevitner ting og hendelser som andre ikke kan. Samtidig vektla fremstillingen av natten som sykepleier nattens restituerende egenskaper. I tillegg finner vi i «Velkoma, natt» natten som metafor for døden, men inklusjonen av denne metaforen – som jeg anser som en estetisk skavank – bidrar kun til å vekke en mild undring hos diktjeget ovenfor døden.

På tilsvarende vis kan vi utlede egenskaper ved natten slik vi møter den i «No reiser kvelden seg». Der settes den i direkte forbindelse med de evige skapelseskraftene gjennom sin rolle i det hendelsesforløpet som skisseres, og selve skapelsesakten virker å være direkte knyttet til elskovsakten mellom skyggen og natten.

I «Eg ror meg heim» skjer det en rekke tropologiske transformasjoner, ved at natten grupperes sammen med begrepene død, svalhet, land og fornuft. Samlet sett øver denne gruppen motstand mot sine motsetninger, og betydninger fra de ulike begrepene overføres til de øvrige.

2. Nygards nattmotiv og den litterære tradisjonen

Denne oppgaven har hatt et gjennomgående komparativt perspektiv, og Nygards dikt har blitt lest opp mot, på bakgrunn av og i lys av en rekke ulike dikt, primært fra den norske og britiske lyrikk-kanon. Sammenligningene har først og fremst fungert som springbrett for interessante diskusjoner vedrørende Nygards dikt, men de har også røpet

I «Velkoma, natt» postulerte jeg at diktet i for stor grad lener seg på den litterære kanon i sin behandling av nattmotivet, og at det derfor blekner noe når vi sammenligner det med dikt som uttrykker den samme grunnoppfatningen, men dog på en mer pregnant måte.

De to øvrige diktene trekker også tydelig veksel på den litterære tradisjonen. I «No reiser kvelden seg» finner vi for eksempel tydelige paralleller til dikt og diktverk som Kristofer Uppdals «Natt» og Henrik Wergelands *Skabelsen, Mennesket og Messias*, men subjettene og motivene fra disse diktene får et annet og særpreget uttrykk i Nygards dikt; Nygard kan for eksempel anvende de undrende øynene som vi finner i Uppdals dikt på en helt annen måte enn Uppdal, og derved skape «creative space» for seg selv, slik Harold Bloom formodentlig ville ha uttrykt det.

Tilsvarende trekker «Eg ror meg heim» veksel på Tennysons «Ulysses» gjennom diktjegets appell til livsgiret sitt om å legge ut på havet på nytt, men også her blir det til en styrke, ettersom Nygards individualitet skinner gjennom også her, og appellen til Tennysons dikt ikke utgjør diktets tankekjerne, men beriker den.

Dette antyder at Nygards senere dikt er mer selvstendige i deres bruk av litterære forelegg enn de tidlige diktene, men til dette trengs det naturlig nok et betraktelig større kildemateriale for å konkludere med noe endegyldig.

3. Nattens betydning

At natten i «Velkoma, natt» skildres som en restituerende kraft, og at natten i «Eg ror meg heim» står som metafor for døden, er kjensgjerninger som ikke krever den helt store anstrengelsen for å oppdage. Likedan er det en smal sak å påvise at diktjegets holdning til natten i de to diktene er generelt positiv, selv om sistnevnte kompliserer bildet ved å sammenligne natten og dens forbundsfeller med den likeså attråverdige dagen.

Det min oppgave derimot har avdekket gjennom analysene av diktene, er at vi i alle de tre diktene finner anslag til poetiske tematikker hvor natten spiller en mer eller mindre sentral rolle. I «Velkoma, natt» skjer dette ved at natten bringer diktjeget hans poetiske ressurser; i «No reiser kvelden seg» er skapelse det sentrale temaet, hvor natten både fungerer som en av de skapende agentene, og som utsiktspunkt for en mystisk opplevelse som medieres gjennom dikterinstansen og formidles til leseren som diktet «No reiser kvelden seg»; i «Eg ror meg heim» tematiseres den poetiske skapelsesakten ved at tanken kryster ut en ham i siste strofe – en hendelse som vi kan lede tilbake til natten gjennom den metaforiske likheten som oppstår ved at natt og fornuft knyttes sammen i felles front mot dagen og følelsene. Videre gjør jeg et poeng ut av at kampen mellom kreftene dag-natt og deres forbundsfeller i dette diktet fremstilles som helt sentralt for den dikteriske skapelsesakten.

Disse funnene peker mot en forståelse av at natten er tett forbundet med kreativ skapelse, og at den fungerer som en kilde til mystiske erfaringer som dikteren kan omdanne til poesi.

På den måten viderefører denne oppgaven impulser fra Eirik Vassendens doktoravhandling, samtidig som den revurderer og utfordrer enkelte av funnene hans, slik tilfellet er særlig med lesningen av «No reiser kvelden seg». Enn videre har denne oppgaven antydnet at Nygards oppfatning av dikterrollen har sitt grunnlag i mystikken og den opprinnelige romantikkens tanker om dikteren, og selv om det ikke foreligger tilstrekkelig med bevis til å utfordre Vassendens påstand om at Nygards sene dikt tenderer mot en form for metaromantikk, ligger veien åpen for fremtidige forskningsbidrag til å utfordre dette synet.

4. Veien videre

Et godt litteraturvitenskapelig forskningsbidrag skal i mine øyne ikke bare bidra til å øke leserens forståelse for diktverkene det befatter seg med, men også stake ut veien videre for nye lesninger. Det mener jeg at denne oppgaven i stor grad har lyktes med.

Jeg har presentert lesninger av tre dikt fra Olav Nygard, og disse lesningene både kan og bør utfordres, kritiseres og bygges videre på. Arbeidet med de forskjellige diktene viste seg å avføde nye spørsmål raskere enn jeg klarte å besvare de bestående, og skjønt hvert enkelt dikt er viet et tyvetalls sider hver, finnes det fremdeles rikelig med tolkningsspor som jeg ikke har hatt mulighet til å etterfølge. Enkelte av disse sporene antydes i lesningene, atter andre må leseren finne frem til selv.

Denne oppgaven legger også grunnlaget for videre sonderinger vedrørende nattmotivet i Nygards poesi, og en større undersøkelse som ser forfatterskapets hele befatning med motivet under ett, vil være en naturlig oppfølging av spørsmålene som reises i denne oppgaven. En undersøkelse av nattmotivet slik det opptrer i de folkeviseinspirerte diktene «I huldreskog» og «Vaarnatt» kan i alle fall bidra til både å understøtte og å utfylle forståelsen som jeg har presentert i denne oppgaven.

Som jeg påpekte over, ligger veien åpen for den som måtte ønske å utfordre Eirik Vassendens periodisering av Nygards sene forfatterskap. Debatten omkring periodiseringen av litteraturen fra mellomkrigstiden er i høyeste grad et interessant emne, og i tillegg et emne som kan belyses ved å appellere til Nygards diktning.

Og hva angår Nygards diktning, så vil vi være tjent med å få den belyst av så mange som mulig, fra så mange vinkler som mulig. Hundreårsjubileet for Nygards død nærmer seg, og det er å håpe at denne begivenheten ikke går upåaktet forbi, men avføder fornyet interesse for forfatterskapet. I den anledning skal det også nevnes at det ennå ikke foreligger en definitiv biografi om Nygards liv og levnet. Hundreårsjubileet bør være en så god anledning som noen til å motivere et slikt arbeid.

Det er vanskelig å spå især om fremtiden, men det er å håpe at den vil avføde stadig nye Nygardlesere som leser diktene hans på stadig nye måter. Forhåpentligvis vil denne oppgaven ha lagt kimen til noen slike lesninger.

Litteraturliste

- Almelid, Anders. (1980). *Ferdakåpa med gullrend saum: Ein studie i Olav Nygards dikting* (Hovedoppgave i idéhistorie). Universitetet i Oslo
- Andersen, Per Thomas. (2012). *Norsk litteraturhistorie* (2. utg.). Oslo: Universitetsforlaget
- Barfield, Owen. (1973). *Poetic Diction: A Study in Meaning*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press
- Bergset, Vidar. (1982). «Einskapssynet i Olav Nygards lyrikk.» I Mæhle, L. (red.). *Norsk litterær årbok 1982* (s. 31-34). Oslo: Det norske samlaget
- Beyer, Harald & Beyer, Edvard. (1978). *Norsk litteraturhistorie* (4. utg.). Oslo: Aschehoug
- Bibelen*. (2006). oversettelse fra 1978/85 for GT; oversettelse fra 2005 for NT. Oslo: Bibelselskapet
- Birkeland, Bjarte. (1991). «Olav Nygard». I R.N. Nettum, P. Amdam & B. Birkeland *Norges litteraturhistorie (Bind 4): Fra Hamsun til Falkberget* (s. 660-666). Oslo: Cappelen
- Blake, William. (2008). «The Marriage of Heaven and Hell». I *Blake's Poetry and Designs* (2. utg.) (s. 66-82). New York / London: W.W. Norton & Company
- Bloom, Harold. (1997). *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry* (2. utg.). Oxford University Press
- Burke, Kenneth. (1969). «The Four Master Tropes.» I *A Grammar of Motives* (s. 503-517). Berkeley: University of California Press
- Caprona, Yann de. (2013). *Norsk etymologisk ordbok*. Oslo: Kagge
- Claudi, Mads. (2013). *Litteraturteori*. Bergen: Fagbokforlaget
- Coughlin, Jenna M. (2017). *Conceptions of Nature in Nynorsk Poetry: Local Language and Situated Knowledge in Ivar Aasen, Olav Nygard, and Aslaug Vaa* (Doktoravhandling). University of California, Berkeley.
- Culler, Jonathan. (1977). Apostrophe. *Diacritics* 7. (4), 59-69
- Dahl, Willy. (1981). *Norges litteratur II: Tid og tekst 1884-1935*. Oslo: Aschehoug
- Dale, Johs. A. (1934, 24. oktober). Olav Nygard. *Den 17de Mai*, s. 1-2
- Dale, Johs. A. (1957). *Olav Nygard*. Oslo: Det norske samlaget

- de Man, Paul. (1984). «Anthropomorphism and Trope in the Lyric». I *The Rhetoric of Romanticism* (s. 239-262). New York: Columbia University Press
- Eliot, T.S. (1999). «Tradition and the Individual Talent». I *Selected Essays* (s. 13-22). London: Faber & Faber
- Frye, Northrop. (2020). *Anatomy of Criticism: Four Essays*. New Jersey: Princeton University Press
- Garborg, Arne. (2001). *Brev*. Oslo: Aschehoug
- Garrard, Greg. (2011). *Ecocriticism*. London / New York: Routledge
- Gill, Claes. (1958). «Forord». I Nygard, O. *Dikt i utval*. Oslo: Noregs Boklag
- Greiff, Trygve. (1959). *Olav Nygard: dikter og mystiker*. Oslo: Gyldendal
- Gren, Jonas. (2018, 27. oktober). Traditionell naturlyrik. Hentet fra <https://forfatternesklimaaksjon.no/2018/10/27/traditionell-naturlyrik-jonas-gren/>
- Hageberg, Otto. (1994). «Romantikk og modernitet. Olav Nygard: 'No reiser kvelden seg' og Gunnar Reiss-Andersen: 'Vinden'». I *På spor etter mening: Essay om samtidslitteratur og om litterær tradisjon* (s. 100-115). Oslo: Cappelen
- Hageberg, Otto. (2003). Skapelsens problem: Lesninger i Olav Nygards lyrikk. Doktordisputas, Universitetet i Bergen 28. februar 2003 – Andreopponent Otto Hageberg. I: *Edda* 90(4), 329-338
- Hardanger (1915, 14. desember) Olav Nygard: 'Kvæde'.
- Hauge, Olav H. (2000). *Dagbok 1924-2000, Band I*. Oslo: Det norske samlaget
- Havnevik, Ivar. (1971). *Lyrikkboken: norske dikt fra Bjerregaard til Mehren*. Oslo: Den norske bokklubben
- Havnevik, Ivar. (2002). *Dikt i Norge: Lyrikkhistorie 200–2000*. Oslo: Pax
- Jakobson, Roman. (1978). «Om realismen i kunsten». I Heldal, A. & Linneberg, A. (red.). *Strukturalisme i litteraturvitenskapen* (s. 50-59). Oslo: Gyldendal
- Janss, Christian & Refsum, Christian. (2010). *Lyrikkens liv: Innføring i diktlesning* (2. utg.). Oslo: Universitetsforlaget

- Johannesen, Georg. (1981). «Olav Nygard – en dikter i draugelag». I *Om den norske skrivemåten: Eksempler og moteksempler til belysning av nyere norsk retorikk 1975-80* (s. 117-126). Oslo: Gyldendal
- Kierkegaard, Søren. (2013). *Enten – eller. Del 2*. Oslo: Oktober
- Kittang, Atle & Aarseth, Asbjørn. (1998). *Lyriske strukturer: Innføring i diktanalyse* (4. utg.). Oslo: Universitetsforlaget
- Lie, Hallvard. (1967). *Norsk verslære*. Oslo: Universitetsforlaget
- Lothe, J., Refsum, C. & Solberg, U. (2007). *Litteraturvitenskapelig leksikon* (2. utg.). Oslo: Kunnskapsforlaget
- Madách, Imre. (1979). *Menneskets tragedie*. Oslo: Aschehoug
- Moe, Jørgen. (1968). «Brev til Asbjørnsen høsten 1839». I *Dikt og prosa* (s. 50-51). Bergen: J.W. Eide forlag
- Nygaard, Olav. (2004). *Dikt i samling*. Bergen: Norsk bokreidingslag
- Sedgwick, Eve Kosofsky. (2002). «Paranoid Reading and Reparative Reading, or, You're So Paranoid, You Probably Think this Essay Is about You». I *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity* (s. 123-151). Durham: Duke University Press
- Shelley, Percy Bysshe. (2002). *Shelley's Poetry and Prose* (2. utg.). New York / London: W.W. Norton & Company
- Stagnelius, Erik Johan. (1957). *Dikt i utvalg*. Oslo: Cappelen
- Steiner, Rudolf. (1972). *Teosofi: en vei til oversanselig erkjennelse av verden og mennesket*. Oslo: Norsk antroposofisk forlag
- Svensen, Åsfrid. (1967). «Olav Nygards lyrikk». I I. Havnevik (Red.), *Et festskrift fra studentene til professor Daniel Haakonsen* (s. 30-48). Oslo: Universitetsforlaget
- Tennyson, Alfred. (1999). *Tennyson's Poetry* (2. utg.). New York / London: W.W. Norton & Company
- Uppdal, Kristofer. (1997). *Elskhug; Altarelden; Jotunbrunnen*. Oslo: Aschehoug
- Vassenden, Eirik. (2003). Skapelsens problem: Lesninger i Olav Nygards lyrikk. Doktordisputas, Universitetet i Bergen 28. februar 2003 – Svar fra doktoranden. I: *Edda* 90. (4), 339-351

- Vassenden, Eirik. (2007). *Skapelsens problem: Lesninger i Olav Nygards lyrikk*. Oslo: Scandinavian Academic Press
- Vassenden, Eirik. (2012). *Norsk vitalisme: Litteratur, ideologi og livsdyrking 1890-1940*. Oslo: Scandinavian Academic Press
- Vaage, Eli Fossdal. (2015). *Når døden reiser seg: Ein resepsjonskritisk analyse av Olav Nygards dikt «No reiser kvelden seg»* (Masteroppgave i litteraturvitenskap). Universitetet i Bergen.
- Wergeland, Henrik. (2008). *Skabelsen, Mennesket og Messias*. Rånåsfoss: Svein Sandnes bokforlag
- Winsnes, A.H. (1937). *Norges litteratur: Fra februarrevolutionen til verdenskrigen (2. bind)*. Oslo: Aschehoug
- Aarnes, Asbjørn. (2004). *Poesien hos Olav Nygard: Et dikteralbum*. Oslo: Pax
- Aarseth, Asbjørn. (1976). «Olav Nygards diktarmyte». I Mæhle, L. *Norsk litterær årbok 1976* (s. 25-37). Oslo: Det norske samlaget
- Aarseth, Asbjørn. (1997). «Den vanskeleggjorde forma: Linjer og verkemiddel i Olav Nygards lyrikk». *Nordica Bergensia*, 15, 47-62

Sammendrag

Denne masteroppgaven undersøker hvordan den norske dikteren Olav Nygards benytter seg av natten som motiv i sin diktning. Dette gjør den ved å presentere lesninger av tre dikt hvor natten figurerer som motiv. De tre diktene som blir lest er «Velkoma, natt», «No reiser kvelden seg» og «Eg ror meg heim», og lesningene fokuserer på diktenes bildespråk, hvordan de forholder seg til den litterære kanon, og hva de dypest sett uttrykker.

Oppgaven har funnet at fellesnevneren for alle de tre diktene er at de tematiserer poetisk skapelse, og at nattmotivet har en sentral rolle i denne tematiseringen – enten ved at natten selv fungerer som en kreativ kraft, ved at den går inn i en større dialektikk, eller ved at den fungerer som kilde til mystiske åpenbaringer som en dikterinstans kan oversette å viderefremde til sine lesere i form av poesi.

Videre antyder denne oppgaven at det diktersynet som kommer til uttrykk gjennom disse kjensgjerningene kan spores tilbake til den opphavelige romantikken og dens syn på dikterrollen, samt mystikkens tenkning.

Oppgaven forfekter ikke en bestemt litteraturteoretisk posisjon, men benytter seg av ulike teorier for å belyse ulike sider ved diktene. Blant de teoretiske bidragene som det dras veksler på finner vi Jonathan Cullers teori om apostrofen, Harold Blooms teori om innflytelsesangsten, Paul de Mans tanker vedrørende antropomorfismen, og Percy Bysshe Shelleys syn på dikterrollen slik det kommer til uttrykk gjennom essayet «A Defence of Poetry».

Abstract

This MA thesis purports to show how the Norwegian poet Olav Nygard makes use of the night as a motif in his poetry, and furthermore to explore the meaning of the motif as it relates to his poetry. It goes about this by presenting readings of three poems in which the night is used as a motif. The three poems which are analyzed are «Velkoma, natt», «No reiser kvelden seg» and «Eg ror meg heim». Special consideration has been paid to the imagery of these poems, how this imagery relates to the existing literary canon, and what these images actually express.

The thesis has found that the common denominator in all of the poems that I have analysed, is that they all thematize poetic creation. Furthermore they propose that the night-motif is central to the act of poetic creation – either by working as a creative force itself, by being included in a larger dialectic, or by functioning as the focal point for witnessing mystical events which are then translated into poetry.

It further implies that Nygard's use of the motif is beholden to the Romantic movement and its view of the poet, as well as the mystic tradition.

The thesis does not contain any overarching theoretical arc, but makes use of insights from a wide array of different of different theories, such as Jonathan Culler's theory regarding apostrophe, Harold Bloom's anxiety of influence, Paul de Man's thoughts on anthropomorphism as a trope, and Percy Bysshe Shelley's view of the poet as presented in his essay «A Defence of Poetry».

