

«SNART VAR JEG ET LIK»

– En lesning av Paal Brekkes *Jeg gikk så lange veier*

Geir Ove Bjerke

Masteroppgave høsten 2007

Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier

Seksjon for allmenn litteraturvitenskap

Universitetet i Bergen

Forord

Jeg vil takke min veileder, Erling Aadland. Uten hans råd hadde ikke denne oppgaven vært mye å snakke om.

Bergen, november 2007

Innhold

Innledning

0.1. Om hva som foranlediget oppgaven.....	5
0.2. Jeg gikk så lange veier i Litteraturhistorien	6
0.3. Camille Paglias teori	7
0.4. Problemstilling. Fremgangsmåte.....	12

Kapittel 1: «Løse dagboksblader». Ensomhet i det etterreligiøse

1.1. «Bønn om regn»	13
1.2. «Tam tam».....	16
1.3. Om utadvendt ekstase og innadvendt solipsisme	19
1.4. «Drømmen om en vår. Til et ufødt barn».....	20
1.5. «Løse dagboksblader». «Dåpen»	21
1.6. «Sommermorgen»	24
1.7.« Mennesket»	28
1.8. «Krigen».....	29
1.9. «På kne»	30
1.10. «Løse dagboksblader»-suiten.....	33

Kapittel 2: «Landflyktig soldat». Svik, ensomhet og skyldfølelse

2.1. «Landflyktig soldat»	35
2.2. «Fra Interneringsleiren». «I.».....	35
2.3. «II.»	37
2.4. «III.».....	39
2.5. «Uppsala».....	40
2.6. «Landflyktig soldat». «I.»	43
2.7. «II.»	45
2.8. «III.».....	46
2.9. «IV.».....	53
2.10. «V.».....	55
2.11. «VI. Vår bror ...»	55
2.12. «Sjasmindrømmen».....	57

Kapittel 3: «Til deg». Solipsistisk kjærighet

3.1. «Jakobsstige»	59
3.2. «Drøm».....	62
3.3. «Fremmed».....	63
3.4. Om dikterens behov for å være unik	65
3.5. «Sonate»	67
3.6. «Dine hender»	71
3.7. «Din pensel».....	73
3.8. «I glede og nød»	74
3.9.« Sorgens fugl».....	76
3.10 «Skogstjern».....	78
3.11. Om Brekkes ekstasedikt	79

Kapittel 4: «Hjemkomst». Bort fra verden

4.1. Handler «Hjemkomst» om andre verdenskrig?.....	81
4.2. «'Rør meg ikke ennå'»	81

4.3. «'Hva ser du som gransker i hjerte og nyrer'»	83
4.4. «'Jeg gikk så lange veier'»	84
4.5. «'Så ensomt hvert menneske'»	87
4.6. «'Jeg åpnet mitt vindu for natten'»	88
4.7. «'Jeg ser mot en morgen den siste dag'»	90
4.8. «'De svarte og brune blomstenes mørke duft'»	93
4.9. «'Å være trett'»	95
4.10. «'Natten springer for solen'»	96
4.11. «'Min mor kom til meg i drømmen i natt'»	98
4.12. Kjærlige avslutninger	99
Konklusjon	
5.1. Apollon eller Dionysos?	103
5.2. Maskulinitet og diktning	106
5.3. Solipsisme	107
Bibliografi	109

Innledning

0.1. Om hva som foranlediget oppgaven

Hvis jeg skal si hvorfor jeg skrev denne avhandlingen, kan jeg enten komme med en fiksjon eller en sann historie. I fiksjonen ville jeg sagt at det er skrevet lite om Paal Brekkes (1923-1993) første norske diktsamling, men en god del om den andre, tredje, fjerde og femte samlingen hans,¹ og at jeg av den grunn mente det var på sin plass å skrive om den stort sett oversette *Jeg gikk så lange veier* (1945).² Om jeg derimot vil presentere oppgaven ved hjelp av en sann historie, vil jeg si at jeg i ett og et halvt år strevde med å finne sammenhenger mellom Paal Brekke, Erling Christie og T.S. Eliot. Da jeg omsider innså at denne oppgaven ble altfor stor for meg, tok jeg en åtte siders artikkel jeg hadde skrevet om Brekkes norske debut, og blåste den opp til en nittisiders avhandling. I ettertid ser jeg at fiksjonen rettferdiggjør denne avhandlingens eksistens. Jeg kan ikke si jeg har noe spesielt forhold til diktsamlingen (bortsett fra at jeg har lest den oftere og mer grundig enn andre diktsamlinger): Jeg har ikke noe imot den, men er heller ikke spesielt glad i den. Den samme kan sies om mitt forhold til Paal Brekkes øvrige diktsamlinger. Men jeg ser nytten av at det fins en analyse av denne hans første samling. Når noen skriver om Paal Brekke, så unngår de å si at han er modernismens far her i landet ved å si noe sånt som at «Paal Brekke omtales vanligvis som modernismens far i Norge»; dette er blitt sagt så mange ganger, at det har mistet all troverdighet, dvs.: Det er ikke verdt noe for noen å si det eller tro det selv om det er sant. (Sannheten er jo at Brekke slett ikke er noen farsskikkelse; han er mye mer intenst barnslig enn både Inger Hagerup og André Bjerke, som bare prøver å være barn – Jan-Erik Vold, derimot, er en streng far som «segjer nett korleis det skal vera.»)

¹ Disse er: *Skyggefektning* (1949), *Løft min krone, vind fra intet* (1957), *Roerne fra Itaka. En ring av dikt* (1960) og *Det skjeve smil i rosa* (1965).

² I Brekke, Paal: *Samlede dikt [I] 1945-1965*, Aschehoug & Co. (W. Nygaard), Oslo, 2001.

Saken er at Brekkes senere diktsamlinger på mange måter ligner den første, og da disse er holdt for å være viktige for den norske litteraturhistorien, er det ikke uinteressant å se nærmere på den første samlingen. Men dette er ikke først og fremst en avhandling om sammenhengen mellom *Jeg gikk så lange veier* og Brekkes øvrige produksjon, men en lesning av akkurat denne samlingen. Det ville ikke ha vært helt rettferdig mot *Jeg gikk så lange veier* å sammenligne den med de senere Brekke-bøkene hvis den ikke først fikk sin egen avhandling, noe den nå altså har. Nå når også denne samlingen er blitt analysert slik de fire store har blitt, kan det sammenlignende arbeidet ta fatt. Noen antydninger om hva jeg tror nærlesninger av de senere samlingene vil avdekke, har jeg dog latt meg friste til å inkludere. Om jeg skal klebe en etterpåklok ambisjon til denne avhandlingen, så er det at den kan bidra til forståelsen av hele Brekkes forfatterskap.

0.2. Jeg gikk så lange veier i Litteraturhistorien

Jeg gikk så lange veier har som sagt fått lite oppmerksomhet. Grunnen til at den huskes, er at den er skrevet av Paal Brekke, og grunnen til at Paal Brekke huskes, er at han skrev *Skyggefektning*, *Løft min krone, vind fra intet*, *Roerne fra Itaka. En ring av dikt* og *Det skjeve smil i rosa*. Willy Dahl skriver om *Jeg gikk så lange veier*: «I denne samlingen er det lite som viser at forfatteren skulle komme til å bli de første etterkrigsårenes viktigste formidler av impulser fra samtidig europeisk lyrikk.»³ Jan I. Sjøvik omtaler *Jeg gikk så lange veier* som «rather traditional»,⁴ mens *Skyggefektning* er «modernistic» og «[f]ar more significant». I Philip Houms *Norsk litteratur efter 1900* kan vi lese at man ikke finner det minste spor av T. S. Eliot i norsk litteratur «förän den unge talangfulle Paal Brekke (f. 1924) med samlingen

³ Dahl, Willy og Eiliv Eide: *Norges litteraturhistorie, Bind 6, Vår egen tid*, Bokklubben nye bøker, Oslo, 1984, s. 182.

⁴ Sjøvik, Jan I.: «Norwegian Literature Since 1950», i Næss, Harald S. (red.): *A history of Norwegian Literature*, University of Nebraska Press, 1993, s. 296.

Skyggefekting (1949) kastade sig ut på de modernistiska strömningarna.»⁵ *Jeg gikk så lange veier* nevnes ikke.

Øystein Rottem har mer å si om Brekkes tidlige lyriske forfatterskap:

Her [dvs. i Sverige under andre verdenskrig] gav han ut to diktsamlinger, to romaner og et skuespill. Den første diktsamlingen, *Av din jord er vi til* (1942), består av høystemt beredskapslyrikk. *Landflyktig soldat*, som han senere debuterte med i Norge under tittelen *Jeg gikk så lange veier* (1945), inneholder både tradisjonelle og rimfrie dikt. Krigen og flyktningtilværelsen står sentralt i begge disse samlingene, men tonen er mer personlig og desperat i den andre, og her fungerer livet i eksil som metafor for en allmenn tilstand av fremmedhet og uvirkelighet.

I kim merkes allerede her innflytelsen fra T.S. Eliot som for alvor slår gjennom i *Skyggefekting* (1949).⁶

Av disse historikerne er jeg mest enig med Rottem. *Jeg gikk så lange veier* har mye felles med de senere diktsamlingene Brekke gav ut. Allerede i denne tidlige boken benytter Brekke seg av frie vers, og hans skriver dikt om fremmedgjortheten i moderniteten. Det vil m.a.o. ikke være direkte villedende å si at denne samlingen har åpenbare modernistiske tendenser både formelt og innholdsmessig.

0.3. Camille Paglias teori

Det som gjorde at jeg skrev den tidligere omtale åttesider lange artikkelen, var at jeg så en sammenheng mellom Brekkes dikt og Camille Paglias teori om kunst og seksualitet slik hun utvikler den i *Sexual Personae* (1991).⁷ Store deler av *Jeg gikk så lange veier* passet nesten skremmende godt til Paglias teorier. Hele boken handler om ungguttens forsøk på å bli mann; følgelig var det nærliggende å ty til en tenker som vektlegger mannens trang til å utvikle en maskulin persona, og denne trangens relevans for diktekunsten. Ingen blir overrasket om man sier at man ikke blir født mann, men at man må bli det.

Det jeg liker ved Paglia, er at hennes måte å forstå kunstverk på er dobbel. Hun opererer nemlig med to normer, to likeverdige måter å nyte kunst på, den dionysiske og den apollinske.

⁵ Houm, Philip: *Norsk litteratur etter 1900*, Bokforlaget Forum AB, Stockholm, 1951, s. 326.

⁶ Rottem, Øystein: *Norges Litteraturhistorie, Bind 6: Fra Brekke til Meheren*, J.W. Cappelens Forlag, Oslo, 1995, s. 216f.

⁷ Paglia, Camille: *Sexual Personae*, New York: Vintage Books, 1991.

Denne dobbeltheten gjør at hennes lesninger utvider og klargjør heller enn innsnevrer diktens betydningspotensial; diktene lukkes ikke fast til ett rigid mønster, men ses det ene øyeblikket fra et apollinsk perspektiv, det neste fra et dionysisk. Til en viss grad er nok denne metoden i seg selv et sånt rigid mønster, men i og med at de to forståelsesmåtene er så ulike, vil leseren, forutsatt at han eller hun er åpen både for Apollon og Dionysos, ledes til å ha et åpent sinn, og følgelig vil denne lesemaneren verken føles eller virke rigid.

Men la oss se nærmere på Paglias teori.

Paglia skiller mellom natur og kultur; hun vil ikke skrive under på at naturen først og fremst er kulturelt formidlet. Hvis det var tilfelle, ville man bare ha et kulturelt formidlet forhold til naturen. For Paglia er dette ikke annet enn flukt fra naturen og fornektning av alt som har med kropp og følelse å gjøre. Men hun er også en motstander av dem som tror at naturen er god. Hun holder med Thomas Hobbes i at sivilisasjon er det eneste som hindrer menneskene i konstant å fly i strupen på hverandre, og hun er enig med de Sade i at mennesket er grunnleggende ondt. Derfor er hun også uenig med dem som mener at samfunnet har skyld i voldtekt: Ifølge Paglia er det samfunnet som hindrer kvinner i å bli voldtatt. Dette kontroversielle standpunktet førte til at hun måtte høste storm tidlig på nittitallet.⁸

Videre holder hun det kvinnelige for å være mer naturlig enn det mannlige. Om den 30.000⁹ år gamle statuetten Venus fra Willendorf skriver hun:

Bulging, bulbous, bubbling. Venus of Willendorf, bent over her own belly, tends the hot pot of nature. She is eternally pregnant. She broods in all senses. She is hen, nest, egg. The Latin Mater and materia, mother and matter, are etymologically connected. Venus of Willendorf is the nature-mother as primeval muck, oozing into infant forms. She is female but not feminine. She is turgid with primal force, swollen with great expectations. She has no feet. Placed on end, she would topple over. Woman is immobile, weighed down by her inflated mounds of breast, belly, and buttock. Like Venus de Milo she has no arms. They are flat flippers scratched on the stone, unevolved, useless. She has no thumbs and therefore no tools. Unlike man, she can neither roam nor build. She is a mountain that can be climbed but can never move.¹⁰

⁸ Denne debatten gir hun smakebiter av i *Sex, Art, and American Culture*, Vintage Books, New York, ss. 49-74.

⁹ Paglia skriver 30.000 år, men etter det jeg forstår har dette blitt til 24.000–22.000 år. Jeg har her bare internettkilder (m.a. Wikipedia.org).

¹⁰ *Sexual Personae*, ss. 55-56.

Det kvinnelige er for Paglia det som er formløst og knyttet til jorden. Ifølge henne oppstår skjønnhet sammen med sivilisasjonen som menns bekjempelse av formløsheten:

Nature is primal power, coarse and turbulent. Beauty is our weapon against nature; by it we make objects, giving them limit, symmetry, proportion. Beauty halts and freezes the melting flux of nature.

Beauty was made by men acting together.¹¹

Samtidig som sivilisasjonen brer seg, byttes dyrkingen av Jordgudinnen ut med himmelkulten. Vi kan f. eks. tenke på jødedommen og den olympiske religionen. Det guddommelige ble noe mannlig og himmelsk og ikke lenger noe kvinnelig og jordlig.

Med Venus fra Willendorf sammenligner Paglia den egyptiske bysten av Nefertiti fra ca. 1350 f. kr.

Nefertiti is the opposite of the Venus of Willendorf. She is the triumph of Apollonian image over the humpiness and horror of mother earth. Everything fat, slack, and sleepy is gone. The western eye is open and alert. It has forced objects into their frozen frame. But the liberation of the eye has its price. Taut, still and truncated, Nefertiti is western ego under glass. The radiant glamour of this supreme sexual persona comes to us from a palace-prison, the overdeveloped brain. Western culture, moving up toward Apollonian sunlight, discards one burden only to stagger under another.¹²

Vi kan merke oss at dronning Nefertitis mann, kong Aknaton, innførte monoteistisk soltilbedelse i Egypt. I en hymne, antagelig skrevet av Aknaton selv, hylles Aton, solguden:

Når du synker ned i den vestre himmelrand,
blir verden svøpt i mørke, som var den død.
Alle løver kommer fram fra sine huler,
alle slanger hugger,
mørket hersker,
jorden ligger taus.
Han som skapte den er gått til hvile i sin himmelrand.
Men lys blir jorden, når du reiser deg i ditt morgengry.
Når du stråler som Aton om dagen, flykter mørket.¹³

Det er i lyset sivilisasjonen blomstrer.

Etter hvert som menneskene siviliseres, blir livet mer forutsigbart og oversiktlig, men det kan når som helst slå om i grusomhet. Ting som logikk og lovverk er for Paglia menns måte å

¹¹ *Ibid.*, s. 57.

¹² *Ibid.*, s. 66f.

¹³ Grimberg, Carl: *Menneskenes liv og historie, Bind 1: Egypt – Forasia*, J. W. Cappelens Forlag, 1955, s. 120.

temme den khthoniske (dvs. det mørke, slimete underlivs- og underverdensrelaterte) naturen og kvinnen på. Menn står alltid i fare for å bli redusert til barn av kvinnen:

Physical and spiritual castration is the danger every man runs in intercourse with a woman. [...] For the male, every act of intercourse is a return to the mother and a capitulation to her. For men, sex is a struggle of identity.¹⁴

Man is sexually compartmentalized. Genitally, he is condemned to a perpetual pattern of linearity, focus aim directness. He must learn to aim. [...] Woman's eroticism is diffused throughout her body. [...] Male sexuality is inherently manic-depressive.¹⁵

Med andre ord er det kvinnen som for Paglia er det sterke kjønn, mens mannen hele tiden må vise seg frem og anstrenge seg for å vinne anerkjennelse. Sivilisasjonen er rett og slett et resultat av menns avmakt overfor kvinner: «If civilization had been left in female hands, we would still be living in grass huts.»¹⁶ Seksualitet er ikke noe kulturelt betinget, men noe naturlig som går forut for sivilisasjon.

Som et slags tredje kjønn, setter Paglia det feminine som den lette og elegante forskjønningen av både kvinnelig formløshet og mannlig brutalitet. Denne femininiteten er et brudd med naturen,¹⁷ og forkjempere for en slik kultivert forfinethet er også ofte nærmest motstandere av naturen. Hun trekker frem Oscar Wildes utsagn: «A gentleman never looks out the window».¹⁸

Paglia mener vestlig kultur kan deles inn i det Apollinske og det Dionysiske. Denne tanken har hun fra Plutark og Nietzsche. Dionysos og Apollon er greske guder. Apollon er gud for vitenskap, kunst og spådomskunst. Dionysos er guden for vin, fest og beruselse. Paglia skriver: «Dionysus is the all-embracing totality of the mother-cult. Nothing disgusts

¹⁴ *Sexual Personae*, ss. 13-14.

¹⁵ *Ibid.*, s. 19.

¹⁶ *Ibid.*, s. 38.

¹⁷ Noen vil si at kulturen bare er en del av naturen, og at det følgelig ikke er mulig for kulturen å bryte med den. Mot dette kan man innvende at det å leve etter prinsippet om at alt menneskeskapt på alle måter er det naturlige overlegent, innebærer et brud med naturen.

at å bryte med naturen, er å anse det menneskeskapte som på alle måter overlegent det som ikke er menneskeskapt.

¹⁸ *Ibid.*, s. 566.

him, since he contains everything that is. Disgust is an Apollonian response, an aesthetic judgment. [...] Disgust is Apollonian fear at a melting borderline. »¹⁹

Det apollinske er kontroll av naturen og seksualiteten: «Chastity is always a triumph of Apollo over Dionysus. It is the sanctity of the object reclaimed from the dank, clingy liquidity of chthonian nature.» Paglia legger vekt på å få frem farene som er relatert til Dionysos:

The Dionysian was trivialized by Sixties polemicists, who turned it into play and protest. Pot on the picketline. Sex in the romper room. Benign regression. [...] Dionysus liberates by destroying. He is not pleasure but pleasure pain, the tormenting bondage of our life in the body. For each gift he exacts a price. Dionysian orgy ended in mutilation and dismemberment.²⁰

Prisingen av det naturskjønne er alltid overflatisk, for naturen er ikke bare pen:

Our focus on the pretty is an Apollonian strategy. The leaves and flowers, the birds, the hills are a patchwork pattern by which we map the known. What the west represses in its view of nature is the chthonian, which means “of the earth”—but earth’s bowels, not its surface. Jane Harrison uses the term for pre-Olympian Greek religion, and I adopt it here as a substitute for Dionysian, which has become contaminated with vulgar pleasantries.²¹

Som sagt er det kvinnen som for Paglia er det sterke kjønn, og mye av kjernen i kunstproduksjonen ligger ifølge henne i mannens frigjøring fra moren. «The chthonian superflux of emotion is a male problem. A man must do battle with that enormity, which resides in woman and nature. He can attain selfhood only by beating back the daemonic cloud that would swallow him up: mother-love, which we may just as well call mother-hate.»²² Mannen må overvinne behovet for trygghet og ro hvis det skal bli noe av han.²³ Men det er åpenbart fristende å gi opp; ett av de viktigste motivene i verdenslitteraturen er mannen som fristes til ikke å fullføre sitt oppdrag, og som regel er det en kvinne som hindrer ham. Vi kan her tenke på Odyssevs opphold hos Kalypso, og Aeneas’ opphold hos Dido. Paglia er særlig opptatt av hvordan dette motivet behandles av den engelske renessansedikteren Edmund Spenser i hans lange, ufullendte epos *The Faerie Queene*. Dette diktet er fylt av *femmes fatales* som lokker ridderne inn i

¹⁹ *Ibid.* s. 93.

²⁰ *Ibid.* s. 94.

²¹ *Ibid.*, s. 5.

²² *Ibid.*, s. 18f.

²³ Jf. Bjørnstjerne Bjørnsons maksime: «fred er ei det beste, / men at man Noget vil.»

womblike closed spaces, in bedchambers, groves, and caves like the leafy grotto of Homer's Calypso, where the male is captured, seduced and infantilized. Spenser's great word for this is "bower," both garden and burrow. Embowerment is one of *The Faerie Queene's* primary processes, a psychological convolution of entrancement, turning the linearity of quest into uroboros of solipsism.²⁴

En bower er altså et behagelig og tilsynelatende ufarlig sted. Ordet 'bower' kommer fra det mellomengelske 'bour', som betyr bosted, som igjen kommer fra gammleengelsk: 'būr'.²⁵ Det fins ikke noe godt norsk ord for «bower», i alle fall ikke et som er så presist definert som bower er hos Paglia, og derfor velger jeg å la være å oversette ordet. Det hadde vært etymologisk tilfredsstillende å oversette det med 'bur', men dette ordet har etter hvert fått for mange negative konnotasjoner til å være anvendelig i denne sammenhengen. På den andre siden er etymologien er ikke altfor villedende, for boweren er virkelig et bur mannen må komme seg ut av. For at mannen skal slutte å være barn, må han avstå fra tryggheten boweren gir han. Denne frigjøringen er analog med menneskehetens frigjøring fra naturen.

0.4. Problemstilling. Fremgangsmåte

Hvordan opptrer Apollon og Dionysos i *Jeg gikk så lange veier*? Er Brekke en apollinsk eller dionysisk dikter? For å besvare disse spørsmålene har jeg analysert alle diktene hver for seg, og i den rekkefølgen de har i boken. Alle har ikke fått like mye oppmerksomhet, men ingen er helt glemt.

²⁴ *Ibid.*, s. 187.

²⁵ Jf. oppslag på Cd-rom: Microsoft Bookshelf 94.

Kapittel 1: «Løse dagboksblader». Ensomhet i det etterreligiøse

Jeg gikk så lange veier er delt inn i fire deler, og den første av disse heter «Løse dagboksblader». Diktene har i mindre grad enn de andre delene en felles tematikk. Om man skal peke ut noe som binder dem sammen, er det etterreligiøsitet, individualitet, ansvar og skyldfølelse.

Fem av diktene er samlet i en suite som også heter «Løse dagboksblader», og denne suiten avslutter denne delen av boken..

1.1. «Bønn om regn»²⁶

Diktet som åpner Brekkes *Jeg gikk så lange veier*, heter «Bønn om regn», og dette diktet har noe gammeltestamentlig over seg, for det snakkes om 'ørken' og 'oksen foran ploegen', og skjønt diktet er skrevet i bunden form, tones det bundne ned, for i stedet for å ha et effektivt rimrønmønster, har diktet mønsteret a00a, og således ligner diktet mer på Bibelens ubundne form enn en metrisk komponert salme. Følgelig minner diktet mer om en profets tale enn om bedehussang. Det er en vesentlig forskjell her, for salmer er noe man synger sammen, mens profeten taler alene og ikke nødvendigvis til et velvillig publikum.

Den Bibelske profet har noe apollinsk over seg, for han er den ensomme mannen som taler Guds ord; videre er han asket og sånn sett frigjort fra det kvinnelige. Apollon er profetiens eller i det minste spådomskunstens gud. Selve jødedommen har et apollinsk preg: Den var og er intellektualistisk og ikke orgiastisk. Det som ikke er apollinsk ved jødedommen, er bildeforbudet, men dette kompenseres for med ordglede og billedlighet i profetenes språkbruk.

Når den unge Brekke tar på seg rollen som gammeltestamentlig profet, kan dette leses som en utdrivning av og frigjøring fra kvinnelighet. Vi legger merke til at det ikke fins noen

²⁶ Brekke (2001), s. 11.

kvinnelig fuktighet i landet som omtales: Det er trygt og tørt. Men så kan man si: Det bes da vitterlig om regn? Er ikke dette en bønn om å bli oppsøkt av det kvinnelige? Jo, men mennenes avhengighet av det kvinnelige maskeres ved at man ber den mannlige himmelguden om å levere vann. Det er altså en maskulin kraft som skal tilveiebringe det kvinnelige. Det Brekke gjør her, er noe lignende forfatteren av første Mosebok gjør når han lar Gud skape lyset før han skaper solen: Man tilber ikke solen i jødedommen, og derfor tones solens rolle ned ved å la den tjene som tegn på og ikke kilde til dagslys.

Men i andre kvartett skjer det noe underlig. Her snakkes det om en vulkan, og det er dårlig med vulkaner i Bibelen så vel som i Palestina. Andre kvartett innfører i de to første verslinjene en ubibelsk språkbruk: «Mot vulkanens matte glød / skjelver luftens feberånde.» Dette er en svært ulikt den bibelske stilen i første kvartett. Denne parallellsimen er mer beslektet med den skandinaviske modernismens stil enn bibelens. Det som ofte preget skandinavisk modernisme, var å utstyre ethvert substantiv med et adjektiv.

‘[M]att glød’ og ‘feberånde’ er en gyldig parallellisme, for ‘feberånde’ kan leses som en sammenskrivning av ‘feberaktig’ og ‘ånde’, i alle tilfelle blir en ide om feber adjektivisk tilføyd substantivet ‘ånde’.

Man må kunne si at snakket om feberånde er et modernistisk, eller i det minste romantisk element, og det er lite snakk om feber i Bibelen. Feber og sykелighet er vanskelig å tolerere for en apollinsk sensibilitet (så var da også Apollon gud man assosierte med legekunst), men noe som dekadent vestlig poesi ikke holder seg for god til. Videre er det ikke bibelsk språkbruk å snakke metaforisk om «luftens feberånde».

Hvor kommer alt dette fuktige, nesten dionysiske fra? Det kommer fra det frittstående verset mellom de to kvartettene: «Herre, gi oss regn!» For selv om de fem første versene i all hovedsak er maskuline (dvs. strenge, bydende, enkle),²⁷ fins det to kvinnelige elementer,

²⁷ Om leseren sier: «Nå kommer du bare med klisjeer om hva som er maskulint,» så sier jeg «Nettopp fordi de er vanlige forestillinger, er det en gyldig, om enn ikke endegyldig, tolkning av disse egenskapene å kalle dem

nemlig fuktighet og den passive mottakelse av denne fukten fra en sterk, maskulin kraft. Diktet, som i første kvartett er mannlig, blir i den andre kvartettens første to linjer kvinnelig. Diktet er ikke lenger aktivt og bydende, men passivt og mottagelig.

Men så henter diktet seg inn igjen og blir maskulint: Solen er nesten kvinneundertrykkende, for det heter: «Solen knuger Jordens tørre, / visne skjød.» Nå er profeten mann igjen, og jorden er tørr. Solen får til og med lov til å 'knuge' denne jorden, så det himmelske og maskuline ender opp med å dominere.

Diktet avsluttes så med å understreke at det er fra mannen fuktigheten skal komme: «– Gi din syke Jord å drikke, / herre, gi oss regn!» Det er dessuten fristende å lese 'syke Jord' som 'syke mor'. Jorden får ikke lov til å være omsorgsfull: Det er jorden og moren som må tas vare på, og dermed reduseres ikke mannen til et barn som er avhengig av moren.

Ivar Havnevik skriver om «Bønn om regn»: «Det er lite i dette diktet som gjør det rimelig å tolke det som et krigsdikt om fredslengsel, men med utgivelsesåret 1945 er det vanskelig å tolke det annerledes.»²⁸ Han mener diktet har et dobbelt «tolkningspotensial: Det snevre, om krig og fredslengsel, og et så vidt som omhandler enhver mangelsituasjon og ønsket om en forvandling til dens motsetning.»²⁹

Det er min mening at ingen av disse tolkningene er gode. Tanken om at diktet handler om den andre verdenskrig, er noe som legges til av leseren, og som i svært liten grad finnes i teksten. Hvis alle dikt som handler om lengsel egentlig handler om en lengsel bort fra den til enhver tid mest presserende politiske situasjon, så vil man aldri kunne skrive dikt om verken kjærlighet eller softis. Det var kanskje «vanskelig å tolke det annerledes» like etter krigen, men med årene er det blitt lettere å tolke «Bønn om regn» på en mer adekvat måte.

maskuline.» Jeg er på det rene med at ikke alle lesere liker kjønnsstereotyper, men for å mislike dem, må man være i stand til å se dem.

²⁸ Havnevik (2001), s. 214.

²⁹ *Ibid.*

Den snevre tolkningsmåten er m.a.o. mangelfull, men diktet kan heller ikke tolkes så vidt som Havnevik ser ut til å tro. Som vår analyse har antydnet, er det en spesifikk lengsel som ytres i diktet, nemlig en vilje til maskulinitet og himmelreligion. Følgelig kan vi ikke si at det er en lengsel etter kvinnelighet og jordreligion. Følgelig ytrer ikke diktet ønsket om at enhver mangelsituasjon skal forvandles til sin motsetning.

1.2. «Tam tam»³⁰

Det neste diktet, «Tam tam», er på mange måter «Bønn om regn»s rake motsetning, for det er mye mer dionysisk. Det er skrevet i frie vers, mens «Bønn om regn» har en streng og strofisk form. Allerede i første vers ser vi dette dionysiske, for det første ved at stedet ikke er en tørr ørken, men en fuktig jungel, men også i uttrykket «lyttende stillhet». Når stillheten besjeles sånn, står den lyttende og stillheten i et gjensidig forhold til hverandre. Dette kan oppfattes som en utradering av det apollinske principium individuationis. I neste verslinje blir denne stillheten flerret «av svarte, blodsprenge brøl». Dette er dionysisk brutalitet, og i og med at stillheten som flerres, nettopp er blitt besjelet, oppfattes flerringen som desto mer brutal.

I tredje vers leser vi om en panter i bur. Panteren er på den ene side dyrisk, men på den andre side er den en ensom jeger, og sånn sett får den noe av det apollinske principium individuationis over seg. Denne fangingen kan leses som dionysisk bekjempelse av det apollinske, men med apollinske virkemidler: isolering og grensesetting. Isolert og inne i buret virker panteren desto mer dyrisk, den «Snerrer vilt med hvite tenner». Men denne villskapen gjør det bare lettere å drepe ham: «Skjelvende kaster han seg mot lyset / der skarpe kniver støter ham ned.»

³⁰ Brekke (2001), ss. 11f.

I neste strofe trekkes flere dionysiske, khthoniske elementer inn. Vi leser om den langsomt flytende Wgagaliflodens brune vann, og om krokodiller, som er primitive urtidsdyr. Vi får i en egen strofe høre om tromming i det fjerne:

Tam tam. Tam tam.
Svarte hender banker
trommens hete pulsslag.
Tam tam.

Tromming hører hjemme i dionysisk musikk, og taktfast tromming har for lengst forsvunnet fra den apollinske vestlige klassiske musikken. Den høyst apollinske romanforfatteren (og dessuten klassikk skolerte musiker) Milan Kundera har uttalt at han ikke liker rock fordi den faste rytmen minner ham om hjerteslag som i sin tur minner ham om døden: «Vanlig idé: Rytmens ånd manifesterer seg i den regelmessigheten som understrekes med larm. Feil. Rockens drepene kjedelige, rytmiske primitivisme: Hjerteslagene forsterkes for at mennesket ikke et sekund skal glemme sin egen marsj mot døden.»³¹ Det er dette som er det dionysiske ved rocken, det er dette som er det brutale med rytmisk musikk. Det er grusomheten som er frigjørende ved faste rytmer, og rocken er i likhet med spenningslitteratur frigjørende ved å være fengslende. Noe sperres inne når man slår seg løs.

I teksten heter det «Tam tam. Tam tam.» Dette kan leses både som lyden av trommene, trommen selv,³² den faste rytmen trommene produserer, eller vi kan tolke som tamhet, for trommingen kan være en temming av tiden og rytmen (på samme måte som det å bruke afrikanere som eksotisme i dette diktet er en måte å klassifisere og dermed «temme» noe i en annen kultur). Havnevik er åpen for at trommingen og dansingen er «en besvergelse av de tilstander som rår i jungelen, et forsøk på opphevelse av jungelens lov.»³³ Men det er nok mer nærliggende å tolke trommingen som noe man reagerer ekstatisk på: Trommingen er

³¹ Kundera, Milan: *Romankunsten*, J.W. Cappelens foralg, 2006, ss. 127f.

³² Tam-tam eller tom-tom kommer fra hindi: 'tamtam' Jf. oppslag på CDROM-en Microsof Bookshelf '94.

³³ Havnevik 2001, s. 216.

dionysisk, og leder mennesket inn i jungelen, og ikke ut av den. Det er i alle fall ekstase i neste strofe:

Ilden!
Dans rund [sic] ilden!
Vri deg, bøy deg,
svarte flamme.
Ilden!
Tam tam. Tam tam.

I strofen etter dette skildres jazzklubbens og ikke jungelens ekstase. Vi presenteres for parallellen mellom primitiv afrikansk musikk og afroamerikansk, rytmisk musikk. Men denne nye musikken er også for hvite: «Kjelne, hvite lemmer / bukter seg som ormer.»

Etter denne strofen kommer tretten punktum som markerer et skille, og så kommer noe som kunne ha stått som et frittstående dikt:

Nattens stjerner er kalde kniver
som støter deg ned.
Bakenfor dem
skimter du lyset.

Mørkt hamrer
livets pulsslag.
Langsomt flyter
jungelfloden av sult og frykt.

Dette «diktet i diktet» handler om individet og ikke ekstasen, men alle motivene er hentet fra den foregående dionysiske delen av diktet. De første to linjene er underlige, for hva er vel lyset bak stjernene? Men når stjernene kalles kalde kniver, tenker vi på de skarpe knivene som støtte ned panteren i første del. Lyset var for panteren frihet, men når han ville springe mot det, ble knivene hans bane. Individet i del to støttes ned av stjernene, og dets frihet ligger i evigheten bak stjernene. Det han søker er uavgrensethet, men stjernene, så fjerne de enn er, markerer like fullt avstand og dermed endelighet.

Men man kan også si at stjernene er fjerne og uopnåelige for det enkelte menneske, og at betrakteren av den grunn føler avmakt. Men uansett hvilken tolkning man holder for å være mest plausibel, så minner synet av stjernene den ensomme om det uendeliges umulighet, og

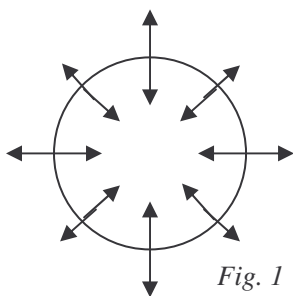
hans tanker vendes mot det kroppslige: «Mørkt hamrer / livets pulsslag. / Langsamt flyter / jungelfloden av sult og frykt.» Livet hamrer så Milan Kundera ergrer seg.

Diktet har altså to former for frihet: friheten i ekstasen man gir seg hen til, og friheten til det kosmosslukende romantiske subjektet. Den første er utadvendt, den andre er innadvendt.

1.3. Om utadvendt ekstase og innadvendt solipsisme

Å slå seg løs og la seg styre av rytmen er en utadvendt grenseoverskridelse. Det som kjennetegner en sånn ekstase, er at handlingene man gjør ikke er styrt av bevisste valg, men av reflekser. Eksempler er å hoppe opp og ned på en rockekonsert eller å knytte skoene. I denne ekstasen er ingenting gjenstand for bevisstheten.

I den innadvendte solipsismen³⁴ er derimot alt gjenstand for bevissthet, for her tas ingenting for gitt. Dagdrøm og refleksjon er eksempler på dette. Solipsisten trekker seg inn i seg selv og betviler sine omgivelers eksistens; disse to holdningene forsterker hverandre gjensidig. Ved å gi seg hen til det utvendige (f.eks. ved å tro blindt på rytmen i musikken) kommer man ut av seg selv. Solipsisten nyter synet av seg selv som musikknyter heller enn selve musikken.



Egentlig er vel alle handlinger vi gjør enten innadvendte eller utadvendte overskridelser av personligheten. Fig. 1 viser det vi regner som stabil personlighet som en sirkel. Pilene utover gir ekstase, pilene innover solipsisme. Man står aldri helt i ro. Enten river man seg selv ut av en eller annen dagdrøm og finner tilbake til arbeidsrytmen, eller man ser plutselig at det man gjør er helt meningsløst.

Den utadvendte ekstase oppfattes som regel som aktiv, mens den innadvendte solipsisme oppfattes som passiv. Selvsagt er det å følge rytmen en form for passivitet, men man gjør i det

³⁴ Begrepet solipsisme brukes vanligvis om forestillingen om å være den eneste i universet. Som vi vil se, er min bruk av begrepet litt annerledes.

minste en forskjell i verden, og selvsagt må man kunne si at refleksjon er en aktivitet, men det er også å stenge seg inne, og ikke å ta del i samfunnet. Noen dikt ser innover, andre ser utover. «Tam tam» er egentlig to dikt: Et utadvendt og et innadvendt. Som vi vil komme til å se, vakler Brekke hele tiden mellom det innadvendte og det utadvendte, men ender til slutt i boken opp som solipsist.

1.4. «Drømmen om en vår. Til et ufødt barn»³⁵

De to neste diktene, «Drømmen om en vår» og «Til et ufødt barn» handler om den etterreligiøse tilværelse; det førstnevnte er naivistisk og handler om tretthet, det andre er verdensvant og fylt av dionysisk energi.

I «Drømmen om en vår» lengter jeg'et seg bort fra den kalde vinteren, men våren er så fjern at han bare lengter til *drømmen* om den. Tonen i diktet er naivistisk, noe som forsterkes av den tradisjonelle, strofiske formen. I siste strofe fristes jeg'et til å gi opp sin søken:

Hvor lenge skal jeg vandre
mot drømmen om en vår.
Snøens leie er så mykt.
Min fot er trett og sår.

Det å legge seg ned er farlig, men like fullt en fristelse. Jeg leser diktet som en allegori over livet. Å legge seg ned er den behagelige fristelsen, men det betyr døden. Hvis du legger deg ned, kommer du ikke til målet. Målet er også en behagelig fristelse: døden. Diktets naive form spilles ut mot det grusomme temaet: døden. Våren jeg'et går mot, er bare drømmen om en vår, og det gjør det fristende å passivt gi opp sånn at han kan vende tilbake til den behagelige passiviteten i begynnelsen av diktet hvor det heter at han drakk «solens gule flod». At dette er en ødipal fristelse, understrekes av siste vers: «Min fot er trett og sår».³⁶

«Til et ufødt barn» taler også om en idyll som mennesket er utestengt fra. Fjerde strofe lyder:

³⁵ Brekke (2001), s. 13 og 13-14.

³⁶ Ødipus betyr oppsvulmede føtter. Ødipus var i likhet med denne personen dømt på forhånd.

Forbannet er menneskeheten.
En lengsel etter evige vingeslag
er himmelens ild som bor i vårt bryst,
lenket til blodet som presser vårt ansikt
ned i myren
med hvinende pisker om vårt hode.

Vi legger merke til at det er ned i den fuktige, khthoniske myren at vårt ansikt på ydmykende vis presses.

Begge disse diktene handler om et åndelig mål som jeg'et må nå, men jeg'ets kroppslighet hindrer det i å nå frem. «Til et ufødt barn»s siste strofe lyder:

Aldri skal brystet revne mot solen.
Aldri opphører slangedansen
til blodets sugende rytme.

Dette er et mye grovere språk enn det naivistiske «Drømmen om en vår». De to diktene står til hverandre som Blakes «Songs of Innocence» og «Songs of Experience». Det sies ikke eksplisitt i det naive «Drømmen om en vår» at død er konsekvensen av å gi opp og at behovet for å legge seg ned er en slags dødsdrift, men dette legges ikke skjul på i det erfarne «Til et ufødt barn». Men selv ikke døden synes mulig, for «[a]ldri skal brystet revne mot solen.»

I disse to diktene er mennesket blitt ensomt, og det slites mellom de to typene religiøsitet: en apollinsk, målrettet, åndelig himmelreligion, og en dionysisk, samtidig, kroppslig jordreligion.

1.5. «Løse dagboksblader». «Dåpen»³⁷

Så langt i «Løse dagboksblader» har vi altså fire dikt; de to første tok for seg to former for religion, og de to siste talte om individets håpløshet i det etterreligiøse. Så kommer en suite som har samme tittel som delen den dukker opp i. «Løse dagboksblader»-suiten består av fem dikt. Disse diktene kretser om individualitet, ansvar og skyldfølelse.

Det første diktet i suiten heter «Dåpen». Det handler om ungdoms avmakt i forhold til foreldregenerasjonen. Det kunne kanskje like godt hett «konfirmasjonen». Det kan leses som

³⁷ Brekke (2001), s. 14.

et øverlandsk, antireligiøst dikt, og Øverland var da også Brekkes store forbilde på denne tiden. Første vers viker vakkert og uskyldig: «Med blomsterkrans om pannen», men diktet slår straks over i grusomhet i vers to hvor det heter at de unge «førstes [...] til slakt». Uskylden som etableres i første vers slutter å være diktets uskyld, og bare ungdommens uskyld står igjen, men bare for å skjendes. Disse ungdommene er «en flokk av hvite slaver / marsjerende i takt.»

Neste strofe lyder:

Og festglade kvinner
jublet og lo.
De kysset deres hender,
og solgte deres blod.

Det er kvinnene i forsamlingen som jubler og ler, de har kysset ungdommens hender, men solgte dem: en fæl dobbelkommunikasjon, får en si. Det er ikke tilfeldig at det er kvinner og ikke menn som får le her. For det første vil en ung, mannlig dikter ta det mer ille opp om kvinner ler av ham enn om menn gjør det (dette tror jeg også kan sies om voksne, middelaldrende og eldre mannlige diktere, og forresten om alle kvinnelige diktere også), for det andre har foreldregenerasjonen noe moderskjødaktig over seg: Den enkelte ungdom må vokse ut av den og bli et individ. Diktet ser det kvinnelige som noe hånende, noe som umandiggjør og umyndiggjør. Kvinnene kysser de unges hender, men de selger deres blod: Den kvinnelige kjærligheten er her noe den unge ikke kan stole på.

Religionens karakter av ritualisert grusomhet understrekes i siste strofe:

Kirkeorglet bruste
velsignelsen ned.
– Hellig er dåpen.
Ta knivene med.

Det er et indignert dikt. Religionen er her noe som rokker ved den individuelle frihet. Her ser vi et av de viktigste motivene i hele Brekkes forfatterskap, nemlig *den enkeltes protest*. Nå skal vi se litt nærmere på det øverlandske ved dette diktet.

Det øverlandske består i at dikter er antireligiøs, strengt oppbygget, og at det ikke tåler urettferdighet og undertrykkelse. Det vitner om en etikk som ikke tillater resignasjon, men som krever kamp, for selv om det ikke sier «Gå ut og kjemp!», så sier det heller ikke at det er nytteløst; når situasjonen sies å ikke være god, og at det ikke er umulig å kjempe, da er det ikke langt fra at diktet kan kalles et kampdikt. Det er iallfall ikke noe resignasjonsdikt som «Drømmen om en vår» eller «Til et ufødt barn». Diktet er tørt på samme måte som «Bønn om regn», for det prekes en maskulin, apollinsk etikk og verdensordning. Det som truer, er de festglade kvinnene. Selv om en norsk, protestantisk menighet nok er ulik et bakkantisk opptog, så er det ikke mindre truende for en ung manns verdighet. Hva er det den fjortenårige unggutten frykter mest: Å bli kledd ut i fløyel og stilt til skue, eller å parteres levende av ville kvinner? Åpenbart førstnevnte! Det er hans maskuline verdighet som står på spill, og for den unge Paal Brekke gikk en av veiene til maskulin verdighet via Arnulf Øverlands poesi og prosa. I denne sammenheng er det ikke uvesentlig at Brekke var prestesønn, og dessuten ikke særlig sterk i troen.

I Toril Brekkes biografi om faren siteres et intervju hvor Paal Brekke omtaler sitt forhold til Arnulf Øverland: «I Øverland fikk jeg min tross-erstatning overfor mitt prestelige barndomsmiljø,» [...]. «Han formulerte alle de grovheter jeg var for hemmet til å si. Jeg fryktet og elsket ham som Gud.»³⁸

I «Dåpen» skjer to ting som for oss er spesielt interessante. For det første hevdes individets rett, og for det andre argumenteres det for dette på en solidarisk og ikke-egoistisk måte. Solidaritet er dionysisk ved å si at alle er like mye verd, men apollinsk ved å si at den enkelte i det hele tatt kan være verdt noe. Egoismen er dionysisk i sin brutalitet, men apollinsk ved at den lar den enkelte legge under seg andre på hierarkisk vis.

³⁸ Brekke, Toril: *Paal Brekke. En kunstner. Et liv*, Aschehoug & Co. (W. Nygaard), Oslo, 2002, s. 235.

Overvinnelse av hemninger er noe som preger hele Brekkes poetiske forfatterskap. Både den solidariske og den egoistiske veien er farbar. Brekke velger i *Jeg gikk så lange veier* somme ganger solidaritet, andre ganger egoisme. Senere i forfatterskapet bestreber han seg på å få til en syntese. I «Roerne fra Itaka» setter han f.eks. den individualistiske dikteren opp mot massene av uinteresserte lesere. Odyssevs er i dette diktet den frie kunstneren, mens roerne er arbeidere som ikke interesserer seg for moderne lyrikk:

Sirenene synger! Jublet Odyssevs
hør! og han himlet med øynene
Noe slags vanskapt fjærkre flakset om båten
Men ikke for vår skyld
vi passet vårt arbeid
[.]
Slikt forstår ikke *dere*
sa han
for *dere* er født med en vokspropp i øret
Guddommelig høyt over dere står kunsten³⁹

Man kan også trekke inn Samlingen *Aftenen er stille*. Her skildres også hverdagsmennesker, men ikke som et kor slik som i *Roerne fra Itaka*. *En ring av dikt*, men som individer med hver sin fortid og personlighet.

«Dåpen», det første av diktene i suiten «Løse dagboksblader», er et øverlandsk og i hovedsak solidarisk dikt. I de tre neste innføres mer egoisme.

1.6. «Sommermorgen»⁴⁰

«Sommermorgen»s første to strofer er naturlyrikk, men naturen prises for å ligne på skjønne, menneskelige frembringelser: Sollyset er «som en salme om fred», skogen er «tempelsøyler av trær». I andre strofe heter det

I furuhall
klinger trostens korall
som en rislende fjellbekk av sølv gjennom luften.

Her gjør Brekke noe spennende: Trostens fuglesang blir metaforisk omtalt som en korall, og denne korallen sammenlignes så med en fjellbekk av sølv. Noe naturlig (fuglesang)

³⁹ Brekke (2001), ss.163f.

⁴⁰ *Ibid.*, ss. 15f.

forvandles til noe menneskeskapt (en korall), som så forvandles til noe naturlig (en fjellbekk), som til slutt blir menneskeskapt (noe som er fremstilt av sølv). Det er med andre ord en sterk dynamikk mellom menneske og natur i disse versene; kultur og natur sammenfiltres, men det er vel å merke kulturen som får det siste ordet.

Det som er på ferde i disse strofene, er en forskjønning av naturen: Alt khthonisk renses bort sånn at dikteren kan konkludere:

En kirke er skogen, et hellig sted
denne morgen av fred. –

Denne skogen er ikke et sted fylt at ekle små kryp, mygg, sopp og spindelvev, men noe skjønt og menneskeskapt. Religionsfiendtligheten fra forrige dikt er glemt. Men så kommer en vending. Jeg'et slås av dårlig samvittighet:

Da stiger en bønn
av gråt og stønn
fra de lidendes kor denne morgen av nød.

Han blir påminnet om at det fins ondskap i verden, og han tviler på om hans lykke er legitim:

– Er denne morgen, så duggvåt sval,
en morgen jeg stjal?

Vi mines det øverlandske «Du må ikke tåle så inderlig vel / den urett som ikke rammer dig selv.»⁴¹ Men hvor kommer denne skyldfølelsen fra? Jeg vil prøve å forklare dette med utgangspunkt i noe psykoanalytikerens Erich Fromm sier om faderlig og moderlig kjærlighet.

Om moderlig kjærlighet heter det:

Inasmuch as men are children of nature, and children of mothers, they are all equal, have the same rights, and claims, and the only value that counts, is that of life. To put it differently, the mother loves her children not because one is better than the other, not because one fulfills her expectations more than the other, but because they are her children, and in that quality, they are all alike and have the same right to love and care.⁴²

Faderlig kjærlighet er ifølge Fromm diametralt ulik den moderlige. Moderlig kjærlighet er «a continuation of the natural tie, of the fixation of nature.» Faderlig kjærlighet, derimot,

⁴¹ Øverland, Arnulf: *Samlede dikt 1911-1940*, Aschehoug & Co. (W. Nygaard), Oslo, [1979], 1999, s. 335

⁴² Fromm, Erich: *The Sane Society*, Routledge Classics, 2002, s. 43.

is man-made, artificial, based on power and law, and therefore less compelling than the tie to the mother. While the mother represents nature and unconditioned love, the father represents abstraction, conscience, duty, law and hierarchy. The father's love for the son, is not like the unconditioned love of the mother for her children because they are her children, but it is the love of the son whom he likes best because he lives up most to his expectations, and is best equipped to become the heir to the father's property and worldly functions.⁴³

For moren er alle like, men ikke for faren. På lignende måte er Dionysos de manges gud, men Apollon er den enes/de fås, jf. Paglia: «Plutarch calls Apollo the One, “denying the Many and abjuring multiplicity.” The Apollonian is aristocratic, monarchist, and reactionary. Volatile, mobile Dionysus is *hoi poloi*, the Many.»⁴⁴ Dionysos er natur, Apollon er kultur. Når vi sier at Apollon er gud for kultur, så mener vi ikke minst høykultur, og når vi sier at han er gud for den ene eller de få i motsetning til de mange, så mener vi med det at han er guden for de mest kultiverte, de som mener de er hevet over den gemene hop. Apollon er guden for hierarkier.

La oss nå se på jeg'ets situasjon i de to første strofene. Naturen er moderlig i forhold til ham: Den er behagelig og beskyttende. Men så blir han klar over at andre har det vondt. Det som gjør at jeg'et rammes av skyldfølelse, er at hans privilegerte posisjon i forhold til andre umuliggjør den moderlige kjærligheten han nyter i skogen. Prinsippet for moderlig kjærlighet er likhet og solidaritet, så hvis noen elskes mer enn andre, umuliggjøres denne kjærligheten. For å fortjene den moderlige kjærligheten, må altså jeg'et sympatisere med verdens lidende, for med mindre han innrømmer at alle har like mye rett til kjærlighet, vil den kjærligheten han selv får uten at han selv har gjort noe for å fortjene den, være, som han sier, noe han på egoistisk vis stjal, og ikke noe han rettmessig fikk. Spørsmålet «Har jeg rett til å ligge i gresset og tro / at Gud er god?» kan altså leses som «er Gud en mor?». Men den kristne gud er an faderlig gud, og mennesket er jaget ut av paradiset.

⁴³ *Ibid.*, ss. 44-45.

⁴⁴ *Sexual Personae*, s. 97.

Slik barndommen er fylt av paradisisk, moderlig kjærlighet (ideelt sett, i det minste), var det i paradiset mennesket kunne leve under en moderlig Gud, men straks det fikk kjennskap til godt og ondt, ble mennesket jaget ut av paradiset. Nest siste strofe i Brekkes dikt lyder:

Det er menneskets bud:
Du er fremmed for Gud.
Du er fremmed for skjønnetens solparadis.
Keruber med ildsverd vokter dets port
og driver deg bort.

Syndefallet umuliggjør den naive holdningen tidlig i diktet. Men diktet går ikke over til å kreve politisk aktivisme av leseren; det ser snarere ut til å akseptere lidelsen i verden:

– La lynene slå!
La uværet gå
over ryggen som krysser den hvinnende pisen!

Men ikke nok med det: Diktet ser ikke på idyllen i skogen som umuliggjort:

Men fremmed er stillhetens hellige sted
med sin tempelfred.

Grunnen til dette er at naturen jeg'et befant seg i hele tiden har hatt noe kultivert og kunstlet over seg. Det er «tempelets fred» og ikke naturens moderlighet som prises, men dette «stillhetens hellige sted» er fremmed; jeg'et er ikke så intimt forbundet med sine omgivelser som i strofe en og to. En altomfattende, moderlig kjærlighet er umuliggjort. Den faderlige verden, hvor det er forskjell på folk, er akseptert.

Mot denne tolkningen vil det dog komme en innvending som tar sitt utgangspunkt i to av aspektene ved den faderlige kjærlighet som Fromm nevner, nemlig 'conscience' og 'duty', altså samvittighet og plikt. Man vil si at det er samvittighetsløst, usolidarisk og dermed umandig å ikke bry seg om sine medmennesker; faderlig kjærlighet fordrer at en søker anerkjennelse hos andre, handlende menn, ikke at en blir igjen et trygt sted; det ville ha minnet om handlingen til en gutt som ikke vil bli med ut for å slåss og drukne kattunger, men som heller vil bli hjemme hos mor.

Dette er en god innvending mot å behandle den første analysen som total og ugjendrivelig. Det hefter noe umandig over den kontemplative roen, og selv det avkthonifiserte temenos (dvs. hellig sted) har fremdeles noe moderskjødaktig over seg. Men da må det sies at det er nettopp derfor det er avkthonifisert. Når det heter «fremmed er stillhetens hellige sted / med sin tempelfred», så er det noe ekstremt apollinsk som fremholdes. For Dionysos er intet hellig, og han er ikke en stillhets- og fredselskende gud. Nettopp fordi denne skogen er en bower som stadig truer med å sluke individet, må den avkthonifiseres. Derfor slutter diktet problematisk.

«Dåpen» hevder individualitet som noe allment, «Sommermorgen» prediker derimot kunstnerens autonomi. Det de har felles, er vern om individet, men dåpen ser dette som noe solidarisk og etisk forpliktende, der «Sommermorgen» er direkte usolidarisk. Begge diktene enes altså om at et enhetlig selv er et gode.

1.7.« Mennesket»⁴⁵

Det neste diktet i «Løse dagboksblader», «Mennesket», tar opp det problematiske og motsetningsfylte ved menneskets eksistens. Her uttrykkes solidaritet med de svake og undertrykte ved at jeg'et identifiserer seg med dem:

Det er jeg som sparkes i fengselscellen,
fryser i feber,
med brennende sår.

Men dette jeg'et identifiserer seg også med bødlene:

Det er jeg som sparker
og pisker og slår.

Jeg'et omfavner både bøddel og fange. I «Dåpen» var det solidarisk med de unge, hvite slavene, men ikke med de leende, festkledde kvinnene. Jeg'et vil ikke ta stilling for eller mot bødlene eller de som bebødles, det vil ikke at noe skal ligge utenfor det. *Det veil være et*

⁴⁵ Brekke (2001), s. 16f.

altomfattende jeg. Både i «Dåpen» og i «Sommermorgen» var temaet frykt for at noe utvendig skulle få definere jeg'et. Det vil ikke si om bødlene: «Nei, dette er ikke meg, jeg vil ikke være sånn,» for det vil favne alt. Selv om «Mennesket» til tider kan minne om et politisk dikt, særlig i linjer som «Det bølger rødt over jorden. / Himmelen brenner i øst», så handler diktet om selvets avsondrethet. Det politiske aspektet inkluderes mest som selvplaging, for det munner ikke ut i noe opprop, det slutter med denne strofen:

Nu danser Moses rundt kalven
ved foten av Sinai fjell.
Der fins ingen Gud for Jakob.
Nu kjemper han med seg selv.

Det fins ingen utvendig autoritet, men det fører altså ikke til fred. Selvet er her langt mer uforsonet enn i de to foregående diktene, for i begge dem klarte jeg'et å overvinne det moderlige; i «Dåpen» gjennom solidariserende protest, og i «Sommermorgen» gjennom apollinsk estetisering og avkhthonifisering. Det som skjer i «Mennesket» er at den ytre virkelighet benektes. Både etikken i «Dåpen» og estetikken i «Sommermorgen» er noe utvendig i forhold til jeg'et; og jeg'et dissosierer seg med de leende kvinnene og de lidende massene. Jeg'et i «Mennesket» er handlingslammet, for det klarer ikke å velge bort; det sier ja til alt, og følgelig «kjemper han med seg selv»; han er som eselet som sulter i hjel foran to høystakker fordi det ikke klarer å velge bort den ene.

1.8. «Krigen»⁴⁶

I «Krigen» blandes solidaritet og egoisme på en ny måte. Også her hevdes dikterens frihet, for selv om diktet handler om krigens komme, så gjør det dét på symbolistisk vis. Krigen symboliseres først av havet som slår mot stranden, så av en rytter som rir «med dundrende hover / henover landet,» og til slutt av en igle som kryper i gresset. I tillegg til disse tre metaforene, står den stadig mørkere natten for okkupasjonen av landet.

⁴⁶ *Ibid.*, s. 17f.

Det interessante her er at det første diktet som snakker eksplisitt om krigen, gjør det på en så lite eksplisitt måte. Diktet er dessuten skrevet på frie vers, og er dermed uegnet som kampsang. Krigen er i dette diktet ikke noe som krever av dikteren at hans skal skrive nyttig brukspoesi, men noe som delvis beundres for sin estetiske verdi. Derfor er diktet et egoistisk og ikke et solidarisk dikt; det er et dikt for den som ser kunst som et mål i seg selv. Dikteren får lov til å drive med sitt uten at noen etikk skal få beherske ham. Han er fri, og det utvendige som krever noe av ham, forvandles av ham. Det er et stemningsdikt som nytes estetisk, ikke et oppildnende, politisk dikt. Leseren bes ikke om annet enn å nyte og kontemplere. Sett fra den solidariske dikters perspektiv, er dette diktet en bowertekst. Diktet ender iallfall med en slags blindhet, for i diktets to siste vers sies følgende om iglen:

Vi så den langsomt suge lyset
ut av våre øyne.

«Krigen» er svært ulikt «Dåpen», og det er egentlig underlig at disse diktene dukker opp i den samme samlingen, for ikke å si i den samme suiten. Titlene er nokså like: substantiv i bunden form, entall. Dette fordrer sammenligning. Det ene diktet har moral, det andre er bare estetisk; begge vil vise seg å være utypiske for Brekke. Det som vanligvis kjennetegner hans poesi, er en sammenfiltrering av de to posisjonene. En sånn sammenfiltrering så vi nettopp i «Mennesket», og det, som de andre sammenfiltreringsdiktene hans, handler om avmakt.

1.9. «På kne»⁴⁷

Det neste diktet i suiten er «På kne». Også det er en avmektig syntese mellom estetikk og etikk, mellom egoisme og solidaritet. «På kne» er skrevet i bunden form. Det består av fire tersetter som alle rimer aaa.⁴⁸ Den første strofen er øverlandsk ateistisk:

⁴⁷ *Ibid.*, s.18.

⁴⁸ Det siste ordet i den tredje strofens andre vers er 'da', og det kan ikke sies å rime på 'stod' og 'blod', men av tre grunner kan 'stod', 'da' og 'blod' oppfattes som rim. For det første slutter alle rimordene i tredje strofe, i det minste uttalemessig, med vokal. Dette gjør det lett å akseptere dem som gyldige rim. Denne tilbøyeligheten til å akseptere dem forsterkes av at den foregående strofens rimord ikke slutter på vokal (ravn, savn og navn), og av

Den bønner lærte jeg aldri å be:
ditt navn være priset, din vilje skje.
Aldri så noen meg synke i kne.

Dette er en stolt og avvisende strofe. Neste strofe lyder:

Skreket mot himlen av kråke og ravn,
skrevet i menneskers nød og savn,
hørte jeg, så jeg ditt prisede navn.

Kråke og ravn er holdt for å være snakkesalige fugler.⁴⁹ Det er kanskje snakk om å heve seg over hopen av jattende mennesker. Men neste vers er nokså annerledes. La oss eksperimentere litt, og klippe litt i Brekkes tersett, og lage to kupletter av den. Jeg tror leseren vil gå med på at denne kupletten:

Skreket mot himlen av kråke og ravn,
hørte jeg, så jeg ditt prisede navn.

er vesentlig forskjellig fra denne:

Skrevet i menneskers nød og savn,
hørte jeg, så jeg ditt prisede navn.

Den første er nokså respektløs overfor kristendommen, mens den andre kunne vært hentet fra et oppriktig kristent dikt. Vi ser altså at første og andre vers i andre strofe er vesentlig forskjellige fra hverandre. Dikteren må altså ha hatt et tvisyn, for ikke å si en tveivne: Midt i raljeringen og selvhevdningen ser han ut til å øyne religiøs lengsel som noe legitimt hos lidende mennesker. Men dette penser straks tanken inn på det ondes problem:

Ditt liv ble ofret, som skrevet stod,
for at vi skulle spares. Men hvorfor da
må menneskeheten kveles i blod?

Nå må det sies at dette ikke er en eksakt formulering av det ondes problem, for det spørres ikke om hvordan en god Gud kan tillate så mye lidelse, men om hvorfor menneskene må lide selv etter at Kristus ble ofret. Men Kristus ble ofret «forat hver den som tror på ham, ikke skal

at begge de to første strofenes korrekt fulgte aaa-rimmønster skaper forventning om at også tredje strofe skal rime på samme vis.

⁴⁹ Jf. oppslag i Biedermann, Hans: *Symbolleksikon*, J. W. Cappelens Forlag a.s., 2004.

fortapes, men ha evig liv»,⁵⁰ og ikke for at det jordiske livet skulle være behagelig og trygt. Enten kan vi tolke det som dårlig teologi, eller så kan vi lese det som en omskrivning av ondskapens problem. Sånn går diktets siste strofe:

Surrende hører jeg ravnene le.
Jeg løy. Jeg synker hver kveld i kne
og ber som i avmakt: – la noe skje!

Ler ravnene av Brekkes teologiske naivitet? Sannsynligvis ikke. Diktet slutter med at jeg'et innrømmer at han hver kveld ber Gud om å «la noe skje». Jeg leser første vers i siste strofe som at jeg'et føler seg latterlig når han først stolt avskriver Gud og kristendommen, for så å ikke klare å la være å be. Det som truet med å umuliggjøre kristendommen for ham, menneskenes lidelse, ser ut til å bli grunnen til at han underkaster seg Gud. Altså ser ikke det ondes problem ut til å være et hinder for kristendommen. I alle fall ikke i første omgang. Men man kan også se det sånn, at vi ber til Gud nettopp fordi han er grusom, og da blir Kristendommen selvmotsigende. Vel kan religionen være paradoksal, men hvem kan med lett hjerte kalle Gud god fordi han er grusom? Ikke jeg'et i dette diktet iallfall.

Dét det hele munner ut i, er avmakt. Jeg'et ber Gud om å «la noe skje»; det er Herren, og ikke handlekraftige mennesker, som skal få ting til å skje. Det som ser ut til å forårsake denne avmakten, er lidelsen den talende ser blant sine medmennesker. Som vi så i analysen av andre strofe, er det lidelsen som for jeg'et rettferdiggjør religiøsiteten. Han kan se bort fra kaklende ravne- og kråkekristne, men ikke de oppriktig lidende. Vi holder med Fromm (se 1.6) i at nestekjærlighet er en form for moderlig kjærlighet: Alle er like nære og like kjære. Den faderlige kjærligheten setter stolthet og styrke høyere enn avmakt.

Den talende i diktet vakler mellom de to typene kjærlighet: Han har lyst til å være en sterk mann som gjør som han vil (jf. «Aldri så noen meg synke i kne»), men samtidig blir han øm og handlingslammet av å se andres lidelser. Han synker sammen, og kan ikke gjøre noe, bare

⁵⁰ Joh. 3,16.

be om at herren «la[r] noe skje». Dette er ingen kjærlig hengivelse, men en frustrert resignasjon.

Jeg'et i dette diktet vil være tøff og øverlandsk. Som vi har vært inne på, var Øverland viktig for den unge Brekkes selvfølelse og intellektuelle utvikling. Å være en øverlandsk etiker er kanskje å nekte seg sentimentalitet og avmakt; det er en måte å ta seg sammen på og utvikle viljestyrke, og i siste instans er det en måte å oppnå lykke på. Men noe i Brekke stritter imot å være øverlandsk. Han ser ut til alltid å søke eller i det minste ende opp med en eller annen form for avmakt. Selv det øverlandske «Dåpen», som tross alt er en protest, dveler, som vi så, ved indignert avmakt.

1.10. «Løse dagboksblader»-suiten

Avmaktsmotivet er det som binder sammen denne suiten. Dette så vi i «Dåpen», der den unge generasjonen var i foreldregenerasjonens klør, i «Sommermorgen», hvor den talende er henvist til passivitet i en kunstig natur, i «Mennesket», hvor Moses danser rundt kalven og «Jakob kjemper med seg selv», i «Krigen», som ender i blindhet og i «På kne», hvor den talende mot sitt ønske trygler Gud om å «la noe skje».

Tittelen på suiten er paradoksalt, iallfall om man sammenligner den med *Jeg gikk så lange veiers* neste del, «Landflyktig soldat». Her er det flere dikt som i større grad vil kunne kvalifisere til betegnelsen «Løse dagboksblader», for denne delen har mange dikt som er formet som personlige betraktninger og skildringer av hverdag.

Når det likevel er de fem diktene vi nettopp har lest som får tittelen «Løse dagboksblader», så vil jeg tro det er fordi nesten alle diktene i «Landflyktig soldat» handler om den aktuelle politiske situasjonen. Dette gjør at de får et mer offentlig preg. («Løse avisblader» hadde jo vært et underlig navn på en samling dikt!) Å gi disse fem diktene navnet «Løse dagboksblader», er kanskje først og fremst en beskyldning mot dem. Disse diktene handler alle om avmakt og svakhet: Sånt man betror sin dagbok og få andre. Ved å gi disse diktene,

som på så mange måter er ulike, den nokså ironiske tittelen «Løse dagboksblader», blir all avmakten de taler om tonet ned en smule. Ved å gjerde inn disse diktene skapes det et utenfor i forhold til dem. Dette utenfor'et blir da en negasjon av disse diktene, og i og med at svartsynt avmakt er det mest fremtredende aspektet ved dem, blir det å sette dem i bås og spøkefullt kalle dem «Løse dagboksblader» en optimistisk og livskraftig gest. Når dikteren på denne måten på apollinsk vis griper inn i diktene ved å sortere og klassifisere dem, holdes den dionysiske meningsløsheten diktene taler om, i sjakk.

Kapittel 2: «Landflyktig soldat». Svik, ensomhet og skyldfølelse

2.1. «Landflyktig soldat»

Også diktene i «Landflyktig soldat» handler om avmakt, men her settes avmakten inn i en politisk kontekst. Dette samfunnsmessige aspektet ved diktene gjør at det åpner seg et lovet land utenfor den private avmakt, men noe hindrer Brekke, eller jeg'et i diktene, i å trenge inn i det.

Under krigen ville Paal Brekke svært gjerne gjøre en krigsinnsats for fedrelandet. Som tenåring dro han til Sverige. Noen krigshandlinger ble det dog ikke på ham. Han prøvde å komme seg til England, men båten han (og mange andre kampvillige) reiste med, kom ikke frem grunnet dårlig vær, og måtte vende tilbake til Sverige. Brekke fikk lungebetennelse, og ble innlagt på sykehus. Avmakten han erfarte der i Sverige, det å ikke kunne bidra og det å bli ydmyket av svenskenes omsorgsfulle behandling, kan nok sies å ha foranlediget diktene i *Jeg gikk så lange veiers* andre del, «Landflyktig soldat». Den stadig mer gudløse teologistudenten går bort fra å skrive øverlandske kampdikt til å skrive om dessillusjon og hjemløshet.

2.2. «Fra Interneringsleiren». «I.»⁵¹

«Fra interneringsleiren» er en suite på tre nummererte, tittelløse dikt. De er nokså ulike både i form og innhold. Det de har felles, er at de kan leses som noens dagboksnotater, for alle tre beskriver inntrykk fra en interneringsleir og skildrer aspekter ved tilværelsen der.

Det første av de tre diktene i «Fra interneringsleiren» er i motsetning til alle diktene som kommer tidligere i *Jeg gikk så lange veier*, et rendyrket realistisk dikt.⁵² Diktet er strengt

⁵¹ Brekke (2001), s. 19.

⁵² Man må være litteraturviter for å oppfatte diktet som metaforisk, og tverr for å ikke oppfatte det som et forsøk på å la være å være allegorisk. Selvsagt er realistiske diktverk også metaforiske, og selve ønsket om å fremstille den nakne virkeligheten er noe kunstig, noen vil si: det mest kunstige av alt; men man må respektere dikterens ønske om å ikke være dikter; om kunstens vei ut av kunsten er et umulig foretak, har det qua ønske en realitet.

komponert. Alle strofene er kvintetter med rimmønsteret a0a0a, og kan deles i to deler: først tre linjer, så to linjer. Metrumsystemet er firtaktet jambisk-anapestisk. Vekslingen mellom jamber og anapester gjør rytmen talemålsaktig.

Diktet er en slags rapport, et nøkternt notat om hvordan livet er i interneringsleiren. Denne nøkternheten fremheves av talemålsrytmen. Det er ingen kamplysten glød i diktet. Stemningen er dorsk, men denne dorskheten utfordres av nagende samvittighet. I første strofes tre første vers beskrives de internertes inaktive tilværelse:

Vi ligger og halvsover ennu en kveld.
Smugtitter på et avisutklipp kanskje,
en hvit og hoftebred nakenmodell.

De internerte halvsover: Til og med sovingen er halvgjort! Vi legger merke til at det ikke ser ut til å være noen fordømmelse, og heller ingen forherligelse, av denne adferden i disse versene. Det problematiske i situasjonen kommer dog frem i de to neste linjene hvor det heter at de

[k]jenner at piggrådgerdet der ute
snører seg rundt oss, inn i oss selv.

De internerte er avskåret fra omverdenen, og selve denne avskårtheten skjærer i deres allerede etablerte pløsenhet. Dvelingen ved det formløse fortsetter i neste strofe:

Konturløs tid flyter sammen i ett.
Dagen er mindre dag enn før.
Lyset blir tynnere, Gud er trett.

I neste vers får vi en piggrådaktig kontrast til den bløte konturløsheten i det foregående: «– Også idag fikk de sulte der hjemme.» Dette verset stikker i det foregåendes bløte buk. Strofen avsluttes med: «Selv er vi egentlig ganske mett». Den siste kvintetten går sånn:

En ny transport av slaver er sendt.
Også idag ble mennesker drept.
Grøten vi fikk idagmorges var brent.
De hjemme har sultet ennu en dag.
Ellers er ingenting særlig hendt.

Alvoret i det første og andre av disse versene kontrasteres med det trivielle problemet i det tredje. Effekten blir stor takket være enderimet. Så innføres alvoret igjen i fjerde vers, og

denne kontrasten er effektiv fordi tredje vers bortskjemt klager over at grøten var brent, mens det i fjerde vers ikke fins noen grøt i det hele tatt. Så avsluttes rapporten med «Ellers er ingenting særlig hendt.»

Diktet uttrykker frustrasjon over å ikke kunne handle. I passiviteten er tilværelsen utydelig og «Gud er trett». Det heroiske synes å være glemt.

Det første diktet i «Fra interneringsleiren» gjør krav på si hva som er virkelig, og det gjør det ved å dvele ved tilværelsens prosaiskhet, men ikke uten å glemme at det fins et ansvar, at det fins mennesker som lider der ute.

En interessant kontrast til «Løse dagboksblader» er at sympati med ens medmennesker, det vi kalte moderlig kjærlighet, ikke synes å gjøre jeg'et avmektig her. Snarere har nestekjærligheten og ansvaret for menneskeheten et potensial til å vekke stridslysten. Men avmakten har allerede gjennomsyret de internerte. Det uheroiske er det virkelige, ser det ut til. Men det andre diktet i «Fra interneringsleiren» minnes det heroiske.

2.3. «II.»⁵³

I første del av det todelte andrediktet i suiten tales det om det tapte fellesskapet: De ensomme individene har smeltet sammen og blitt et vi uten ensomhet:

Tusen kvinner og menn var vi
som syngende gikk mot en kobberflammende
pinsemorgen.

Kobber er et metall, og metall smeltes for å lages gjenstander av, og pinsemorgen konnoterer opphevelse av språklige skiller mellom folkeslag, sånn at alle kan utgjøre en enhet.⁵⁴ Dette mektige, lyriske vi gjør verden ung og lys igjen:

⁵³ *Ibid.*, s. 20.

⁵⁴ Jf. Ap. g. 2,1-6 «¹Og da pinsefesten var kommet, var de alle samlet på samme sted. ²Og med ett kom det en lyd fra himmelen som av et fremfarende veldig vær og fylte hele huset der de satt. ³Og det viste sig for dem tunger likesom ild, som skilte sig og satte sig på enhver av dem. ⁴Da blev de alle fylt av den Hellige Ånd, og de begynte å tale med andre tunger, alt efter som Ånden gav dem å tale. ⁵Nu bodde det i Jerusalem jøder, gudfryktige menn fra alle folkeslag under himmelen. ⁶Da nu denne lyd kom, strømmet hopen sammen og blev forvirret, fordi de hørte dem tale enhver på sitt eget mål;».

Med lanser av lys slo vi revner i natten.
Markens blomster våknet av dvalen,
strakte sitt ansikt mot himlen og vitnet.
Tusen kvinner og menn var vi
som ikke fryktet for mørket.

Dette er et ekstatisk opptog, men ikke et destruktivt, dionysisk ett. Det går som et verdig, apollinsk enkeltmenneske. Det er dette som gjør at det er et lyrisk vi: Det har den dionysisk individopphevende egenskapen til det bakkantiske opptog, men det arter seg som et enkeltmenneske som omtaler seg som vi.

Men så kommer det et brudd i diktet, og dette markeres med nitten punktum. De fire neste versene lyder:

Over gyngende myr går min ensomme sti.
Jeg stanser og ser gjennom skodden bak meg
et syngende tog av menn og kvinner
vandre forbi.

Den enkelte er blitt bevisst sin individualitet. Bakken under ham er ikke trygg: Den er en gyngende khthonisk myr som truer med å sluke ham. Bak seg skimter han opptoget. Selve scenen som beskrives er vanskelig å se for seg, men denne vanskeligheten bidrar til en dobbel uvirkelighet i diktet. For det første er det lyriske vi i de åtte første versene nokså uvirkelig: Det hele kan ikke være noe annet enn drøm. Men for det andre, så er denne tåkete myren et usannsynlig sted for dette edle opptoget, for opptoget og myren hører ikke sammen.

Livet inne i opptoget synes urealistisk, men livet utenfor det er ribbet for mening, og følgelig er det uvirkelig det også.⁵⁵ Den talende står ensom og forlatt igjen. Det edle liv synes like umulig som i det forrige diktet, men det diktet gav ingen beskrivelse av det edle opptog. Der er meningsløsheten på verdensvant vis tatt som noe selvsagt. I suitens andre dikt besynges det edle fellesskap som noe som i det minste kan eksistere som illusjon. Både skodden og myren kontrasteres på den ene siden mot det lysende opptoget, og dette gir

⁵⁵ Man kan så klart oppfatte det meningsløse som det som er altfor virkelig, men livet synes også uvirkelig når det man tror på ser ut til å forsvinne for en. Når livet mister sin mening, eller når man mister evnen til å tro på det en så langt har trodd på, mister tingene og tankene sine klare konturer, og man klarer ikke helt å feste tillit til dem. Jeg tror enhver leser som har mistet de illusjoner han har basert sin tilværelse på forstår hva jeg mener. Man vet ikke hva som er sant og hva som er falskt; ikke noe er mer virkelig enn noe annet: Det er uvirkelighet.

skodden og myren status av å være mer virkelige enn opptoget. Skodden og myren er på den andre siden også svært åpenbare metaforer for henholdsvis uklarhet og utrygghet. De er metaforer, og følgelig illusjoner.⁵⁶

Dette diktet handler om å miste illusjoner, men i og med at diktet ikke er realistisk, men allegorisk og metaforiserende, er det ikke fiendtlig innstilt til illusjonen. Snarere kan det sies å handle om den gryende mistanken om at alt er en illusjon, og at alt dette illusoriske er som en gyngende myr der ingenting er sikkert. Man kan si at dette er et steg i retning av solipsismen.

2.4. «III.»⁵⁷

I suitens tredje dikt har angsten og grunnløsheten for alvor blitt et sentralt tema. I den nest siste strofen heter det:

Vet *du* hva det er å falle
blindt
i avgrunnsflimrende, sugende tomhet ...

Den som apostroferes, er en som ble igjen. Vi kan lese det som en som ble igjen i Norge, en som ikke greide å flykte over til Sverige. Men vi får ikke vite hvorfor vedkommende ble igjen, så vi bør være forsiktige med å lese for mye mellom linjene. I alle fall får vi vite at:

Med blodige øyne stirrer du mot meg
i febernetter.
Du som ble igjen.

Han som er i interneringsleiren, minnes denne andre, og hjemsesøkes av hans ansikt. Dette ansiktet skylles bort av det jeg'et kaller «den røde frykten for døden». Han kontrasterer denne med sin egen frykt: «den hvite frykten for livet». Forskjellen, sier jeg'et, er at den som ble igjen ennå har en grunn å stå på.

Det som er litt vanskelig å få tak på i dette diktet, er hvem av dem som har den røde frykten for døden. Hvis det er den etterlatte, så er det underlig at denne frykten skal skylle

⁵⁶ Man kan tolke diktet slik at man leser det som en myr av metaforer hvor det ikke fins noen faste referanser. Men siden denne avhandlingen følger Camille Paglias og ikke Paul de Mans teorier, vil vi avstå fra å utvikle denne tanken videre.

⁵⁷ Brekke (2001), s. 20.

bort hans ansikt for det fantaserende jeg'et. Videre viser jeg'ets insistering på at den frykten han har, er den hvite frykten, at det underforstått er rød frykt den etterlatte lider av.

For å få diktet til å gå opp får man anta at det fra og med den frittstående linjen «– Men du har grunn å stå på» er den etterlatte som taler. Tankestreken taler for denne tolkningen. Da kan vi si at det er han i interneringsleiren som pga. den røde frykten for å miste sitt eget liv slutter å se for seg den etterlatte, og at den etterlatte har hvit frykt for livet; dette kan forklares med at han i interneringsleiren har dratt ut og gjort noe meningsfylt og farlig, mens den etterlatte har blitt igjen i en trygg, men angstfylt tilværelse.

Men selv om det egentlig ikke går opp, er det for meg mer fristende å si at det likevel er han i interneringsleiren som lider av hvit frykt for livet, og at han er den samme som i forrige dikt ble igjen på myren. Sånn sett føyer det seg lettere inn i suiten.

Suiten tar utgangspunkt i krigssituasjonen, men dypest sett handler det om menneskets ensomhet.

2.5. «Uppsala»⁵⁸

«Uppsala»s første strofe er rik i to betydninger av ordet: Den er rik på solskinn og rik på metaforisk fantasi:

I brede, hvite strimer faller lyset
gjennom lesesalvinduet.
Bibliotekaren springer omkring
som et summende insekt med sitt bokstøv,
og studentene pleier sin sjels befruktning.

De første to linjene skaper et sted hvor diktekunst kan utøves: Det er lyst og friskt. Ut av dette kommer en herlig simile: en bibliotekar sammenlignes med et summende insekt, hans bokstøv forvandles til pollen. Bokstøv, som kunne vitnet om døde og begravde bøker, blir i stedet noe som kan hjelpe studentenes pleining av «sin[e] sjeler[s] befruktning». Dette fører tankene tilbake til det tidligere omtalte sollyset og dets rolle i fotosyntesen, og dette penser så

⁵⁸ *Ibid.*, s. 21.

tanken inn på leserens egen skolegang da han selv lærte om fotosyntesen på skolen. I denne strofen er natur og kultur i harmoni. Den neste strofen er annerledes, og varsler en forandring:

På solgrønne gressplener ved Fyrisåen
leker blomstene med barna.
Junivinden kysser de sommerlyse bjørkene
ved slottet.

Det er underlig å lese om blomster som leker med barn. Det er noe litt foruroligende over disse to første versene i strofen, for hvis barna lekes med av blomstene, så tar noe vi ikke helt forstår kontroll over dem: Naturen blir aktiv, og menneskene blir det som bevirkes. De neste to versene skiller seg også fra den første strofen, ikke ved å være foruroligende, men ved å være nesten altfor trygge og gode: Når det heter at «Junivinden kysser de sommerlyse bjørkene / ved slottet», så er det snakk om natur som er god med seg selv. At junikvelden sies å kysse sommerlyse bjørker, er da heller ikke på langt nær like spenstig diktning som å snakke om en bibliotekar som er som et summende insekt. Vi har altså en strofe som spriker: På den ene siden er naturen noe uforutsigbart som leker med barna, på den andre siden er naturen noe som bare er snilt og godt og klisjépreget.

Grunnen til denne gradvise forandringen, finner vi i det frittstående verset etter andre strofe: «Dette er *deres* by.» Det er den landflyktige nordmannen som har diktet dette. Han står både inne i diktet som det talende jeg'et, og bak det som forfatter. Denne nordmannen står utenfor det svenske samfunnet, og diktningen hans om det kan ikke være inderlig for ham. Det han merker i andre strofe, er sin egen utestengthet. I de to første versene får med ett naturen noe farlig ved seg, og dette kompenseres så i de neste to versene ved å gjøre naturen trygg og barnevennlig kysende igjen. Men da er diktet satt ut av balanse. I de neste to strofene går dikteren over til å beskrive sin egen avsondrethet: Han går rundt i sin egen virkelighet:

Min himmel er grå.
Ingen solstråle varmer mitt frosne hjerte.
Ved min flodbredd
ligger blomstene døde.

Det han har sett er altså ikke sin egen virkelighet, men andres. Noen vil kanskje si at «Ingen solstråle varmer mitt frosne hjerte» lyder vel klisjéaktig, men jeg mener verset kan forsvares. For det første så føyer den seg inn i den solmetaforikken som allerede er etablert, og for det andre *må* det komme en klisjé her, for evnen til originalitet forsvant etter første strofe.

Denne dikterens evne til å dikte forsvant, for hans oppgave var ikke å dikte om Sverige. I den første strofen fins det en friskhet som *må* komme av at stedet virket nytt på dikteren; stedet var noe nytt og fremmed, og dermed noe som ikke eide ham, og som han derfor ikke kunne føle seg knyttet til. Dette ga ham et kreativt overskudd, og han fikk evnen til å se verden som ny. Men denne nyheten kunne selvsagt ikke vare. Etter hvert som han tilbringer tid på stedet, mister det sin friskhet uten at det kan tjene som et hjem for ham, for «[d]ette er *deres* by». Det vakre han skapte i første strofe er vakkert nettopp fordi han ikke hørte hjemme, for dette gav avstand. Han makter dog ikke å opprettholde skaperevnen, for avstanden gir ham angst. Den apollinske avstanden erstattes derfor med intimitet: Først ved en vind som kysser, så ved at dikteren vender seg mot det aller mest intime, seg selv. Han faller inn i seg selv, inn i sin egen verden:

Her er så stille
at mine nakne føtter mot sanden
kaster ekko mellom mørke klipper.

Han har sand under føttene, altså ikke fast grunn. Denne sanden kaster ekko, og det får den til å virke uvirkelig, og følgelig mindre fast. Diktet har falt fra den observerende og syntetiserende metaforikken i første strofe. Middelmådigheten i andre og fjerde strofe var en nødvendig overgang til den fallende metaforikken i den siste strofen. Diktets anskueliggjørende apollinske metaforbruk kunne ikke opprettholdes, og i stedet kom en mørk metaforikk som sluker diktet. Diktet slutter ikke å falle. Det har blitt sin egen avgrunn.

Grunnen til dette er trolig at dikteren ser ensomhet som mørk og felleskap som lyst. Dette stemmer i så fall godt overens med «II.» i «Fra interneringsleiren», hvor det lyriske vi var et strålende opptog, mens jeg'et var ensomt og forlatt i en gold myr. Vi kan også tenke på «Drømmen om en vår»: Også der lengter den ensomme mot lyset. Vi legger merke til at solipsismen i dette diktet slett ikke kan kalles en behagelig bower, men bare et bur.

2.6. «Landflyktig soldat». «I.»⁵⁹

Del 2 av *Jeg gikk så lange veier*, «Landflyktig soldat», har en suite med samme navn. Suiten «Landflyktig soldat» består av seks dikt med varierende lengde. Med ett unntak har alle diktene bare et romertall som tittel.

I suitens første dikt er strofene satt opp som tersetter, men ser vi nærmere etter, ser vi at diktet også kunne vært satt opp som kupletter eller kvartetter, for første vers i hver strofe har fire takter og cesur i midten,⁶⁰ mens de to neste versene har to takter hver. Dette kan oppfattes som en fallende bevegelse i diktet, for andre halvdel av kupletten løsner og blir et vers for seg.

I første strofe sier jeg'et at han «forkledt til rotte» har forlatt sitt «synkende skip». Rotter kan forlate det synkende skip. Underforstått så har vedkommende sviktet noe og prøvd å fremstille dette sviket som legitimt. Men i andre strofe sier han at han ikke vil kalles desertør, for han «kjemper nu / som han kjempet før». Denne setningen viser seg å være sofisteri; den følger følgende tankegang: En desertør er en som ikke kjemper som han kjempet før; jeg kjemper ikke nå, og har aldri kjempet som soldat; derfor er jeg ikke desertør.

I tredje strofe bedyrer han overfor alle at hvis skipet går ned, så svømmer han tilbake til det. Men en soldat gjør nok klokt i å kjempe for og forsvare fedrelandet heller enn å dø for det. Denne rottemannen lider kanskje mer av den hvite frykten for livet enn den røde frykten for døden.

⁵⁹ *Ibid.*, s. 21.

⁶⁰ Cesuren i de to første strofene rett nok ikke markert, slik den er i de to siste, med tegn og naturlig pause.

Siste strofe, som kommer etter tretten punktum, er slik:

Jeg skjuler mitt ansikt, grimet av skam.
Jeg springer omkring
i rotteham.

Her heter det ikke at han er forkledt, men at han springer omkring i rotteham. Det er for så vidt synonymt med å være «forkledt til rotte», men det er også synonymt med å være en rotte. Å være forkledt til rotte er ikke forenlig med å være en rotte. Derfor kan vi si at jeg'et har undergått en forvandling i løpet av diktet: Han har, i det minste potensielt, blitt en rotte, et umenneske, et dyr. Dette fremheves ved at det heter at han «springer omkring»: Dette maner frem bildet av en pilende rotte.

Han skammer seg, for han forholder seg bedragersk til verden og er selv klar over dette. Han «skjuler [s]itt» ansikt. Han har sviktet sine medmennesker og er isolert. Vi kan legge merke til at diktet ikke dveler ved hva eller hvem han har sviktet, men ved det at han har sviket. Det er en viss selvopptatthet i dette.

Man kan merke seg at diktet låner sin metaforikk fra ordspråket om at rotter forlater det synkende skip. Når rottene forlater skipet, så betyr det at det kommer til å synke. Når denne personen kler seg ut som rotte og forlater skipet, får han det til å se ut som om det vil synke. Men som han bedyrer, vil han vende tilbake til skipet hvis det virkelig begynner å synke, og dermed bevise at han likevel ikke er en rotte.

Men da er det selvsagt for sent, for det tjener verken skipet eller besetningen at en rotte ofrer seg. Rottens selvoppofring er derfor en selvisk handling: Den kommer ikke ut av sin egoisme.

Diktet er en klage over ikke å kunne være apollinsk og fast. Som straff for sin udugelighet, forvandles jeg'et i diktet til en rotte. Han «kjemper nu / som han kjempet før»: han er den moderne Jakob som kjemper med seg selv. For den som kjemper med seg selv, er ikke døden bare et tap. Den gode apolliniker ser ikke innover i sitt selvs mørke dybder, men vender blikket mot det solen skinner på, men jeg'et i dette diktet kommer ikke ut av seg selv,

og blir det synkende skipet han selv er kaptein på. Dette er noe diktet har felles med både «Uppsala» og «Fra interneringsleiren».

Likevel er det noe ved dette diktet som frister en til å si at det bare er ironisk ment, at det slett ikke er så ille å svikte. For det første er det noe vi allerede har vært inne på, nemlig typografien: Det andre verset i hver strofe er knekket opp sånn at halvparten faller og danner et eget vers. Dette gir diktet et fallende preg. Om man leser dette som et tegn på usikkerhet, slik drømmer om å falle ofte oppfattes som tegn på at den drømmende lider av dette, er ikke diktet ironisk ment. Men jeg mener dette visuelle virkemiddelet snarere tilfører diktet en letthet enn et tungt alvor, for når man føler seg usikker, føler man at kroppen er tung, og at alle ser på en, mens fallbevegelsen i dette diktet snarere får leseren til å føle seg lett: Det er oppløftende å lese disse versene. Videre er det å omtale seg som rotte, fra dikterens synspunkt, en lystbetont aktivitet analog med det å sammenligne en bibliotekar med et insekt. Jeg'et kommer ut av seg selv som anskueliggjørende apollinsk dikter. På samme måte som han i begynnelsen av «Uppsala» ikke var bunden av tilhørighet, frir han seg i dette diktet ved å være en sviker. Svikmotivet dukker opp igjen i neste dikt.

2.7. «II.»⁶¹

I det andre diktet i suiten, vil den landflyktige soldaten kalles soldat, for en gang, sier han, kjempet han «for et land / av vårgrønskende odelsjord / fast under mine føtter.» En gang var verden hel, og jorden gikk i arv: Man hadde fast grunn under føttene. Han vil i andre strofe kalles «landflyktig soldat», men i denne strofen deserterer han: «Sverdet falt fra min kraftløse hånd. / Jeg sprang mot skogen i aftenskumringen.» Han rammes av avmakt. Å miste sverdet kan leses som å miste sin manndom. Å springe «mot skogen i aftenskumringen» kan leses både som det som rent bokstavelig skjedde med denne soldaten, at han stakk av og gjemte seg

⁶¹ *Ibid.*, s. 22.

i skogen. Men skogen i skumringen kan også leses som det mørke og uoversiktlige som ligger utenfor sivilisasjonen.

I den siste verslinjen heter det: «Hundene glefset etter mine ben.» Vi kan lese dette som at han ble oppdaget, og at vakthunder ble sendt etter ham. Men det mest interessante er at hundene glefset etter hans *ben*: Det er som om han midt i flukten forvandles til en samling kjøttben som hundene kan gnage på. I likhet med rottemannen forvandles han av sitt svik til noe umenneskelig. Den som sviker kallet, får ikke regne seg som et skikkelig menneske. Mennesket er en form, og hvis du ikke følger denne formen, kan du ende opp som hva som helst, ser diktene ut til å si. Vi bør understreke viktigheten av at han sier at han er «landflyktig soldat»: Landet han har forlatt, er landet der ting er fast. Han er nå i et mørkt land hvor alt er i stadig forandring og hvor grunnen gynger under ham.

Han har forlatt det faste, og ved å slippe sverdet har han gitt avkall på sin maskulinitet. Om vi leser diktet som et metadikt, handler det om å forlate den nyttige kampdiktingen med taktfaste rytmer for å oppsøke en mer forlokkende, sanselig, modernistisk diktning representert av aftenskumringen.

2.8. «III.»⁶²

Begge disse to diktene handler altså om avmakt og det å forråde mannlige idealer. Dette utdypes videre i suitens tredje dikt. Men før vi leser det, skal vi se nærmere på et dikt av Arnulf Øverland, et dikt som ikke tar til takke med avmektighet. Diktet heter «Oppbrudd», og står i Samlingen *Berget det blå* (1927). Vi fokuserer på femte og siste del av dette nokså lange diktet. Denne delen begynner med disse to strofene:

Jeg gikk som indelukket
i en slags tryllering.
I mine onde drømme
forvrængtes alle ting.

⁶² *Ibid.*, s. 22ff.

Set fra min vindusrute
blev hus og folk og trær
en underjordisk verden
av ting som ikke er.⁶³ 145

For det isolerte individet fins det ingen sannhet og sivilisasjon: ingen pålitelige selvfølgeligheter. Sånn dette diktet ser det, blir tingene først det de er, når man bryter ut av denne trylleringen. Den talende i diktet kommer i de neste strofene gjennom praktisk virksomhet ut av trylleringen. Diktet avsluttes med sju manende strofer:

Der kommer hårde tider
da hver mand bærer sverd.
Slik er det godt å mindes
hvad livet dog er værd. 200

Du er en mand i våben,
så lad det da stå til!
Det, som skal ske herefter,
får komme, som det vil.

Du tar din plass i rekken 205
Der, hvor den før var tom.
Hvor chanserne er sikrest,
det spør du ikke om.

Det kommer mindre an på 210
å vinne alle slag;
men du må kunne bære
også et nederlag,

– ja om det skulde hælde,
at der blev budt dig grid
på vilkår, som var værre 215
end mange år i strid.

Vær som en gran i skogen,
et stridig, gammelt træ!
Den kjenner storm og stjerner
og tørketid og sne. 220

Slik skal du stå i stormen
og sende ut din sæd,
inntil du under sneen
avmæktig bryter ned.⁶⁴

Her tales det om å holde ut til siste slutt. Den individuelle avsondretheten og den påfølgende uvirkelighetsfølelsen har forsvunnet, og den talende er rede til å ofre seg. Man skal være «som en gran i skogen», uten nervesystem eller evne til å forflytte seg. Et tre vil,

⁶³ Øverland, Arnulf: *Berget det blå*, Aschehoug & Co. (W. Nygaard), Oslo, 1932, s. 28.

⁶⁴ *Ibid.*, s. 30-32.

fordi det ikke kan ønske, aldri ønske seg døden. I likhet med Tennysons kavalerister, stiller det ikke spørsmål. Når du slutter å tvile på hva tingene er, har de sluttet å være noe annet enn det de er. Men la oss nå se nærmere på Brekkes dikt.

I den første strofen i suitens tredje dikt, beskriver den talende seg som sårbar og umandig:

Nu står jeg her på fremmed jord,
såret, våpenløs, naken.
Jeg pudrer meg med nakne ord.

Han pudrer seg med ord: Han dikter, men slikt er noe umandig jåleri sammenlignet med å kjempe. Han minnes så tiden da han var mer lysten på kamp:

– Det var i et annet land.
Var det en annen tid?

I neste strofe etableres en kobling til Øverlands dikt «Oppbrudd»:

Nei, ennu står skogen mot stormen
og synger i seirende tross.
– Ba jeg alene om grid?

Vi legger merke til at det snakkes om en kjempende skog som i Øverlands dikt, og ikke en skumrende skog som i suitens andre dikt. Videre merker vi oss ordet 'grid', som også dukker opp i «Oppbrudd»s vers 214.

Neste strofe taler mer om musikalske, kampglade trær, og om skyldfølelse for å ha sveket sine hardbarkedede venner: «– Har jeg alene søkt gjemsel, / søkt ly under fredet tak?».

Strofen etter denne er interessant, for den minner formelt om Øverland:

Som syngende trær i skogen
skulle vi stå.
La stormen gå over oss alle,
seirende skulle vi falle.

Øverland skrev som kjente med svært godt markerte takter, men ofte rapsodisk og med varierende verselengde.

De to neste strofene i Brekkes dikt lyder:

Og sangen som skogen synger
skal stige når uværet tynger,
jublende opp mot det blå ...

Nu står jeg her på fremmed grunn
med bleke ord og bitter smak
i munn.

Jeg'et er ute av fellesskapet. Han er ikke et tre, men et individ. Noen vil kanskje komme med den innvendingen mot det tredje av disse versene, at himmelen ikke er blå når det stormer. Til dette er å si at dette heller er en styrke enn en svakhet, for himmelen er som kjent alltid blå over skyene – i alle fall hvis det er dag. Det blå blir her noe hinsidig; noe man kan strebe etter, men ikke helt nå. Den andre av disse to strofene har innrykket marg. Den er dessuten, i likhet med dette tredje diktets første strofe, blitt skilt med en ekstra blank linje fra den omkringliggende teksten. I likhet med diktets førstestrofe snakker den om et nu. Denne strofen begynner med «Nu står jeg her på fremmed grunn», mens diktets førstestrofe begynte med «Nu står jeg her på fremmed jord». Vi har altså med et slags pseudorefrenng å gjøre. Dette refrenget bringer jeg'et til et her og nå. Dette ser vi klart når refrenget dukker opp for tredje gang som diktets siste strofe. Denne teknikken med et pseudorefrenng som er ment å bringe dikteren tilbake til et her og nå, benyttes også i Paal Brekkes neste diktsamling, *Skyggefektning*.

Refrenget henter altså den talende tilbake fra den syngende skogen. Så forflytter han seg til et annet landskap:

Jeg så mitt land i midnattssolens
ulmende skjær,
og kjente duft av røkelse
fra blomstereng og trær.
Jeg så det som et alter
i skrud og høytidsklær.

De siste to versene kan sies å alludere til det tidligere omtalte «Sommermorgen», hvor naturen også sees på som kirkeaktig. Men neste strofe fører oss tilbake til Øverland:

En isbre lå mot havet
i grønt og fiolett.
Et fjell steg høyt mot himlen
i blå silhouett.

Dette blå fjellet leder tanken hen på *Berget det blås* titteldikt. Her er det diktets siste strofe:

Alltid bakenom næste blåne,
fra evige tider ubetrådt
ser du de vældige skrænter skråne.
Fabelblåt
løfter sig under fremmede stjerner
fjeldet, som bare din drøm kan nå,
berget det blå!⁶⁵

Dette er en ganske annen Øverland enn den vi møtte i sted. Men dette blå berget får tanken til å fly videre, og den støter på noe vi allerede vi har lest, nemlig:

Og sangen som skogen synger
skal stige når uværet tynger,
jublende opp mot det blå ...

Det blå er det uopnåelige man streber etter. Så kan man spørre seg: Er Paal Brekkes uopnåelige blå berg å dikte som Arnulf Øverland? I neste strofe heter det i alle fall:

Jeg hvisket – jeg vil brenne,
jeg vil brenne på ditt alter
som et offer for mitt land.

Men en slik masochisme finner vi ikke hos Øverland. Trærne hos Øverland skulle jo ikke lide for sitt land, men slutte å føle for å kunne kjempe til de stupte. Vi kan også ta en titt på Øverlands korte dikt «Nadverd», fra diktsamlingen *Brød og vin* (1919):

Dette er mitt legeme,
skapt for å favne,
naglet til smertens trø,
æt, ravne!⁶⁶

Her er det mer snakk om å utfordre Gud og naturen enn å ville ofres; det uttrykker fryktløshet. Jeg'et i Brekkes dikt vil derimot brennes på noens alter. Det å brenne kan være en metafor for å bli ridd av sterke følelser eller lyster. Det er uansett noe mye mer lidenskapelig over hviskingen i Brekkes dikt enn Øverlands bydende stemme i «Nadverd».

Men la oss nå se litt tilbake på Brekkes dikt. Vi minnes at han skrev «Jeg så mitt land i midnattssolens / ulmende skjær». Senere heter det, som vi husker: «En isbre lå mot havet / i

⁶⁵ *Ibid.*, s. 77.

⁶⁶ Øverland, Arnulf: *Brød og vin*, Aschehoug & Co. (W. Nygaard), Kristiania, 1924, s. 3.

grønt og fiolett. / Et fjell steg høyt mot himlen / i blå silhouett.» Dette er langt mot nord, og det som er langt mot nord, er langt unna. Brekkes land har altså karakter av å være Landet-langt-borte. Med denne tanken i bakhodet, vil vi lese åpningsstrofen av Øverlands «Berget det blå»:

Tre hundrede mil over hav og hei
må du følge den luftige melkevei
til østenfor sol og vestenfor måne.
Da ser du blåne
en ukjent strand:
Det er Soria Moria land.⁶⁷

Lesere som kjenner sin Bibel må for lengst ha skjønnet hvilken tekst jeg nå kommer til å sitere:

Nogen tid derefter satte Gud Abraham på prøve, og han sa til ham: Abraham! Og han svarte: Ja, her er jeg.

Da sa han: Ta din sønn, den eneste, han som du har så kjær, Isak, og gå hen til *Moria land* og ofre ham der til *brennoffer* på et av *fjellene* som jeg skal si dig!⁶⁸

Jeg'et i Brekkes dikt vil ofres; «jeg vil brenne på ditt alter», heter det, men det sies ikke noe om hvem som eier dette alteret. Om vi leser det som at han vil ofres av Øverland, så er det delvis for at han vil anerkjennes av sitt forbilde som hans sønn og etterfølger: Han vil anerkjennes som dikter. Får han så sitt ønske oppfylt? De neste to strofene går som følger:

Og neste dag gikk stormen
med tordnende brak.
Hvite lyn skar himlen
i tunge, svarte flak.

Havstitanen raste
skumhvit, frådende, grå.
Regnet pisket marken.
Og så falt mørket på.

All den ståheien kan minne om Mat. 27,50-53:

Men Jesus ropte atter med høy røst og oppgav ånden.
Og se, forhenget i tempelet revnet i to stykker fra øverst til nederst, og jorden skalv, og klippene revnet,
og gravene åpnedes, og mange av de hensovende helliges legemer stod op,
og de gikk ut av gravene etter hans oppstandelse, og kom inn i den hellige stad og viste sig for mange.

⁶⁷ Øverland, Arnulf: *Berget det blå*, Aschehoug & Co. (W. Nygaard), Oslo, 1932, s. 74.

⁶⁸ 1 Mos 21,1-2, mine uthevninger.

Analogien er slett ikke fullgod, men begge ofringene blir etterfulgt av voldsomhet. «Hvite lyn skar himlen / i tunge, svarte flak» kan sies å alludere til at forhenget i tempelet revnet. «Og så falt mørket på» kan oppfattes som en allusjon til noe som skjer før Kristus ånder ut: «Men fra den sjette time blev det mørke over hele landet like til den niende time.»⁶⁹ Som sagt, analogien er ikke fullgod, men vi har disse likhetene som det er fristende å påpeke.

Den siste strofen dukker det tidligere nevnte pseudorefrenget opp:

Nu går jeg i her fremmed land.
Hvor er min glød,
hvor er min hete offerbrann?

Jeg'et henter seg tilbake til sitt her og nå. Den berusende inspirasjonen til å kjempe og dikte er over. Atter er han i det fremmede og usikre hvor han ikke kan stå støtt. Det er ikke utelukket å lese dette fremmede landet, ikke bare som Sverige under krigen, men som moderniteten, hvor alt er usikkert, og hvor standhaftig øverlandsk poesi er umulig.

Behovet for å ofres er ikke ulikt det vi fant i suitens første dikt, hvor rottemannen vil svømme tilbake til det synkende skipet.

Som vi har vært inne på, var det frigjørende for mennesket Paal Brekke å lese Øverland, men for *dikteren* Paal Brekke må det ha ført til ambivalens, for selv om Øverlands etikk gjør en fri fra kristendom og seksualtabuer, så er estetikken streng. Menneskene skal få lov til å ligge med hverandre, men de får ikke skrive dikt som blander jambe og troké. Det kan altså se ut til at Brekke står overfor to muligheter: Å bli et fritt menneske, eller en fri dikter. Brekke ble etter hvert en ivrig forkjemper for at modernismen skulle slå gjennom hos folket; dette kan sies å være et slags kompromiss. Et annet av brekkes forbilder, T.S. Eliot, så ikke noe problem i at det aller nyeste inne litteratur bare var forbeholdt noen få,⁷⁰ men en norsk

⁶⁹ Mat. 27.45.

⁷⁰ «There should always be vanguard of people, appreciative of poetry, who are independent and somewhat in advance of their time or ready to assimilate novelty more quickly. The development of culture does not mean bringing everybody up to the front, which amounts to no more than making everyone keep step: it means the maintenance of such an *élite*, with the main, and more passive body of readers not lagging more than a generation or so behind.» «The Social Function of Poetry» i Eliot, T. S.: *On Poetry and Poets*, Faber and Faber Limited, London, [1933], 1946, s. 21.

nordmann og sosialdemokrat som Paal Brekke vil aldri kunne tolerere enn sånn elitetenkning. Agnar Mykle skriver at en nordmann ikke er fornøyd før han sitter ukomfortabelt. Om man leser vanskelige dikt, så tror en at en er noe. Uansett hva Brekke gjør, så vil han rammes av skyldfølelse. I diktningen hans eksploderer denne skyldfølelsen: Den viser seg som en slags dødsdrift, en slags infantilisering, en slags dyrking av avmakt. I *Jeg gikk så lange vei*'s tredje del skal vi se nærmere på dette. Saken er at han vil ha i både pose og sekk, og han vet at han derfor må straffes. Han *vil* gå til grunne, han *vil* synde, og han *vil* straffes for det. Dette er dødsdrift og dyrking av avmakt, og det er også infantilisering, for det impliserer en straffende forelder. Paal Brekke vil rett og slett det umulige, selv om dette gjør ham til en umulig unge.

2.9. «IV.»⁷¹

Det neste diktet i suiten forvrenger i alle fall Øverlands voksne tremotiv. I første strofe tales det om å være fremmed for verden:

Jeg er som et tre som aldri slår rot
i fremmed jord,
men drar sine røtter inn i sig selv
som legebot,
og fester dem der.

Den landflyktige soldaten føler seg ikke hjemme i utlendighet. Uten mulighet til å virke i dette landet, uten mulighet til å delta i et felleskap, trekker han seg inn i seg selv. Hos Øverland handler det om å ofre seg i betydningen 'gi slipp på sitt selv'. I «Landflyktig soldat»-suitens tredje dikt, var selvofring det stikk motsatte: Det var en måte å få bekreftet sitt selv på. Å leve for andres anerkjennelse har åpenbart noe passivt over seg. Når du søker å imponere noen, om det så er et usselt menneske du slett ikke liker, så er vedkommende på en måte din herre så lenge du trakter etter hans anerkjennelse. Å ville anerkjennes har noe avmechtig over seg. Om man ikke får den anerkjennelsen man lengter etter, føler man seg knust. Svakheten og avmakten er åpenbar i neste strofe:

⁷¹ Brekke (2001), s. 25.

Jeg svaier for første vindpust,
og faller i hårdere vær.

Avmakten fordømmes ikke i denne strofen, det spanderes ikke engang et utropstegn på den for å vise at jeg'et lider under denne passiviteten. Snarere ser det ut til at den talende velvillig overgir seg til sin svakhet. Den naturtemmende viljen gir i alle fall helt etter i neste strofe:

Treet råtnet på marken,
men mose og sopp vokser fram
og gjør stammen hul under barken.

Mennesket, en organisme som kan sies å ha brutt ut av naturen, mister nå sin apollinske individualitet, og bli igjen en del av jorden. Uten et felleskap som kan anerkjenne ens grenser, har man bare en igjen som kan anerkjenne en, en selv:

Nu ligger jeg her hver ensomme kveld
og kjeler med bleke minner
og kysser meg selv.

Når den sosiale verden ikke anerkjenner jeg'et i dette diktet, forsvinner denne verdenen for ham. Dens ting og mennesker trekker seg tilbake, og med dem forsvinner alt han kan interessere seg for eller lyste etter. Nå rettes hans lyst mot ham selv: Han blir sin egen gjenstand, han blir en autoerotisk narsissist.

Camille Paglia skriver: «In romantic creativity, the male waits in spiritual passivity, acted upon by internal and external forces. The feminized inner self is the Muse who becomes increasingly ferocious as Romanticism goes on.»⁷²

Brekke har tatt Øverlands tremetafor og forvandlet den; hos Øverland stod den for å være handlende og mannlig, hos Brekke står den for det passive og kvinnelige. Men denne forvandlingen fant egentlig sted allerede i forrige dikt. Øverlands trær bærer tung snø, mens Brekkes kjemper mot vinden, og det er denne vinden som får dem til å synge. De er eoliske harper som spilles på av vinden. Paglia skriver om denne vindharpen: «It is a vehicle of

⁷² *Sexual Personae*, s. 249.

sexual self transformation. The poet is a passive instrument played upon by the masculine Muse-force of nature.»⁷³

2.10. «V.»⁷⁴

Det femte diktet i «Landflyktig soldat»-suiten er nokså kort:

Slå muren inn!
La regnet stryke huden av
mitt ansikt, grått og grimet.
Ja pisk meg vind.
Skyll rent mitt sinn
som stinker tåreslimet.

Her ser det ut til at den talende vil ut av passiviteten. «Slå muren inn!», heter det: Han vil bryte ut av solipsismen. Han vil renses. Vi leser det som at han vil renses for den kvinneligheten han pådro seg i forrige dikt. Men også i dette diktet er han helt passiv. Han vil at vinden skal piske ham og at regnet skal stryke huden av ansiktet hans. Han vil ikke være den han er, men han vil heller ikke ta seg sammen og bli herre over eget liv. Han vil straffes av noe utenfor ham, og dermed er han like langt, for han er fremdeles passiv.

2.11. «VI. Vår bror ...»⁷⁵

Suitens sjette og siste dikt er en pastisj over øverlandsk diktning. Her prises standhaftigheten. Det er ikke synd på de som kjemper: «Aldri var vi så ranke, / så stolte og ranke som nå» heter det i første strofe. Neste strofe byr på Øverland-aktige aforismer:

Rikere enn de rike
er den som eier seg selv.
Vi priser vår nød så lenge
den bare er materiell.

Men helt øverlandsk er det dog ikke, for Øverland ville sikkert ha sagt at materiell nød er ille nok og slett ikke noe å prise; men den første av disse to sentensene ville han nok ha skrevet under på. Tredje strofes avslutning kan kalles «Øverland Light», men humoren er søtere enn Øverlands:

⁷³ *Ibid.*, s. 318.

⁷⁴ Brekke (2001), s. 25.

⁷⁵ *Ibid.*, ss. 25f.

vi så at et land er mer
enn et sove- og spisested.

Moralen i diktet oppsummeres i fjerde strofe:

Du sier at det er synd på oss.
Ja, det er vondt å dø.
Og det er vondt å fryse,
sulte, pines, blø.
Men noe er likevel verre:
å spise nådebrød ...

Her er det standhaftighet og stolthet som gjelder; her er det ikke snakk om trær som kysser seg selv i frie vers. Det er mye verre å la seg ydmyke ved å få hjelp enn «å fryse / sulte, pines, blø».

Men hvor er det blitt av den passivt, lidende romantikeren? Han er bare til stede som han som liker smerte, men i en avsluttende kvartett, som har innskutt marg og er skilt fra den foregående teksten med tre blanke linjer, kommer han for alvor tilbake:

Jeg skriver dikt i avisene.
Jeg dikter meg til en av *dem*.
Imorgen skal jeg hjem og slåss ...

Jeg kommer aldri, aldri hjem.

Det kan se ut som den øverlandske objektiviteten bare var en maske. Men vi legger merke til det kursiverte ordet 'dem'. 'Dem' betyr de som ikke er ham, de som han ser som fremmede. Han dikter seg altså om til noe han ikke er. Med diktning skal altså kunstnersjelen bekjempes. Han spiller en rolle, og ennå er det nok bare en rolle. Men om man spiller en sosial rolle lenge nok, kan denne rollen til slutt bli den man er: Man venner seg til de verdiene man i utgangspunktet bare har et overflatisk forhold til. Men jeg'et ser ikke ut til å ha særlig tro på dette. Et liv der man bare gjør hva som forventes av en er for en romantiker noe suspekt og uegentlig. Derfor heter det i siste vers: «Jeg kommer aldri, aldri hjem.» Han kan ikke føle seg hjemme i kulturen. Hjemme er for ham den moderskjødaktige naturen, men der har han ikke lov til å være. Det er på denne måten den talende er en landflyktig soldat: Han mener han hører hjemme i paradiset, men det er han utestengt fra. *You can't go home again.*

2.12. «Sjasmindrømmen»⁷⁶

Men i neste dikt, «Sjasmindrømmen», det første etter «Landflyktig soldat»-suiten og det siste i *Jeg gikk å lange veiers* andre del, tar jeg'et en tur hjemom. Her lukker jeg'et øynene og dagdrømmer. Vi får en lang sekvens med frie, søvndyssende rytmer: Jeg'et

står og lytter til noe
med varm sjasminduft kjelende mot ansiktet,
står og lytter til fullhetens
skjærgårdsbrenning under huden,
ennu med smaken av ung kvinne
i munnen
står og lytter
og vet
at neste gang kanskje
det ...

Han er omgitt av nytelse og løfte om nytelse. Men så slår han øynene opp og knuser speilet han har foran seg, og løper ut i regnet. Han bryter tilsynelatende ut av den selvnyttende solipsismen. Har jeg'et nå sluttet å være et tre som ligger og kysser seg selv? Jeg vil si at grunnen til at han måtte våkne av denne drømmen primært er estetisk, for drømmesekvensen mangler negativitet. Solipsismen og selvnytingen jeg'et har opplevd tidligere i *Jeg gikk så lange veier* var alltid en negasjon av noe. Videre er dette en lys selviskhet; så langt i boken har selviskheten alltid vært sett på som mørk, med mindre man da tolker vårlengselen i «Drømmen om en vår» som en selviskhet. Har dikteren av disse diktene en aversjon mot lys?

Grunnen til at denne idyllen må forlates, er at den er for idyllisk. Dessuten er ikke idyllen egentlig lys, for han har jo lukket øynene. Man kan si det er lyst i idyllen, fordi jeg'et er for blind til å se at det er mørkt. Eller kanskje er det rett og slett skyldfølelsen som melder seg igjen? Han har tenkt behagelige tanker, og derfor må han straffes, og i og med at ingen andre er der, så må han gjøre det selv ved å slå seg til blods på speilet han ellers selvnyttende kunne ha sett inn i. JEG SKAL FAEN IKKE HA DET GODT! I alle fall ikke bare godt. I *Jeg gikk så lange veiers* neste del, tillates jeg'et nytelse, men ikke en ren nytelse. Som Paglia skriver, er Dionysos ikke bare nytelse, men nytelse *og* smerte. I «Til deg», bokens tredje del, er nytelse

⁷⁶ *Ibid.*, s. 26f.

noe ekstatisk og voldsomt, og ikke rolige sjasmindrømmer. Den søte synden og den harde straffen er samtidige, og dette gjør ekstasen desto mer ettertrykkelig.

Kapittel 3: «Til deg». Solipsistisk kjærlighet

Bokens tredje del, «Til deg», rommer en rekke nokså forskjelligartede kjærlighetsdikt: Noen av dem er ekstatiske, andre mer kontemplative; i noen av dem er jeg'et og du'et omtrent jevnbyrdige, i andre sluker den ene den andre.

3.1. «Jakobsstige»⁷⁷

Det første diktet i «Til deg», «Jakobsstige», er et dikt på frie vers med en sonettaktig form: Det består av tre firelinjede strofer og en trelinjet. Problemet som introduseres i den første kvartetten, videreutvikles i den andre. Voltaen, sonettens foreskrevne vending, finner man som forventet i niende vers, og problemet løses. Den avsluttende tersetten har samme funksjon i dette diktet som den avsluttende kupletten har i engelsk (også kalt shakespeareiansk) sonett. Grunnen til at dette formelle aspektet interesserer her, er først og fremst at sonettformen i så stor grad er blitt benyttet innen kjærlighetsdiktning, sånn at ordet nesten er synonymt med kjærlighetsdikt. Lesere av Brekke kan også merke seg at han senere i forfatterskapet skriver mer regelrette sonetter, og at det i *Roerne fra Itaka. En ring av dikt* fins en nokså fritt komponert villanelle.

Men tilbake til «Jakobsstige». I den første strofen ligger jeg'et i vannet og er nær ved å drukne. Første vers lyder: «Snart var jeg et lik». Håret hans er «som vaiende sjøgress / for bølgene». I den andre strofen trekkes han mot bunnen, men så kommer voltaen: «Da ante jeg lyset.» Dette verset griper tilbake til åpningsverset slik at vi får parallellismen «Snart var jeg et lik [...] Da ante jeg lyset». Frelsen kommer når det ser som mørkest ut. Han ser lys trenge gjennom vannmassene, og i tolvte vers kalles dette lyset «[e]n Jakobsstige mot dagen». Dette viser til 1 Mos 28,11-12 hvor Jakob, Isaks sønn, er på vei til Mesopotamia for å finne seg en hustru:

⁷⁷ Brekke (2001), s. 28.

Og han kom til et sted hvor han blev natten over, for solen var gått ned; og han tok en av stenene som lå der, og la den under sitt hode, og så la han seg til å sove der.

Da drømte han og så en stige som var stilt opp på jorden, og hvis topp nådde til himmelen, og se, Guds engler steg op og steg ned på den.

Herren lover Jakob det landet han nå befinner seg i, og at hans slekt skal bli «som støvet på jorden». I vers 16-17, heter det:

Da Jakob våknet av sin søvn, sa han: Sannelig Herren er på dette sted, og jeg visste det ikke.

Og det kom en frykt over ham, og han sa: Hvor forferdelig er ikke dette sted! Her er visseilig Guds hus, her er himmelens port.

Jakobsstigen viser seg på det fryktelige stedet hvor du ikke tror Herren er å finne. På samme måte frelses diktets jeg idet han skal til å drukne. Han frelses, men han drukner, for diktet sier ingenting om at han kom seg opp av vannet. Det at han drukner har nå kommet helt i bakgrunnen, for i den avsluttende strofen heter det:

– Du som vandrer på Jakobsstigen
ga meg å *drikke*
av dine øynes rene lys.

(Min uthevning.) Han drikker lyset. Drukningsdøden er i dette diktet fremstilt som en ekstase; eventuelt kan man tolke dette diktet om drukning som en allegori over ekstasen. Det handler om å la seg overmanne av den mørke, khthoniske naturen. Men fordi man kan dø, kan man frelses. Når kroppen går til grunne i det jordiske mudderet, løftes sjelen opp mot det guddommelige lys. Men veien til dette lyset går altså gjennom det livsfortærende mørket.

Jakob loves det landet han befinner seg i, og hans slekt skal bli stor: Den skal bli «som støvet på jorden». Kan vi si at også den druknende i dette diktet på et vis skal arve jorden? La oss nå bla litt fremover i Bibelen til vi kommer til Jesu Bergpreken. Mat 5,5 lyder: «Salige er de saktmodige; for de skal arve jorden.» Er det druknende jeg'et saktmodig? Å være saktmodig er å ikke være selvhevdende; det er å tålmodig akseptere sin skjebne. Er dette en form for svakhet? Sett fra den selvhevdende individualists ståsted er det dét, men han har bare delvis rett, for tålmodighet er en form for styrke, og det å akseptere sin skjebne er en slags fryktløshet.

Er så jeg'et i diktet tålmodig og aksepterende? Det kan ikke kalles tålmodig, for intet tålmodig menneske ville ha malt et så lystbetont bilde av døden. Men tilsynelatende er jeg'et aksepterende, for det forholder seg passivt og blir herjet med av naturen. Døden er dog nettopp hva jeg'et trakter etter, og å få det som en vil er ikke å saktmodig ta det en får. Det er altså ikke saktmodighet det er snakk om, men en passivt nytende atferd.

Å ville dø er det mest utålmodige man kan tenke seg, så det er mye utålmodighet i diktet. Dette vitner om en subjektivitet som ikke makter å utsette lysttilfredsstillelsen, altså om det man kaller en svak karakter. Jeg tror diktet forveksler svakhet med saktmodighet. Diktet sier ikke eksplisitt at den svake og/eller saktmodige vil arve jorden, men man kan utlede dette fra de bibelske allusjonene. I den grad diktet sier at jeg'et vil arve jorden, er det fordi jeg'et er svakt og ikke fordi det er saktmodig.

Tanken om at det egoisten kaller svakhet skal belønnes, preger hele Bergprekenen. Etikken som uttrykkes, er ikke en hyllest til maskuline krigerverdier. Du skal ikke øve motstand, jf. Mat 6,25: «Derfor sier jeg eder: Vær ikke bekymret for eders liv, hvad I skal ete og hvad I skal drikke, eller for eders legeme, hvad I skal klæ eder med. Er ikke livet mere enn maten, og legemet mere enn klærne?» Denne tilliten til at det vil ende godt fjerner frykten for døden. Kroppen er ikke noe å bekymre seg for; slik man gir keiseren det som keiserens er, går kroppen tilbake til naturen.

For igjen å trekke inn Øverland kan vi minnes disse versene fra «Riket er ditt»:

Jeg sier til jer som har slavet og blødt:
Eder er ingen frelser født!

Jeg sier det atter til tøs og træl:
Frels Eder selv!
[...]
Det heter at landet er vårt og fritt.
Så ta det! Ti riket er ditt!⁷⁸

Her kommer en personlighet som verken er saktmodig eller utålmodig til orde; her er det snakk om sunt bondevett og strenghet. Verken jeg'et i «Jakobsstige» eller Jesus Kristus kan

⁷⁸ Øverland, Arnulf: *Berget det blå*, Aschehoug & Co. (W. Nygaard), Oslo, 1932, s. 11f.

sies i samme grad å være utrustet med disse dydene. Jødedommen er en svært maskulin, patriarkalsk religion, men Kristus er feminin. Han snakker ikke om kriging og knusing av fiender slik kong David gjorde i sine salmer,⁷⁹ men om at man skal vende det andre kinn til. Han ofres på korset: Han overgir seg til døden slik den talende i «Jakobsstige» gir seg hen og drukner. Det feminine ved dette, understrekes av det flagrende håret som vaier som sjøgress for bølgene: Man ser for seg langt kvinnehår. Det er en slags litterær transvestittisme som bærer bud om den passivitet som diktet gjør til sitt emne. Diktet handler om overgivelse: Det strengt avgrensede apollinske oppløses, og den mandige standhaftighet gir etter for naturen.

Det vesentlige i «Jakobsstige» er altså en motvilje mot maskuline idealer.

3.2. «Drøm»⁸⁰

I bokens neste dikt, «Drøm», gjør ikke jeg'et seg om til en kvinne, men er nesten påtrengende mandig og heteroseksuell. Diktet maner frem skillet mellom mann og kvinne. Kvinnen bæres av mannen, jeg'et i diktet. Han bærer henne på «[s]ine bronsearmen». Mot «bronsearmene» kontrasteres hennes hud som er «jomfruhvit som melk». Mannen er sterk, kvinnen er lett; hennes hår flagrer i vinden.

Så går han og bærer henne «mot sjøer av lys / som strålte i dype akkorder.» Vi legger merke til at i forrige dikt, så var sjøen noe mørkt som førte til lys; her er lyset samtidig med sjøen. Lys og mørke er forent i dette diktet, men også vått og tørt, for mannen går med kvinnen sin «mot solens / orgelbrusende / flammehav».

Alle de sprakende kontrastene er apollinske. Her er ikke det kvinnelige noe som truer mannen. Mannen er trygg i kroppen sin. Kvinnen er så ulik denne robotaktige bronsemannen, at hun ikke kan besmitte ham med sin kvinnelighet.

⁷⁹ Men heller ikke kong David var bare brutal, og hans salmer er slett ikke alltid krigeriske; faktisk alluderer Kristus til Salmes bok 37,11 som lyder: «Men de saktmodige skal arve landet og glede seg ved megen fred.»

⁸⁰ Brekke (2001), s. 28.

Men hva han har tenkt å gjøre med denne hvite kvinnen, sies ikke. Hun bare henger i armene hans, og han bærer henne mot flammehavet.

Diktet heter «Drøm», og det ser ut til å uttrykke en drøm om evig ereksjon og evig orgasme. Man kan kalle dette diktet en beskrivelse av nirvana i seksuelle termer. Det er en drøm om intet: at ingenting mangler. Men tanken på det fullkomne gjør det bare tydeligere hvor fjernt man står fra det. Ingenting gjør en så smertefullt klar over alle ens mangler som forestillingen om ikke å ha noen. Derfor er dette diktet om evighet og harmoni først og fremst en intens *lengsel etter* evighet og harmoni, og følgelig en intens lengsel etter å slippe å lengte. For all lengsel er lengsel etter at lengselen skal opphøre. Derfor er det fornuftig å slutte å lengte, for om du ikke lengter etter noe, så savner du ingenting, men har alt.

«Drøm» er slett ikke noe fornuftig dikt. Bronsemannen er noe kjøttmannen vil være, og så lenge han drømmer om å være bronsemannen, er han ikke annet enn en klump av fett og kjøtt. «Drøm» er bygget opp av apollinske kontraster, men diktet er ekstatisk. Vel å merke er det egentlig ingen regelrett dionysisk ekstase, snarere er diktet en *ensom* fest, siden bronsemannen er trygg bak bronsehuden sin; han mister ikke sine grenser, men nyter at han har dem. Diktet er derfor solipsistisk og autoerotisk; det er poesi som høyromantisk onani selv om bronsemannen altså går rundt med denne kvinnekroppen i armene.

3.3. «Fremmed»

I «Drøm» har vi altså å gjøre med en selvsikker mann, og scenen er lys, men i bokens neste dikt, «Fremmed», er jeg'et skyggeaktig og usikkert, og scenen er en mørk by. Diktet handler om å være fremmed. Den som er fremmed, er ikke begripelig for andre; å være fremmed er å stå utenfor språket og utenfor samfunnet.

Diktets to første kvartetter begynner med å spørre: «Har noen fortalt henne hvem jeg er?» Leseren fortelles ikke hvem *hun* er. Dette jeg'et beveger seg i alle fall i skumringen gjennom en by: «mellom kalde, grinende skygger / som en av dem.» Bymenneskene er fremmede for

hverandre. Etter at jeg'et har irritert seg over noen hunder som ikke knurrer «men drar seg hylende» fra ham, kommer nitten punktum, så en tersett, så nitten nye punktum. Tersetten lyder:

Lyset slites mellom ville hester
som raser med klaprende hover
mot min feberhete panne.

Det er ikke lett å se hva disse versene betyr, men det er ikke så vanskelig å føle dem. En intens følelse kommer til uttrykk her, for hester er kraftige, ikke minst når de klaprer mot ens panne. Disse hestene sliter lyset mellom seg. Som sagt er det vanskelig å tolke dette som noe annet enn et tegn som sier «STERK FØLELSE!» Det er som diktet «Drøm», som vi nettopp har lest, bare at det i «Fremmed» ikke fremstilles som noe godt. Tersetten uttrykker følelsesladet utålmodighet.

Så, etter de neste nitten punktum, får vi en kvartett igjen, og igjen begynner kvartetten med å spørre om noen har fortalt hvem han er, men nå lyder spørsmålet: «Har noen fortalt deg hvem jeg er?» Strofen fortsetter: «De lyver! / Vinden river i parkens trær, / skriker mitt navn fra torget.»

Dette «De lyver!» kan oppfattes både som en protest mot å bli oppfattet på feil måte, men man kan også tro at det er jeg'et som lyver, og at han ikke vil gjenkjennes som den han virkelig er. I så fall gir diktet uttrykk for frykt for å bli avslørt, men i begge disse tolkningene frykter jeg'et å bli satt begrep på: Enten det de sier er sant eller ikke, så vil han ikke at den han er skal kunne utsies og oppsummeres. Med andre ord vil han beholde et element av fremmedhet, han vil være fremmed for denne kvinnen. Han vil ikke ha et navn, men «Vinden river i parkens trær / og skriker mitt navn fra torget.» Fra dette bør man ikke slutte at vedkommende heter *Vosj!* eller ett eller annet tilsvarende, men at hans egentlige navn er unevnelig, slik hans kjerne er unæelig. Denne fremmede er uten apollinsk overflate som gjør

ham gjenkjennelig for andre. Han er fremmed for byens og sivilisasjonens overfladiskhet og konvensjoner. Han er den mystiske fremmede.⁸¹ Diktets avsluttende kuplett lyder:

– Tilbake til mørket, fremmede,
du har ikke hjemme her.

Denne fremmede er han (eller det) som ikke får slippe inn i sivilisasjonen. Men vi burde kanskje heller si: Han er det som ikke får slippe *ut* i sivilisasjonen, for alle mennesker bærer dyret og hulemannen inne i seg uten å få slippe dette førsiviliserte ut. Det fremmede er det som ikke kan forstås av språk og sivilisasjon, for det er det mørke som går forut for språk og sivilisasjon. Det er den ikke-konvensjonelle inderlighet, det mørke stedet i ens personlighet en ikke får dele med andre.

Derfor finner vi denne intense følelsen i tersetten midt i diktet. Diktet handler om den enkeltes behov for ekstase, for å rive bort det som dekker til ens inderlige, ekte jeg. Men rives all den sosiale staffasjen bort, er man ikke noe 'jeg' lenger; man er navnløs og utslettet, og «har ikke hjemme her».

I «Jakobsstige» beherskes jeg'et av noe som er større enn ham, og i «Drøm» er han selv stor og mektig og holder en liten dame i sine armer. Ingen av disse tilstandene fremstilles som uønskelige. Men i «Fremmed» utstøtes jeg'et. Hvordan kan dette ha seg?

3.4. Om dikterens behov for å være unik

Det er min mening at de tre diktene vi så langt har lest i «Til deg» gir uttrykk for et behov for å være unik. Det er slett ikke underlig om et sånt behov kommer til uttrykk i et dikt, for det er et artistisk behov. For det første vil jeg hevde at diktere vil skape noe nytt og originalt. Enkelte leseren er kanskje ikke enig med meg i dette; han eller hun vil si at dikteren like gjerne kan sies å ville etterligne et forbilde, men etter min mening tar ikke disse leserne nok

⁸¹ En utspekulert leser vil da si: «Aha, men denne fyren minner da om en klisjé: den romantiske kunstneren som ensom og lidende!» Det må den utspekulerte leseren gjerne få gjøre, og etterpå kan han klappe seg på magen og slikke seg rundt munnen.

hensyn til mitt andre punkt: En dikter har nemlig et behov for oppmerksomhet. Kanskje er det å dikte rett og slett en bønn om å bli sett? Å dikte er å si: «Se hva jeg kan gjøre! Er ikke jeg flink, vel?» Dette kan nok gjelde alle menneskelige aktiviteter, men i særlig grad diktetekunsten, for et diktverk ville aldri ha blitt sånn det ble uten at forfatteren var nettopp den han var. Dikterens personlige feil og mangler blir liksom tilgitt når han skriver noe godt. Diktet som prises for å være nettopp hva det er, hadde vært annerledes om dikteren ikke hadde hatt sine små og store skavanker.

Kanskje ligger det en frykt for utskiftbarhet i dette? Dikteren vet i alle fall at han ikke kan skiftes ut, for med ham forsvinner alt han har gjort. Agnar Mykle skriver om dette i *Rubicon*. Studenten Valemon, romanens hovedperson, ser for seg at han er i en salong i Paris, omgitt av historiske, franske intellektuelle. «‘Glødelampen,’ sa studenten, ‘ville være blitt til uten Edison. Den franske revolusjon ville være blitt til uten Robespierre. Koppevaksinen ville – De unnskylder, min herre (han Bukket for Pasteur) – koppevaksinen ville blitt til uten Dem.’»⁸² Men aldri Misanthropen «‘. . . uten meg!’ Ropte Molière.»⁸³

Hos noen vil et behov for å være vanlig være større enn behovet for å være unik, men begge ønskene er ønsker om å være verdt noe.

Om man ikke vil godta at alle diktere har et behov for å være unike, så uttryker i det minste disse tre nokså ulike diktene dette behovet. Både det å være veldig stor som i «Drøm» eller veldig liten som i «Jakobsstige» lar deg være unik og bemerkelsesverdig. I «Fremmed» opptrer et jeg som går «mellom kalde, grinende skygger / som en av dem.» Å være «en av dem» er slett ikke å være unik, så han må ut av byen.

Det vi kan merke oss, er at Mykles Valemon søker inn til byen for å bli et individ innen det apollinske felleskap, mens den kulturløse fremmede i Brekkes dikt ikke hører hjemme i en sånn kontekst; han har et mer presserende behov for å være unik enn Valemon, og kan ikke ta

⁸² Mykle, Agnar: *Rubicon*, Den Norske Bokklubben, 1975, s. 115.

⁸³ *Ibid.* s. 116.

til takke med å være like unik som de andre. Når principium individuationis trekkes til det mest ekstreme, når ingen får lov til å være like individuell som en selv, er det ikke lenger apollinsk, men dionysisk, ikke kultivert, men barbarisk. Dette skal vi se mer om i omtalen av neste dikt.

3.5. «Sonate»⁸⁴

I «Sonate» forholder jeg'et seg til et du på en mye mer jevnbyrdig måte enn det vi så langt har sett. Sånn sett kan jeg'et her sies å gjøre et mer modent objektvalg enn det han gjorde i «Jakobstige», hvor du'et er som en forelder, eller i «Drøm», hvor du'et kan minne om et leketøy.

«Sonate» har to nummererte deler. Den første begynner med en kuplett:

Du spilte for meg. Og svarte svaner
fløy bort gjennom snødriv av skummende liv.

Når vi leser disse linjene, oppfatter vi ikke diktet sånn at jeg'et lytter til noen spille mens det flyr svarte svaner i snøværet utenfor vinduet. Vi oppfatter det derimot sånn at disse svanene på en eller annen måte er forårsaket av spillingen, og at de ikke er virkelige svaner, men noe som er ment å gi uttrykk for jeg'ets følelsesmessige reaksjon på musikken. Neste strofe lyder:

Skydekket løftet seg over min panne.
Det vaket en ørret i vannliljeviken
blant svaie siv.

Nå ser det ut til at jeg'et er ute og flyr; kanskje er han blitt gjort om til en av disse svarte svanene. Ørreten han ser, konnoterer friskhet. Man kan si at en fisk i vannet burde konnotere khthoniskhet, men jeg mener at en glitrende ørret i grunt vann først og fremst antyder det lyse, lette og overflatiske ved det våte, og ikke det dunkle og klamme.

⁸⁴ Brekke (2001), s. 29.

I neste strofe har jeg'et forflyttet seg til fjellet hvor han drikker fra en fjellbekk; vi har med andre ord å gjøre med stadig mer friskhet og renhet. Strofen avsluttes med disse to versene:

du spilte, og himlen ble flerret av hvite
kerubers slag.

Diktet begynte med svarte svaner, og nå får vi hvite kjeruber. Svanen representerer renhet, og en svart svane burde bety urenhet. Svart svane står vanligvis for noe kuriøst.⁸⁵ Svarte svaner ble kanskje valgt i den første strofen, fordi de kunne utgjøre en slående kontrast til snøen. Svarte og hvite er da også tangentene på pianoet det spilles på. Noe annet vi må huske på, er at jeg'et så ut til å forvandle seg til en svane og fly av gårde. Ifølge mytene kunne Apollon, musikkens gud, forvandle seg til en svane. At en svart svane kan være en ikke lenger ren, hvit svane, en deflorert svane, er ikke utenkelig. Men så får vi altså disse hvite kjerubene. Som i «Jakobsstige» ser altså veien til renhet ut til å gå gjennom mørket. Diktets første del avsluttes med følgende kuplett:

Jeg skimtet bakenom himmelrevnen
en annen, blendende dag.

Det ser med andre ord lyst ut. Disse versene kan minne leseren om noe den unge Percy Bysshe Shelley skrev:

A brighter Morn awaits the human day,
When every transfer of earth's natural gifts
Shall be commerce of good words and works;⁸⁶

Slik jeg ser det, handler denne første delen av diktet om poetisk skaperkraft. Denne kraften er en dionysisk rus, og ingen apollinsk, kontemplativ ro. For å illustrere forskjellen på det kontemplative og det ekstatiske, vil vi sitere fra Agnar Mykles *Sangen om den røde rubin*.

Hovedpersonen, Ask Burlefot, er hjemme hos en eldre venn, adjunkten Doffen.

«Kultur?» sa Doffen engang. «Jeg hørte deg i studentlaget sist; du snakket med glød om en kommende sosialistisk kultur; forstod jeg deg rett, så mente du at hvert barn i landet skulle

⁸⁵ Jf. *Wordsworth Dictionary of Phrase and Phable*, Wordsworth Editions, Ltd, 2001, s. 1046.

⁸⁶ Shelley, Percy Bysshe: *Queen Mab* V. 251-57. Sitert i Lewes, Darby (red.): *A Brighter Morn*, Lexington Books, 2003, s. v.

utstyres med pallett og pensel, hvert barn sitt piano, hvert barn sin rim-ordbok, hvert barn sitt dukketeater. På det at verden skulle bli en skapende verden. Hele folket i diktning. Barmhjertige gud.»

[...]

«Kultur er kunsten å *ikke* skape. Selvfølgelig må vi ha disse rabiante menneskene i samfunnet, som ikke kan leve uten å skape. Det er kunstnerne. Kunst og kultur er aldeles ikke det samme. [...] [K]ultur er å ikke skape. Kultur er å nyde. Kultur er ikke å gi, kultur er å ta imot.»⁸⁷

Så går Doffen over til å beskyldte Ask Burlefot for å være en barbar som heller vil skape enn å nyte:

«Du vil før eller senere komme til å skape noe. Du vil sannsynligvis komme til å brekke nakken, men du vil ikke gi deg før du ligger der. Jeg vet ikke hva det blir. Neppe du selv heller. Du har djevelen i kroppen. Du er så udannet, at du kan ikke sitte rolig når du lytter til musikk. Jeg har observert deg. Du sitter og gjemmer nevene i bukselommene, du dirigerer inne i bukselommene, jeg har nok sett det. Du tramper med bena. Du er så barbarisk, at du tilogmed sitter og synger obligatstemmen eller bassen med høy stemme. Du harmoniserer helt fortreffelig, forresten. Du kan aldri sitte i ro og nyde. Du er en ramp. Det hjelper deg ikke at du rødmer. Jeg skal si deg flere komplimenter. Du kommer aldri til å være fornøyd med å gripe midt på stammen, du kommer til å prøve å klatre høyt. Du er en barbar. Jeg har nok forstått det, du omgås med planer om å skape.»⁸⁸

Å være kultivert (og apollinsk) er altså å ikke la seg rive med, men å lytte i ro. Jeg'et i «Sonate»s første del vil slett ikke sitte i ro og lytte til musikken. Han er en ubunden Odyssevs. Nå kan vi forklare de svarte svanene: De er både drøm om tilfredsstillelse, Apollons kreative forvandling og de er kuriøse, for de er et enkeltmenneskes ukultiverte frembringelse. Jeg'et i dette diktet må skape noe selv. Det heter «Du spilte for meg», og det er alt vi får høre om pianospillingen. Den talende vil ikke lytte, men skape selv, og han kan ikke vente. Han kan ikke annet enn å skape, og andres kunst er ikke annet enn fôr for hans grådige fantasi. Så flyr han fritt av gårde, og ser den utopiske fremtid stråle mot ham. Med andre ord fins det også i dette diktet et behov for å være unik og noe for seg selv.

I den andre delen av diktet vies pianospillet og hun som spiller noe mer oppmerksomhet. Om spillet heter det at det «bygget en bro over floden / av menneskers ondt og godt. / Du førte meg over til lysets bredd.» 'Floden av menneskers ondt og godt' leser vi som 'de kulturelle konvensjoner.' Musikk har her fint lite med nitidig skalaøving og sinnrikt

⁸⁷ Mykle, Agnar: *Sangen om den røde rubin*, Gyldendal Norsk Forlag AS (Gyldendals 10 store), 2001, ss. 235-236.

⁸⁸ *Ibid.*, ss. 236-237.

instrumentmakeri å gjøre; musikk er her en flukt bort fra det konvensjonsbestemte. Så kan man stå på trygg avstand og si «Æ-da-bæ-da, alt er kulturelt betinget, selv din rus og din flukt!» Men det er akkurat dette kultiverte «æ-da-bæ-da» Brekkes barbarisk-romantiske poesi vil til livs. Han kan gjerne rive virkeligheten i fillebiter og fly av gårde som en svart svane så lenge han får dikte. For ham synes det å dikte å være nettopp det å sønderslite det aktuelle for så å stå overfor det potensielles «blendende dag». Her ser vi på innholdsplanet det han i de neste fire mer modernistiske diktsamlingene ville komme til å gjøre gjennom formelle virkemidler. Poesi sies i «Sonate» å være en avskjed med konvensjonene:

Vi knelte sammen på stranden.
Og broen bak oss brast
da tonene stormet mot himlen
i jublende hast.

Den siste strofen lyder:

Flodbølgens dragsug dro meg tilbake,
men lyset som tonet fra himlen
holdt meg fast.

Hvor kommer så denne flodbølgen fra? Det er kanskje ikke så nøyte. Den er uansett det som vil trekke den talende med seg ned i dypet, ned i det khthoniske, bort fra den apollinske sol. Den talende holdes fast mellom disse to kreftene: en som trekker ham opp, og en som trekker ham ned. Denne ekstatiske stasis er ikke ulik den nirvanatilstanden vi kunne lese ut av «Drøm». Denne ekstreme form for lykke ser ut til å være Brekkes, unnskyld uttrykket, våre drøm. Han vil inn i paradiset. Det ser ikke ut til å plage ham at han i denne absolutte frihet er absolutt ufri: Han trekkes mellom det høye og det lave, han er viljeløs, han vil ikke annet enn det han har. Det er en lengsel etter død i dette diktet, nærmere bestemt en lengsel bort fra det å måtte foreta valg, bort fra det å handle, bort fra det å kunne holdes ansvarlig, bort fra den grå, kjedelige hverdagen, i det hele tatt bort fra alt det som skiller en fra det en søker. Det er en

dionysisk rus som ikke er bekymret for «den dag i morgen[,] for den dag imorgen skal bekymre seg for sig selv; hver dag har nok med sin egen plage.»⁸⁹

I begynnelsen av denne analysen sa vi at du'et er mer jevnbyrdig med jeg'et i dette diktet enn i de foregående, men likevel må jeg'et sies å ha en privilegert posisjon i og med at det er alene med det du'et det trakter etter; det fins ikke noen andre menn der som kan stjele Hennes oppmerksomhet. Sånn sett har han fått tilfredsstilt behovet for oppmerksomhet, for å være verdt noe og for å være unik.

3.6. «Dine hender»⁹⁰

I det neste diktet, «Dine hender», finnes ingen ekstase; her må vi nøye oss med lengsel, nærmere bestemt lengsel etter liv. Jeg'et sitter og ser på et fotografi av sin kjære (eller i det minste en eller annen han har kjær):

Ditt fotografi er flatt og kaldt.
Ikke hud som hvelver seg
levende,
varm av bankende blod
under mine hender.

Her er ikke den apollinske fastfrysningen av naturens fluxus ønskelig. I forrige dikt ble jeg'et selv holdt i sjakk, fastfrosset av lyset, men her er det noe utenfor ham som ses på som dødt sammenlignet med det levende livet det skal forestille. Den talende lengter mot det organiske. I neste strofe spør han om fargene på bildet: «Har de noengang levet?» Han apostroferer sin kjære: «Hvem er du / når jeg ikke er hos deg?»

Også i dette diktet er det avstanden som plager jeg'et. Han er avskåret fra sin gjenstand og tørster etter intimitet. I den tredje strofen betraktes snødekte trær som har det på samme måten som jeg'et. I siste strofe lukker han øynene og

⁸⁹ Jf. Mat 6,34, Altså Bergprekenen.

⁹⁰ Brekke (2001), s. 30.

forsøker å tenke på dine hender.
Som nerver av liv
gjennom vårbjørkens halvfødte
lysegrønne blad
har jeg kjent dine hender
mot min panne.

Det som skjer her er vesentlig, for så langt i diktet har jeg'et lengtet etter det trygge, gode, kroppslige, moderskjødaktige. Om han hadde fortsatt å gå den samme veien, hadde han endt opp tilbake hos mor. Men i denne strofen, diktets siste, henter han seg inn igjen, og han kjenner sin kjæres hender, ikke moderlig omfavnende, men mot sin panne. Han unngår å ende opp som et forsørget barn eller en slapp, postkoital mann. Han leder omsorgen bort fra kroppen og opp mot pannen: Diktet som begynte som en lengsel etter omfavnelse og organisk liv, ender med kjølig cerebralitet. Han tar seg sammen og henter seg inn igjen; han sublimerer, som vi på freudiansk vis kan kalle det. Det som skjer i dette diktet, skjer også med Dr. Watson i denne herlig viktorianske scenen fra *The Sign of Four*:

My mind ran upon our late visitor – her smiles, the deep rich tones of her voice, the strange mystery which overhung her life. If she were seventeen at the time of her father's disappearance she must be seven-and-twenty now – a sweet age, when youth has lost its self-consciousness and become a little sobered by experience. *So I sat and mused until such dangerous thoughts came into my head that I hurried away to my desk and plunged furiously into the latest treatise upon pathology.*⁹¹

Oppmerksomheten ledes også her bort fra den forlokkende kroppen og mot det cerebrale. Jeg'ets tanker om sin kjæres hender er slike *dangerous thoughts*. Eller de hadde vært det, om det ikke var for strofen som kom like før:

Trærne der ute i parken
gisper i tynn vinterluft.
I snøens knugende favntak
av bleke knokkelarmer
om grenene deres.

Jeg'et sammenligner seg med trærne, og dette kjøler ned hans behov for intimitet på to måter: For det første er sammenligningen en cerebral handling som gjør at han ser seg selv utenfra og dermed finner glede i avstand; for det andre virker selve tanken på vinter og kulde

⁹¹ Doyle, Arthur Conan: *A Study in Scarlet and The Sign of Four*, Dover Thrift Editions, 2003, s. 103. Min utheving.

avkjølende på ham. Det er nok det samme som kjøler ned Dr. Watson: selve tankearbeidet ved å lese en avhandling, og det at emnet for denne er noe såpass ugjestmildt som patologi.

«Dine hender» er ikke noe ekstatisk dikt slik de vi så langt har lest i «Til deg» må kunne sies å være. Brekkes ekstaser er, som vi har sett, som regel svært voldsomme. Når det han lengter etter i dette diktet er sin kjæres varme kropp, så vil ikke det være grunnlag nok for romantisk ekstase. Diktet hadde bare druknet i kjedelig trygghet og sofakos. Derfor gjøres diktet cerebralt mot slutten. Det er tanker som er farlige i dette diktet, og disse tankene må ufarliggjøres ved å hentes tilbake fra de bløte, nedre delene av kroppen og opp mot den harde pannebrasken. For hva er vel mer farlig for den handlende mann, enn behagelige dagdrømmer? Og når diktet ender opp med det harde hodet i stedet for den bløte kroppen, får vi ingen ekstase.

3.7. «*Din pensel*»⁹²

«Din pensel» er i likhet med «Dine hender» et kjøligere, mer cerebralt dikt enn de tidligere diktene i «Til deg». I de to første versene etableres en analogi mellom bildekunst og tonekunst:

Din pensel spiller på farveskalaen
etyde med variasjoner.

Nøkkelordet er skalaen: Både bildekunst og musikk kan til en viss grad forklares ved hjelp av skalaer: Man kan regne seg frem til hva som vil harmonere. Denne klarheten finner man ikke i like stor grad i poesien, som er en mye mer grisete kunstform enn de to som prises i dette diktet. Gjenstanden for diktet er altså ulik diktet, og det som fascinerer jeg'et, er det som skiller malekunst og tonekunst fra diktekunst. (Analogt med dette kan utøveren av kunst i dette diktet sies å være erotisk interessant for jeg'et ut fra deres kjønnslige forskjell.)

De neste to versene føyer seg litt underlig inn i diktet:

⁹² Brekke (2001), s. 31.

– Så enkel er altså din sjel,
så spaltet, urolig, og likevel hel.

Hvor kommer dette «din sjel» fra? Og hvorfor skal analogien mellom maling og musikk vise at sjelen er «spaltet, urolig, og likevel hel»? Det må ha noe å gjøre med sjelens evne til å syntetisere, at ting blir klare ved å kontrasteres, at alt henger sammen på en eller annen måte.

I neste strofe heter det at penselen skal spille «sangen om livet og døden». Det varieres over «sjel/hel»-versene:

Evig den samme jordlivets sjel,
uendelig spaltet, og likevel hel.

Diktet avsluttes med å se livet under ett:

Mannen som pløyer, dreper og dør,
mens barnet går nakent mot morgenrøden.

Det er i dette diktet en cerebralitet som minner om «Dine hender», og ingen av disse diktene er ekstatiske. Liv og død er noe som på stoisk vis aksepteres. Det hele henger sammen. Alt syntetiseres og går opp i en høyere sannhet. I «Til deg»s dikt før «Dine hender», var opphevelse av motsetninger noe som skjedde på en voldsom og gjerne selvdestruktiv måte. Her er det snakk om kultiverte aktiviteter som maling og musisering, det er snakk om «Blåfiolette markens violer / i krets om blødende anemoner.»

Diktet handler om skjønnhet som syntese, som rolig overvinnelse av kaos. Du'et som tiltales er ikke noe den talende lengter intenst etter, men hun betraktes som et uavhengig menneske som utøver en aktivitet. Den talende er ikke barbarisk, men nøyer seg med å nyte tålmodig. Til slutt ser selv livet og døden ut til å gå opp – som et puslespill eller en kabal.

3.8. «I glede og nød»⁹³

Selv om de to siste diktene vi har lest skiller seg fra de tidligere diktene i «Til deg» ved å være mer cerebrale og apollinske, har de det til felles med de andre at de kan kalles kjærlighetsdikt, for det er alltid et du til stede som vi oppfatter som kvinnelig og som jeg'et

⁹³ *Ibid.*, s. 32.

har kjær. Dette gjelder ikke på samme måte for «I glede og nød». Rett nok frister tittelen oss til å tro at diktet handler om stifting av ekteskap, og disse to versene, fra fjerde og siste strofe, leder også tanken inn på nøysom ekteskapelighet:

Jeg gir deg min lykke, min angst og svett.
Jeg gir deg mitt grovmalte brød.

Dette kan være noe brudgommen sier til bruden, men følgende vers, fra andre strofe, virker litt for megalomane til å kunne sies av en ektemann, i det minste i god tro:

Jeg gir deg hver morgen ennu en dag
med himmelhvelv over jord.

Dette høres mer ut som talen til den gammeltestamentlige Gud. Neste vers lyder: «Dagen kan slå deg med piskeslag.» Dette er heller ikke brudgomsprat. Faktisk kan man godt lese diktet som om det er Herren som har ordet, og om man hadde byttet ut det stadig gjentatte «Jeg gir deg» med et «Du gir meg», så kunne diktet kalles en salme. Men heller ikke det stemmer helt. Tredje strofe lyder:

Hver sommer er sommer en eneste gang
– syng, jublende lerce og trost!
Dans, blomster på engen til blåklokkeklang!
Jeg gir deg en sommer i skogens sang, –
og en vinter i mørke og frost.

Det er nokså ulikt Herren å snakke sånn. Iallfall de tre første av disse versene høres mer ut til å stamme fra et vanlig menneske enn fra Herren, for det er vanskelig å se for seg Gud traske syngende rundt mens han plukker blomster.

Det er altså vanskelig å identifisere jeg'et i dette diktet: Det kan være en brudgom, det kan være Gud, eller det kan være en naturlyriker. Diktet får ikke sin enhetlighet gjennom et lett identifiserbart og enhetlig subjekt, men gjennom streng strofisk oppbygning og voldsom påståelighet.

Jeg'et, hvem han nå er, manner seg opp overfor det du'et han tiltaler. Om jeg'et i det hele tatt er en mann, så er det i alle fall ikke snakk om å la seg overmanne av det kvinnelige som vi

så i «Jakobbstige» (og som vi om litt kommer til å se i «Skogstjern»). Du'et er i alle fall helt i jeg'ets makt i første strofe:

Jeg gir deg en revnet og sønderslått kyst,
furet av hav og vind.
Der skal du stå og lytte tyst,
mens stillheten flyter som sjø i ditt bryst,
og renheten fyller ditt sinn.

Den jevnbyrdighet som gjaldt mellom du'et og jeg'et i «Din pensel» kan ikke spores her, heller ikke dyrkingen av kunst og forfinethet, for i «I glede og nød» må du'et alltid ta til takke med noe grovt og enkelt: grovmalt brød, fugler og blomster, sønderslått kyst og daglige piskeslag.

Kanskje er det først og fremst naturen som maskulin urkraft som taler i dette diktet: En ren vilje til makt som ikke bryr seg med kultur og sivilisert samtale. Du'et har i alle fall å akseptere. Jeg'et i dette diktet er uansett ikke en som lengter etter noe, for det er han som gir, det er han som har noe å komme med: Det hele beror på ham, slik diktet beror på dikteren. *Diktet gir uttrykk for ønsket om å være den det kommer an på, med andre ord rommer det et ønsket om frihet og uavhengighet.* Dette forklarer hvorfor det er så vanskelig å si hvem det er som taler, for den talende vil, i likhet med jeg'et i «Fremmed», ikke la seg avgrense, han vil ikke la seg se av andre. Ingen skal komme og fortelle ham hvem han er. Han vil ikke tilføres væren; han vil være han som er, han vil være unik. Han vil være original: Han vil være en opprinnelse. Men heller ikke dette diktet kan kalles ekstatisk. Jeg'et er ikke ute av seg, men er rolig og fattet.

3.9.« Sogens fugl»⁹⁴

Heller ikke det neste diktet, «Sogens fugl», er ekstatisk. Det er et drøftende dikt, og det som drøftes er glede og sorg. To fugler tjener som metaforer på de to. Gleden er «en jublende

⁹⁴ *Ibid.*, s. 32f.

sangfugl», «en trekkfugl som går og kommer. / Den levner meg ensom i frostnetters høst, / og har med seg tilbake en sommer.»

Med sorgens fugl er det annerledes. Den «flyr aldri fra meg / noen høst». Sogens fugl «er lavmelt i sin trøst», og den er «uten falske påfuglfjær».

Gleden er altså flott men flyktig, og sorgen er pjuskete og pålitelig. Disse fuglene står for ulike tilværelsesformer: Gledens fugl er briljerende og selvgod, mens sorgens fugl er ussel og full av mindreverdighetskomplekser. Gledens fugl sier: Se så flott jeg er! Sorgens fugl sier: Er jeg god nok for deg? Gledens fugl vil altså imponere, mens sorgens fugl kommuniserer gjennom sin ynkelighet. Betrakteren vil bli beruset av gledens fugl, men rammet av sentimental medynk med sorgens fugl. Det sorgens fugl kan by på, er pålitelig trøst. Men gledens fugl lover ikke noe, og du vil bli nok bli forlatt.

I diktets avsluttende kvartett, som fungerer som en konkluderende envoi, kommer det frem at den talende vil ha begge typer kjærlighet:

Din ene hånd skal hvile
varm og myk i min.
Den andre danse lekende
i solens strålespinn.

Den første hånden er sorgens fugl, mens den andre er gledens. Han vil med andre ord at kjæresten skal være både snill og sexy. Om kjærligheten bare hadde vært snill, så hadde kjæresten bare vært moderlig, og følelsene sentimentale. Om kjærligheten bare hadde dreiet seg om sex, hadde ikke noe varig kommet ut av den – i alle fall om man skal tro det som sies om gledens fugl og dens troløshet tidligere i diktet.

Om vi skal følge vårt gudeskjema, så blir gledens fugl åpenbart Apollon. Det virker kanskje mindre åpenbart at sorgens fugl er Dionysos. Sorgens fugl er sentimental, men det er ikke Dionysos. Det som derimot knytter denne fuglens sentimentalitet til Dionysos, er at sentimentalitet er en inderlig følelse. Sentimentalitet kobler en til kroppen. Sorgens fugl er uforfinet kroppslighet, og dessuten er den antihierarkisk, for den er ikke for god for noen. De

dionysiske elementer den mangler, er rusen og brutaliteten. Sorgens fugl er den snille, koselige Dionysos uten hans energiske egenskaper. En apolliniker uten livskraft er en pliktoppfyllende pedant; en dionysiker uten livskraft er en trist, liten pip-pip.

Det interessante i dette diktet er at det ser Apollon som den sterke og Dionysos som den svake. Hvis kjæresten til den talende hadde hatt flere hender, så kunne hun ha hatt en avmektig og konform apollonhånd som prøvde å tvinne tommeltotter med en ond og grusom dionysoshånd. Men hun har altså bare to hender, og dette tvinger dikteren til å velge. Kroppslig avhengighet blir sett på som svakhet, mens friheten ligger i estetikkens briljans.

3.10 «Skogstjern»⁹⁵

«Skogstjern», som avslutter *Jeg gikk så lange veiers* tredje del, minner om denne delens første dikt, «Jakobsstige». Begge diktene ender med en ekstatisk drukning. I «Skogstjern» går jeg'et ut i skogen og dykker ned i et tjern. Han oppsøker med andre ord den khthoniske og kvinnelige naturen.

Første vers lyder: «Månen er rød som rust». Månen blir tradisjonelt oppfattet som feminin,⁹⁶ men rusten kan sies å alludere til den røde planeten Mars som symboliserer maskulinitet. Vi kan oppfatte denne rustrøde månen som besmittet av maskulinitet, eller som en slitt, deflorert måne. Det er i alle fall ingen ren og hvit måne som henger der oppe.

Mannen vandrer ensom langs «ukjente stier» gjennom skogen. Slik lyder tredje strofe:

Grenene skal jeg bryte til siden.
Naken vil jeg stå på stranden
og speile min sjel i deg.
Min arrete kropp skal jeg bore
ned i ditt sydende mørke,
og jeg skal synke i deg.

Besluttsomt går han gjennom skogen, og denne bestemte maskulinitet gjør at diktet ligner litt på «Drøm». Tjernet tiltales som du, og mannen er ikke avmektig slik vi kunne få inntrykk

⁹⁵ *Ibid.*, s. 33.

⁹⁶ Jf. Biedermann s. 269.

av i «Jakobsstige». Han blir ikke behersket av tjernet, men borer sin arrete kropp ned i det. Om man mistenker dette for å være en fremstilling av samleiet sett fra mannens synsvinkel, vil ikke diktets to siste strofer avkrefte mistanken:

Mitt bryst skal revne og syde
av mørkt og brusende vann.
Og jeg skal være en bølge,
en skummende bølge i deg.

Synke, synke
til gule flammer
slår opp i det svarte omkring meg
og skyller meg ren.

Det impliseres at mannen tømmer sine væsker inn i kvinnen, og at kvinnen ikke er et individ, men et stort vått hull som mannen kan «speile [s]in sjel i».

3.11. Om Brekkes ekstasedikt

Ute i skogen, utenfor kulturen, kan mannen herje på sånn, og han trenger ikke tenke på kvinnen som et menneske. Det ser ut som jeg'et i Brekkes dikt må komme seg ut av sivilisasjonen for å oppleve ekstasen, eller for å si det sånn: Å komme ut av kulturen *er* ekstase. I «Din pensel» ble det ingen ekstase, men så er også du'et her en aktiv og skapende kvinne. Kvinnen i «Sonate» var også aktiv og skapende, men hun forsvinner straks; hun fortrenses av jeg'ets grådige fantasi: Det hun gjør, notene hun spiller, blir bare insitamenter for mannens ekstase. I «Fremmed» så vi klart at jeg'et ikke hørte hjemme i byen, og i «Dine hender» ble ekstasen umulig på grunn av den talendes behov for trygg ømhet. Brekkes ekstase er altså å se verden forsvinne. Men hva skjer etter at verden for et øyeblikk forsvinner? Kommer den ikke tilbake? Det bryr ikke Brekkes utålmodige ekstasedikt seg om. De bekymrer seg ikke «for den dag i morgen,» de uttrykker lengsel etter evighet.⁹⁷

⁹⁷ Å lengte etter evighet er det motsatte av å bekymre sig for den dag i morgen. Å ønske seg evighet er kanskje å ønske at det ikke kommer noen dag i morgen. Det Kristus tenkte på, var nok at vårt liv i det hinsidige var viktigere enn den jordiske rekken av dager, det evinnelige «To-morrow and to-morrow and to-morrow».

Det er nok en gyldig innvending mot disse diktene at evighetene de taler om neppe varer lenger enn ti sekunder hver. Det fins ikke i ekstasediktene en bevissthet om at ekstasen bare er midlertidig, og de rommer en utradering av alt menneskelig samhold; dette gjør det lett å oppfatte dem som grunnleggende perspektivløse, dvs. at jeg'ene i dem er uten evne til å se seg selv og øyeblikket i en større sammenheng; det vil ikke se seg selv verken i en politisk, etisk, eller klokke- og kalendermessig sammenheng. Jeg'ene er dominert av et hensynsløst behov for å få utløp for sine drifter hva nå enn disse driftene måtte være. Selvdisciplin som et gode nevnes ikke. Men det er ikke vår oppgave (i alle fall ikke i denne avhandlingen) å bedømme hvorvidt disse diktene er gode eller ikke. Vi trenger bare å si at de uttrykker utålmodighet.

Interessant nok viser ingen av disse diktene særlig interesse for sine gjenstander, damene: Alt dreier seg om jeg'ets utålmodighet og lyst. Vi får heller ikke noen kjærlighetserklæringer, ingen «jeg ville gjort hva som helst for deg», eller «Om jeg ikke får deg, / så eter jeg rottegift med suppeskei». Vi finner heller ikke noen hyllest til den utkårede – kanskje vil dikteren unngå å imponere Henne for dermed å gjøre seg til objekt for et vurderende subjekt. Om han blir objekt, så blir han synlig og vurderbar og ikke noe for seg selv. Det er en svært selvopptatt elsker i disse diktene, og damen har knapt noen eksistens utenfor hans lyst, ikke engang som ting.

Det vesentligste med «Til deg», er lengselen bort fra en verden oppstykket av apollinske linjer. Det er en nirvanalengsel i disse diktene, en lengsel tilbake til fostertilstanden hvor ingenting savnes, for ingen ting finnes. Dette vil vi se mer av i analysen av den fjerde og siste delen av *Jeg gikk så lange veier*, nemlig «Hjemkomst».

Kapittel 4: «Hjemkomst». Bort fra verden

4.1. *Handler «Hjemkomst» om andre verdenskrig?*

Når vi nå har kommet til *Jeg gikk så lange vei*'s fjerde og siste del, støter vi på et fortolkningsproblem: Skal vi oppfatte hjemkomsten som hjemkomst fra utlendighet, det å komme hjem til Norge etter at krigen er over? Enkelte ting taler for dette, f.eks. at denne delen, i følge Havnevik, «i hovedsak [bare er publisert] i den norske utgaven av boken»⁹⁸. En annen ting er at Brekkes norske debut kom ut like etter krigen, da det ville være lett for hvem som helst å oppfatte den som en tilbakevending til det befridde fedrelandet.

Det er min mening at «Hjemkomst» bare i liten grad kan oppfattes som en allegori over det å komme hjem til Norge; det diktene i denne delen handler om, er å komme hjem til mor. Det er lite i diktene som frister en til å si at de har noe med krigen å gjøre: Krigen nevnes ikke. Samtidig handler alle diktene enten om resignasjon à la «Drømmen om en vår», eller de drøfter ulike former for seksualobjekter. Ofte behandles begge disse temaene i ett og samme dikt.

Den politiske situasjonen under fredsslutningen ville kunne lede leseren til å lese diktene som patriotiske allegorier sånn at hjem-til-mor-temaet glir i bakgrunnen. Kanskje hadde ikke Brekke villet publisere disse diktene om det ikke hadde vært for muligheten for at de kunne oppfattes som politiske.

4.2. «'Rør meg ikke ennu'»^{99, 100}

«'Rør meg ikke ennu'» handler om den mellommenneskelige kulde. I første strofe sier jeg'et at du'et ikke må røre ham, for «[d]u kunne kjenne åndedretts / klamme kjellertrekk / fra

⁹⁸ Havnevik, s. 218.

⁹⁹ Brekke (2001), s. 34.

¹⁰⁰ Diktene i *Jeg gikk så lange vei*'s fjerde og siste del, «Hjemkomst», er uten titler. Jeg skal i det følgende gi dem navn etter førstelinjene. De lengste førstelinjenavnene vil jeg forkorte fra og med andre gang jeg bruker dem, sånn at «'Hva ser du som gransker i hjerte og nyrer'» vil bli forkortet til «'Hva ser du ... '»

kulden i mitt bryst.» Han vil heller ikke ses av du'et, for han «er så redd for øyne / som blir til frosne isspeil / så snart de møter mine.» Problemet er altså at menneskene ikke kan varme hverandre, for de minner hverandre bare om hverandres kulde. Han vil ikke smitte henne med sin kulde, og han vil ikke smittes av hennes kulde. Den snusfornuftige vil innvende mot dette at menneskene åpenbart fryser så lenge de ikke tar del i hverandres varme. Men dette diktets jeg vil verken ofre sin varme, eller la sin kjære ofre seg for ham. Altså må de holde seg inne i de kalde, fastfrosne personlighetene sine. Men hvorfor denne kulde og isolasjon? Fjerde strofe ser ut til å ville besvare dette spørsmål:

Da solen gikk bak skyen
strøk en skygge over landets ansikt.
Og jeg som kom springende med framstrakte armer
ble stående med bøyet hode.

Vi oppfatter dette som en metaforisk beretning og forklaring på hvorfor menneskene er kalde mot hverandre. I utgangspunktet var alt såre godt for mennesket, og solen skinte. Men så kom en sky og dempet sollyset.¹⁰¹ Den som da kom springende i den naive tro at alt var godt, fikk se at solen ikke alltid skinner, og han ble bevisst at alt ikke alltid er godt. Skyen begrenser det gode lyset, og det onde mørket dukker opp i tilværelsen. Mennesket får kunnskap om godt og ondt, og jages nettopp derfor ut av Paradis. La oss minnes Bibelens beretning om utdrivelsen fra Edens hage:

Og Gud Herren tok mennesket og satte ham i Edens have til å dyrke og vokte den.
Og Gud Herren bød mennesket: Du må fritt ete av alle trær i haven;
men treet til kunnskap om godt og ondt, det må du ikke ete av; for på den dag du eter av
det, skal du visselig dø.¹⁰²

¹⁰¹ Noen vil sikkert lese «Da solen gikk bak en skyen / strøk en skygge over landets ansikt» som en allegori over okkupasjonen. (På den andre siden kan selve okkupasjonen tolkes som en allegori over godt og ondt, og det ble den jo også, sånn at tyske soldater ble onde, og jentene som forelsket seg i dem verre.) Mitt poeng er at skyggen er en joker: Den kan stå for nesten hvilke som helst landeplage, og det fins plager det er mer nærliggende å tenke på enn invasjon, for det heter at solen gikk bak en sky, og det er dette som foranlediget skyggen. Skyggen er heller fravær av godhet enn nærvær av ondskap. Tyskerne kom derimot uten at noen sol trengte å trekke seg unna: Invasjonen kom som noe positivt gitt, ikke som et fravær. Et børskrakk eller en konges død er ondskap som skyldes det godes fravær heller enn det ondes nærvær. Det som gjør det mest fristende å tolke skyggen som invasjonen, er kanskje tanken på mørklagte gater og blendingsgardiner, men da er det snakk om lys som kommer fra jordskorpen og ikke fra himmelen. Jeg mener ikke at det er umulig å lese det som en allegori over krigen, men det fins bedre tolkninger.

¹⁰² 1 Mos 2,15-17.

Så skaper Gud Eva av mennesket Adams ribben. Eva fristes av Slangen til å ete av treet, og selv får hun Adam til å ete av det:

Da blev begges øine åpnet, og de blev var at de var nakne, og de heftet fikenblad sammen og bandt dem om livet.

Og de hørte Gud Herren som vandret i haven, da dagen var blitt kjølig; og Adam og hans hustru skjulte sig for Gud Herrens åsyn mellem træerne i haven.

Da kalte Gud Herren på Adam og sa til ham: Hvor er du?

Og han svarte: Jeg hørte dig i haven, da blev jeg redd, fordi jeg var naken, og jeg skjulte mig.

Da sa han: Hvem har sagt at du er naken? Har du ett av det tre som jeg forbød dig å ete av?¹⁰³

Adam legger skylden på Eva, og hun legger skylden på Slangen. Alle tre fordrives fra Paradis.

Når mennesket får kunnskap om godt og ondt, kan det mistenke sin neste, for det vet at ingen er bare god, så når jeg'et i «'Rør meg ikke ennu'»s avsluttende kuplett spør «Hvem er han som bærer rustning / i sin fars hus,» så er svaret: mennesket. Menneskene klarer ikke helt å stole på hverandre, og derfor ikler de seg sosiale rustinger som skal beskytte dem mot hverandres svik. Det er denne kultiverte fremmedgjortheten Brekke på ekstatisk vis søkte å overskride i «Til deg»-diktene, og det er derfor ekstasen bare kunne finne sted utenfor sivilisasjonen, for utenfor den fins det ingen kulturelle normer for hva som er godt og ondt.¹⁰⁴ Her er det ingenting som hindrer menneskene i å smelte sammen. Den unge mannen trenger ikke å være blyg, men kan uten bluferdighet og uten den aller minste mistanke om at han gjør noe galt tømme seg i det store, bløte, kvinnelige hullet.

4.3. «'Hva ser du som gransker i hjerte og nyrer'»¹⁰⁵

I det neste diktet, «'Hva ser du som gransker i hjerte og nyrer'», videreutvikles temaet 'menneskets isolasjon' fra forrige dikt. En spåmann spørres: «Hva ser du som gransker i hjerte og nyrer / og raker i aske og glør med din rive?» Det nådeløse svaret er:

¹⁰³1 Mos 3,7-11.

¹⁰⁴ Om det kan finnes naturlige normer utenfor kulturen, er en annen sak.

¹⁰⁵ Brekke (2001), s. 35.

«Den som ikke kan velge døden,
han blir en flyktning i livet.»

Ifølge spåmannen er livet er usikkert, og her finnes ingen forsoning. Andre og siste strofe lyder:

Tyder du tegnet du ser på min panne?
«Her står en trell,
lenket til cellemuren
i det han kaller seg selv.»

Tegnet i pannen kan sies å alludere til Kain som av misunnelse myrdet sin bror Abel og ble merket for det:

Da sa Kain til Herren: Min misgjerning er større enn at jeg kan bære den.
Se, du har idag drevet mig ut av landet, og jeg må skjule mig for ditt åsyn; og jeg vil bli omflakkende og hjemløs på jorden, og det vil gå så at hver den som finner mig, slår mig i hjel.
Men Herren sa til ham: Nei! for slår nogen Kain i hjel, skal han lide syvfold hevn. Og Herren gav Kain et merke, forat ikke nogen som møtte ham, skulde slå ham ihjel.
Så gikk Kain bort fra Herrens åsyn og bosatte sig i landet Nod [d.e. landflyktighet], østenfor Eden.¹⁰⁶

Kain skulle ikke dø, og derfor ble han, som Brekke lar sin spåmann si, «en flyktning i livet.» Videre er jeg'et «En trell / lenket til cellemuren / i det han kaller seg selv.» Mennesket er etter syndefallet isolert fra sine medmennesker. Det å bryte ut av det som bare er en selv er noe som vil oppta Brekke senere i forfatterskapet, blant annet i det lange diktet «Lukket i meg» fra *Løft min krone, vind fra intet*. Å løse ensomhetens problem, å vende hjem fra Nod, ser ut til å være det sentrale temaet i «Hjemkomst.»

4.4. «'Jeg gikk så lange veier'»¹⁰⁷

«'Jeg gikk så lange veier'» består av to oktaver og to kvartetter: først en oktav, så en kvartett, så en ny oktav, og til slutt en kvartett. Unntatt andre oktav, som rimer 0a0a000a, har hele diktet balladerim. Verselengden varierer fra to til fire takter.¹⁰⁸ Tre figurer opptrer: jeg'et, et du som er langt unna, og en kvinne som hjelper jeg'et.

¹⁰⁶ 1 Mos 4,13-16.

¹⁰⁷ Brekke (2001), s. 35.

¹⁰⁸ Det eneste tilfelle av to takter i et vers finner vi i vers 10. Vers 9-10 kan skanderes som «Jeg **gikk** så **lange veier** / **til fremmedes hus**» med trykk på 'til' selv om dette virker litt kunstig.

I den første oktaven forteller jeg'et at han vandret lenge og ensom før han omsider segnet. Gjennom stormen som han tydeligvis befant seg i, hørte han «et hjertes sprøde slag.» Strofen avsluttes med: «Jeg holdet ditt hjerte foran meg / i mine valne hender.»

I neste strofe introduseres kvinnen som tar seg av jeg'et, men hun er altså ikke du'et i diktet. I den tredje strofen får denne kvinnen «låne / ditt hjertes hete glans». Diktet avsluttes med følgende kvartett:

Det var så lange veier
imellom våre hus.
Jeg hørte ikke hjertets slag
for skogens drømmesus.

Vi går ut fra at du'et er jeg'ets egentlige mål, og at kvinnen er en midlertidig løsning. I så fall er hun ikke ulik trollkvinnen Kalypso som oppholder Odyssevs og forsinker hans tilbakevending til Penelope. Jeg'et er med andre ord en søkende helt; han har et oppdrag å utføre; han er satt på prøve, men viser seg å være for svak. I det første verset unnskylder han seg ved å si: «Jeg gikk så lange veier» som for å understreke at han fortjener en hvil. Det som følger er: «og segnet vel en dag,» og det lyder litt underlig med dette 'vel': «Jaja, det var vel det jeg gjorde, jeg segnet vel,» ser verset ut til å si.

Paglia skriver i sin omtale av *The Faerie Qeene* at det i dette eposet ofte berettes om behagelige steder med vakre kvinner som frister helten til å vente med å fullføre sitt oppdrag. Disse bowerne er farlige for ridderen, for de frister ham til å gi opp: «The rule of *The Faerie Queene* is: keep moving and stay out of the shade. The penalty is embowerment, sterile self-thwarting, a limbo of lush pleasures but stultifying passivity.»¹⁰⁹

Dekker beskrivelsen av disse bowerene jeg'ets situasjon i «'Jeg gikk så lange veier'»? Ved første øyekast ser det ut til å passe svært godt, men noe i den andre oktaven kan se ut til å antyde en annen mulig tolkning. La oss lese hele denne strofen:

Så lot jeg henne låne
ditt hjertes hete glans.

¹⁰⁹ *Sexual Personae*, ss. 187-188.

Av dine blomster plukket hun
og flettet seg en krans.
Den satte hun på pannen,
og spilte fløyte for meg.
Det var så lange veier
dit hvor du fans.

To ting legger vi merke til her: For det første får denne kvinnen låne du'ets glans, og for det andre er blomstene hun plukker du'ets blomster.

For å ta det andre punktet først, så ser dette ut til å antyde at du'et er Moder Jord, for blomstene er jo jordens, og for å ta det første punktet, så er det fristende å tolke dette psykoanalytisk. Ifølge Freud velger menn en partner som ligner på minnene om deres mor sånn hun var da de var spedbarn. Skjønt dette ikke er den eneste kilden til mannens smak, er det den viktigste.¹¹⁰ Om vi ser sånn på det, er ikke denne kvinnen han finner noe som hindrer jeg'et i å være mann; snarere er hun noe som hindrer ham i å søke sin mor som seksualobjekt. Om den talende ikke gir opp sin søken før han finner den fullkomne, vil han enten lete evig, eller han vil finne henne, og det hadde vært incestuøst.

Diktet kan altså oppfattes som en realistisk resignasjon, en aksept av det fullkomnes umulighet. Kanskje er «Til deg»s ekstaselengsel gitt opp til fordel for apollinsk sanselighet; det er i alle fall ikke noe utpreget khthonisk over kvinnen som tar seg av ham: Hun er pyntet med blomster og spiller fløyte for ham, dette illuderer letthet og lys, og ikke boweren og livmorens tyngende mørke. Den talende drukner ikke ekstatisk i en myr i dette diktet, men ser ut til å leve videre, og det som synes å berge ham, er hans svakhet.

Denne kvinnen er altså den som vil berge jeg'et, og ikke den som vil hindre ham. Hun er den som muliggjør kunst; hun er en muse. Dette dikt ser ut til å si at musen dukker opp når dikteren gir opp sin søken etter det fullkomne, når han anerkjenner avstanden mellom seg og perfektjon som uoverstigelig. Men det er selvsagt mulig at Paglias skjema klaffer her også, og at denne kvinnen vil vise seg å være en blodsugende vampyr, men det virker mer nærliggende

¹¹⁰ Jf. Freud, Sigmund: *Three Essays on the Theory of Sexuality*, s. 292, I Freud, Sigmund: *The Freud Reader*, W. W. Norton & Company, 1995.

å tro at diktet handler om å gi avkall på det absolutte, noe som ikke var tilfelle i ekstasediktene i «Til deg». Vi legger merke til at i «'Jeg gikk så lange veier'» kommer jeg'et inn fra stormen til en fremmed gård. Før lå jeg'ets mål utenfor den relativistiske sivilisasjonen, og det han søkte var ekstase og absolutt forsoning. Vi kan faktisk si at det absolutte er en bower, mens relativismen er en evig søken etter mening, og da slipper vi å forkaste Paglias teori. Det er når jeg'et slutter å søke sin ekstatiske død, at han kan begynne å leve: Det er da han kan handle, og det er da han kan ha fremtidige mål.

4.5. «'Så ensomt hvert menneske'»¹¹¹

«'Så ensomt hvert menneske'» handler om ønsket om nærhet og omsorg, og ikke om å bore sin arrete kropp ned i myren. I dette diktet er kjærlighet bare et minne, kanskje bare en drøm. Mennesket går ensomt over den metaforiske myr. Denne ser ut til å kunne leses som livets myr og ikke livet landevei. Hadde Brekke skrevet landevei, så hadde menneskelivet hatt et utgangspunkt og et mål, men en myr går ikke til og fra, den bare ligger der. Men denne myrmetaforikken er ikke konsekvent gjennomført, for neste strofe lyder:

Så nære hverandre
vi usett glir forbi.
Så ensomt for et hjerte
på menneskenes sti.

Det kan jo tenkes at Brekke har latt seg friste til å få rimskjemaet til å gå opp. En annen måte å forklare at det her blir snakk om en sti, er at strofen er så sentimental at klisjéfylt språk nærmest presser seg frem.

I andre og tredje strofe er det snakk om moderlig kjærlighet:

Vi famler i skodden
over gyngende myr.
Jeg så engang et gjenskinn
av blinkede fyr.

Det lyste der bak meg
med glansen av et blikk

¹¹¹ Brekke (2001), s. 36.

imellom mor og barn. Eller
drømte jeg det slik?

Siste strofe ser ut til å advare mot en sånn incestuøs hjemkomst:

Vi raver over myren
i blinde omkring.
Og søker vi tilbake,
så går vi i ring.

4.6. «'Jeg åpnet mitt vindu for natten'»¹¹²

Annenhver strofe i «'Jeg åpnet mitt vindu for natten'» er kvintett og kvartett. Hver kvintett rimer med den påfølgende kvartett; rimmønsteret er 0a0a0 ba0b. I alt er det 10 strofer.

Diktet handler om tap av uskyld. I første strofe foretar jeg'et et nattlig besøk hos «bødler i røde kapper» som sitter og drikker «med tungsindige øyne». I andre strofe introduseres en kvinnetype som ikke har opptrådt så langt i *Jeg gikk så lange veier*. Vers 7-9 lyder:

En natt har jeg hatt på mitt kne
en skjøge med nakne føtter
som fylte mitt krus.

I sjette strofe heter det

I mørket kom skjøgen og tvang
med grove og malte lepper
ny rus i mitt blod.

Så langt har kvinnene i *Jeg gikk så lange veier* enten vært snille og kultiverte frøkner som maler eller spiller piano eller fløyte, eller så har de vært myrhull som mannen kunne bore sin arrete kropp nedi. Denne skjøgen ser ut til å være en slags mellomting, for hun er åpenbart en entertainer samtidig som hun har myrhullets grovhet og berusende egenskaper. Hun er en pike med hull i, og dette forskrekker jeg'et.

Diktet handler som sagt om tap av uskyld, nærmere bestemt: oppdagelsen av at kjærligheten ikke bare er søt og uskyldig. Vissheten om dette føles som et svik. Jeg'et kommer til og med ut for døden i sin nye, tvilsomme bekjentskapskrets; dette er fjerde strofe:

Det satt på den nærmeste krakk
en svartkledt som luktet av jord.

¹¹² *Ibid.*, ss. 37f.

Med knokkelhånd løftet han kruset
mot meg og drakk.

Leseren tvinges til å tenke på kroppens forgjengelighet, og han stemmes til å se slektskapet mellom kroppslighet, forfall og død; tanker på åndelighet og renhet fordrives av denne strofen. Etter denne påminnelsen høres en hane gale. Utover i diktet galer denne hanen tre ganger. Dette alluderer til Bibelen. Den natten Kristus tas til fange nekter apostelen Peter, for å redde sitt eget skinn, for at han kjenner Kristus. Dette forutser Kristus, og han sier dette til Peter. I Matteus', Lukas' og Johannes' evangelier, heter det at Peter skal fornekte Kristus tre ganger før hanen galer, og i Markus' evangelium heter det at han skal fornekte Ham tre ganger før hanen galer for andre gang.¹¹³ Når hanen galer for tredje gang i Brekkes dikt, så er det trolig tretallet fra antall fornektelser som har smittet over på antall hanegal.

På samme måte som Peter fornekte den rettferdige og gode Kristus, fornekte jeg'et i Brekkes dikt ved sin blotte tilstedeværelse i dårlig og fordervende selskap den barnslige og uskyldige troen på ren kjærlighet. Så langt i diktsamlingen har den khthoniske myren vært atskilt fra pikene. Han kjenner seg selv igjen som en av disse syndige horkarlene:

De stirret uten å se.
Deres blikk var så underlig kjent.
Det var mine egne øyne
de så på meg med.

Så våkner jeg'et, og det hele viser seg å være en drøm. Men det han så, det så han, og uskylden er tatt bort fra verden. Diktets siste tre vers lyder:

Når var en morgen så grå?
Mitt vindu var lukket. Her kjentes
så innestengt.

Han er fordrevet fra Edens hage. At hans vindu er lukket, peker tilbake på første vers hvor det het at han åpnet sitt vindu mot natten. Men hvordan ble vinduet stengt? Og hva har det å si at det «kjentes / så innestengt»?

¹¹³ Jf. Matt. 26,34; Mark. 14,30; Luk. 22,34; Joh. 13,38.

Skal vi våge oss ut på en liten rekonstruksjon? Det som har hendt, er at jeg'et, som er en ung mann, har åpnet vinduet i det rommet hvor han sover. Man kan tenke seg at det var meget varmt den natten, og at han åpnet vinduet for å slippe den klamme varmen og den innestengte luften. Så legger han seg til å sove, og han drømmer at han klyver ut vinduet og drar til denne kjelleren med de suspekke bødlene, døden og skjøgen. Når han våkner, så har noen lukket vinduet. Den som har gjort det, er trolig noen som er bekymret for at jeg'et skal pådra seg forkjølelse. Det er altså et velmenende, beskyttende menneske, f. eks. hans mor. Hun har beskyttet ham, men han var altså ikke interessert i denne beskyttelsen, for når han våkner kjennes lukten innestengt. Moren (får vi anta) har altså hindret sønnen i å puste inn den friske natteluften.

Dette er analogt med det som skjer i drømmen: Den nattlige eskapaden han drømmer frem får ikke lov til å være frisk: Den er dystert og «lukter av jord». Å oppsøke friheten der ute er et svik mot barndommen og mor. Når han våkner, er puten våt: Han våkner i noe vått som et hjelpeløst barn. Den moderlige kjærligheten har forhindret ham i å utfolde seg fritt: Seksualitet er en uting, og piker med hull i en vederstyggelighet. Han våkner, og det kjennes så innestengt som i en livmor.

4.7. «'Jeg ser mot en morgen den siste dag'»¹¹⁴

I «'Jeg ser mot en morgen den siste dag'» tales det om oppstandelsen på den siste dag «[d]a livets jernslåtte kiste / i dødens blå sarkofag / skal slynges mot solen og briste, / og Mennesket oppstå mot dagen». Mennesket er altså noe dødt og dobbelt begravet i «livets jernslåtte kiste» og «dødens blå sarkofag». Mennesket er med andre ord noe som skal bryte ut av mørket, og komme frem i den lyse dagen. Jeg'et er skeptisk til egen frigjøring: «Min morgen blir aldri den siste», heter det. Han er lei livet, og den avsluttende strofen lyder:

¹¹⁴ Brekke (2001), s. 38.

Oppfyll min eneste rett:
den evige nattens ro.
Mitt øye er sårt av å våke,
og jeg er til døden trett.

Han har ikke rett til annet enn å dø; han har ikke livets rett. Han vil med andre ord ikke ha lys, men mørke. Det er mye bitterhet i dette diktet. Denne håpløsheten minner oss om et dikt fra *Jeg gikk så lange vei*ers første del, nemlig «Til et ufødt barn». Her heter det:

Forbannet er menneskeheten.
En lengsel mot evige vingeslag
er himmelens ild som bor i vårt bryst,
lenket til blodet som presser vårt ansikt
ned i myren
med hvinende pisker om vårt hode.¹¹⁵

Begge disse diktene taler om frelsen som et behov mennesket har, men som ikke synes oppnåelig. I «Til et ufødt barn» presses ansiktet ned i myren. Som vi tidligere har vært inne på (jf. 1.4), får denne ydmykelsen en masochistisk dreining i det diktet, og sånn sett ligner det på andre ekstatiske druknedikt av Brekke. Men i «'Jeg ser ... '» er ekstasen tilsynelatende det stikk motsatte av å drukne; ekstasen her er at kisten og sarkofagen med mennesket «skal slynges mot solen og briste». Dette står ikke nødvendigvis i motsetning til «Skogstjern»s «Mitt bryst skal revne og syde», men så heter det i «Til et ufødt barn»: «Aldri skal brystet revne mot solen». Hvordan skal vi nøste opp i dette? Snakker disse diktene samme språk?

«Til et ufødt barn» og «'Jeg ser ... '» ser ut til å si det samme, men de ser også ut til å motsi hverandre: Begge sier at ekstasisk frelse er ønskelig men uoppnåelig; men «Til et ufødt barn» ser ut til å være mer trassig enn «'Jeg ser ... '», for sistnevnte har et uttrykt ønske om å legge seg ned og dø, mens «Til et ufødt barn» sier rett ut at «[a]ldri opphører slangedansen / til blodets sugende rytme», sånn at selv det å gi opp er umulig. «'Jeg ser ... '»s maktesløshet minner om den vi fant i «Drømmen om en vår», for jeg'ets fot var «trett og sår»; den er heller ikke ulik det autoerotiske treet vi støtte på i femte dikt i «Landflyktig soldat»-suiten.

¹¹⁵ *Ibid.*, s. 14.

I «'Jeg ser ... '» er det å gi opp og å la seg synke ned i mørket en motgift mot det deprimerende lyset, mens «Jakobsstige» og «Skogstjern» ser mørket som en kilde til sanselighet og ekstatisk frelse.

Det som varierer i styrke mellom disse diktene, er lysten og iveren i dem: Noen av dem er ivrig selvdestruktive, mens andre bare vil legge seg ned og sove, forhåpentligvis for å dø drømmeløst. Alle diktene uttrykker lengsel mot døden, men noen av dem vil bruke sovepiller, andre dynamitt. Holdningen til livet er derfor langt på vei den samme, men mengden av blind vilje og energi varierer. La oss se hvilke av disse diktene som er minst energiske:

På førsteplass kommer «Drømmen om en vår», hvor jeg'et vil legge seg ned i snøen og hvile de trette bena sine.

På andreplass kommer «'Jeg ser ... '», for selv om jeg'et her vil dø i mørket, snakker han energisk om solens knusing av kister og sarkofager.

På tredjeplass kommer «Til et ufødt barn», for her uttrykkes en trassig og ikke oppgitt nihilisme; jeg'et ser også masochistisk nytelse i sin ydmykelse og lidelse.

På fjerdeplass kommer «Jakobsstige», hvis jeg gladelig drukner mens han drikker «av dine øynes rene lys».

Og på femteplass kommer «Skogstjern», hvor dødslengselen like godt kan kalles kåthet; her er jeg'et bestemt og går mandig gjennom skogen til han kommer frem til hullet som venter ham.

Leseren kan så plassere andre dikt inn på denne listen. «På kne» vil nok kunne snike seg inn mellom «'Jeg ser ... '» og «Til et ufødt barn».

En annen måte vi kan lese «'Jeg ser ... '» på, er å se kisten og sarkofagen som kroppen, og mennesket som skal bryte ut av disse som den frigjorte menneskesjelen. Ødeleggelsen av kroppen skal frigjøre sjelen, og pinning av kroppen er lutring av sjelen. Sånn sett gir «'Jeg ser ... '» uttrykk for en fakirs livsanskuelse.

4.8. «'De svarte og brune blomstenes mørke duft'»

I prosadiktet «'De svarte og brune blomstenes mørke duft'», snakker jeg'et til en elskerinne som utstyres med naturens egenskaper; eller kanskje burde man si at han utstyres naturen med en elskerinnes egenskaper? Diktet har seks avsnitt, og denne naturelskerinnen omtales i det første og det siste av disse. En del allusjoner til andre dikt i *Jeg gikk så lange veier* leder leseren til å tro at det er samme jeg som taler i dette diktet som i de tidligere.

I andre avsnitt tales det om en «rustning av is». Dette er en allusjon til «'Rør meg ikke ennu'»s «Hvem er han som bærer rustning / i sin fars hus». I tredje avsnitt hvor jeg'et sier at han gråt ved Babylons klagemur, alluderes det til «Landflyktig soldat»-delen så vel som til «Hjemkomst»-delens utlendighetmotiv. I femte avsnitt opptrer en fremmed kvinne som danser med fremmede menn: Dette er en allusjon til skjøgen i «'Jeg åpnet mitt vindu ... '». Faktisk kan man si at dette prosadiktet oppsummerer *Jeg gikk så lange veier* og særlig «Hjemkomst»-delen.

I siste avsnitt vender jeg'et som sagt igjen sin oppmerksomhet mot naturelskerinnen. I det første avsnittet er hun natur som blir gjort om til et menneske; for hver setning blir hun mer menneske:

De svarte og brune blomstenes mørke duft stryker meg mildt over pannen. Er vindens kjærtegn dine kjærtegn? Bli jeg fuktig og fruktbar som du, om jeg legger munnen mot ditt bryst og suger varmen av din kropp?

I den første setningen er hun natur. I den andre settes et skille mellom du'et og naturen. I den tredje setningen er naturen blitt en kropp.

Her er det siste avsnittet:

Mine hvite hender, la dem stryke gjennom ditt hår der den tunge vinter har lagt igjen sine isgrå striper. La meg legge mitt ansikt i ditt mørke skjød, og med lukkede øyne lytte til de underjordiske elvers brus.

Som vi ser blir elskerinnen i begynnelsen av avsnittet blitt utstyrt med hår, men litt utover i avsnittet blir hun mer naturaktig igjen ved at jeg'et lytter til «de underjordiske elvers sus».

Naturelskerinnen i «'De svarte og brune ... '» er gråhåret, og jeg'et er den samme unge mannen som har talt i samlingens øvrige dikt. Når han vil stryke sin elskerinnes «hår der den tunge vinter har lagt igjen sine isgrå striper», så kommer det like etter at han har sagt at hans «hender har glemt [den barbente skjøgens] vuggende hofters deilighet.» Som vi kom frem til i vår analyse av «'Jeg åpnet mitt vindu ... '», så sto moren i veien for jeg'ets seksuelle utfoldelse med den barbente skjøgen.

Elskerinnen er gråhåret, og følgelig eldre enn den antatt unge mannen i diktet, og hun har jordens moderlige egenskaper. Det kan se ut til at jeg'et tar sin egen mor som elskerinne. Han vender seg bort fra skjøgen, og retter sin lyst mot det opprinnelige lystobjektet.

Men er dette en holdbar tolkning? Ville ikke et incestuøst dikt vekke anstøt i et land som forbød beskrivelse av normale, biologiske prosesser?

Det fins en annen måte å lese diktet på. Denne måten kommer ikke i veien for incesttolkningen, men tjener heller som sitron i tranen. Naturelskerinnen kan nemlig leses som Norge, og ikke bare mor.

Mye i diktet kan leses som referanser til norsk landskap. De isgrå stripene kan både være hvite hår og striper av snø i fjellet. Videre kan man tolke det at skjøgen er glemt som at jeg'et sluttet å løpe etter jentene da han ble bevisst at Norge trengte forsvar; altså satte han plikten foran lysten. Videre er det vanskelig å lese følgende setning fra fjerde avsnitt som noe annet enn patriotisk: «Måtte min mor bære jernbyrd for at jeg skulle huske, jeg var hennes sønn?»

Men like fullt: Det er ikke noe kampdikt som maner til strid, og jeg'et ender opp med å «legge [s]itt ansikt mot [hennes] mørke skjød.» Det er min mening at diktet prøver å få både i pose og sekk: Jeg'et vil leve i den behagelige boweren, men han vil ikke vite det. Han er nemlig ikke helt komfortabel med å være i boweren, for han vil også være pliktoppfyllende soldat. Derfor er ikke elskerinnen bare moderlig, men også norgeaktig.

Men det er også andre ting som er interessant ved dette diktet. Jeg'et er i ferd med å forvandle seg til sin elskerinne, for som det heter i det allerede siterte første avsnittet: «Blir jeg fuktig og fruktbar som du, om jeg legger munnen mot ditt bryst og suger varmen av din kropp?» Videre er han også i ferd med å forvandle henne til seg selv. I fjerde avsnitt omtaler han sin mor, men uten å gjøre det eksplisitt at hun er identisk med den tidligere nevnte naturelskerinnen. Han snakker om å kysse hennes blødende føtter. Jeg tolker dette som at han gjør henne om til den korsfestede Kristus og seg selv om til den sørgende Maria. Disse forvandlingene fører til at han for alvor smelter sammen med naturelskerinnen. Det ser ut til at det er dette Del IVs tittel, «Hjemkomst», sikter til. *Å vende hjem fra landet Nod er å vende hjem til mor*. Om mannen stopper opp i sin ferd, slukes han av det moderlige, men denne stygge sannheten maskeres ved å kle mor om til Norge.

4.9. «'Å være trett'»¹¹⁶

I «'Å være trett'» er avmakt nok en gang temaet, men her er det bare behagelig. Jeg'et «lukke[r] øynene / rundt en stille flod av flytende mørke». Han synker «langsomt / gjennom slør av mildt fiolett.» Så befinner han seg i en hage med humler, blomster og fred. Alt er varme og deilighet: Jeg'et bruker adjektiver som 'solduftende', 'solgyllen', og 'solvarm'. Han stryker sitt ansikt «mot det varme / fløyelsmyke, / solgylne,» og han synker, som jeg'et så ofte gjør i den unge Brekkes dikt, «dypt / i det summende brune / og brusende svarte». Nest siste strofe lyder:

Å være det mette,
solvarme lyset
over marken.

Han blir sine omgivelser. Hans apollinske avsondrethet er helt utradert. Han opplever en koselig ekstase uten noe av det dystre og destruktive som preget de tidligere ekstasene (at han drukner, at brystet hans revner o.l.).

¹¹⁶ *Ibid.*, ss. 39f.

Nøkkelen til forståelsen av diktet er at han lukker øynene i vers 2. Man kan lukke øynene for å slippe å se noe man ikke liker. Man flykter inn i en behagelig, privat virkelighet. Noen ganger vil den indre virkelighet arte seg mindre gjestmild, og da er det befriende å konsentrere seg om det som ligger utenfor, men i «'Å være trett'» er det snakk om å søke trygghet inne i seg selv.

Her antydes det ingen avstand til det paradisiske; snarere er utradering av all avstand det sentrale. Det er som om diktet mimer fosterets liv der ingenting mangler, hvor alt er deilig og vidunderlig *her* og kan karakteriseres med neologismer som begynner med sol-. Dette diktet handler ikke om en bower, men *er* en bower slik jeg'et *er* det «mette, / solvarme lyset / over marken.» Forholdet mellom subjekt og objekt er fjernet. Det fins ikke noe utenfor; alt er inne i jeg'et som ikke engang benevner seg som 'jeg' eller 'meg': Det heter konsekvent: «'Å synke,» «'Å stryke;» ikke «Jeg synker,» eller «Jeg stryker.»

Havnevik, som ser ut til å være åpen for at dette diktet handler om hjemkomst til det frigjorte Norge og ikke til mor, skriver: «Her er fullstendig fravær av noen dynamisk utopi, og hvordan kunne man vente at dette unge diktjeget skulle komme frisk og freidig hjem for å bygge landet?»¹¹⁷ Nettopp derfor kan ikke diktet oppfattes som et politisk dikt.¹¹⁸

4.10. «'Natten springer for solen'»¹¹⁹

I «'Natten springer for solen'» tenkes natten og solen som feminin og maskulin slik man tradisjonelt har gjort.¹²⁰ Vi legger merke til at natten kontrasteres med solen og ikke dagen. Solen er en gjenstand, mens natten er en tilstand. Ikke nok med at natten er mørk og mystisk, hun er ikke noe konkret. Solen, derimot, er konkret, og dessuten det som gjør at vi kan se

¹¹⁷ Havnevik, s. 218.

¹¹⁸ Hvis min leser mener at alle dikt er politiske, må han eller hun gjerne få mene det, men jeg nekter å gå med på at alle dikt er *like* politiske. Dette diktet er omtrent like politisk som et skinkesmørbrød, og et skinkesmørbrød er nok bitte litt politisk, men slett ikke i hovedsak. Videre har alle litteraturvitere og politikere mye til felles med skinkesmørbrød, men de er liten grad egnet til å være det.

¹¹⁹ Brekke (2001), ss. 40f.

¹²⁰ Jf. oppslag i Biedermann.

gjenstander atskilt fra hverandre. Apollon er en solens gud, og klare konturer og grenser er vesentlig for den apollinske sensibilitet.

I diktet jager solen natten. Det er litt uklart om den søker å voldta natten, eller om natten er med på leken. I andre strofe heter det:

Natten faller til marken,
vil skjule sin myke nakenhet
i sitt lange, mørke hår.

Solen er selvsagt en kikker: den skoptofile mann par excellence. Solen er vill og kåt, mens «[n]atten knuger med hender av hvitblå røk / sine skjelvende bryst.» Mannen får lov til å være sterk og kåt, og kvinnen får lov til å være svak og redd. Siste strofe lyder:

Da brister nattens duggblanke øyne
og blir til blomster.
Hun åpner sitt skjød mot solen
og føder den nye dagen.

Nattens øyne blir til blomster: Det kvinnelige mister sin evne til å se mannen, og mannen kan ikke lenger ses av kvinnen. Kvinnen blir redusert til natur, og mannen blir den eneste som kan handle.

I dette «voldtekts-»diktet er ikke det lyriske jeg en person i diktet. Om det hadde vært et jeg i dette diktet, så hadde jeg'et måttet velge side. Dette hadde nok ikke vært like viktig å poengtere hvis det ikke hadde vært for at dette er et av de svært få diktene i *Jeg gikk så lange veier* som ikke har en jegperson.

I og med at jeg'et ikke velger bort noen av dem, kan det sies å være både Solen og Natten. Både natten og solen ses av den andre, og begge opplever ekstase. De er jevnbyrdige selv om den ene altså «voldtar» den andre. Sånn sett har diktet i likhet med «'Å være trett'» et solipsistisk trekk, men dette blir ikke like problematisk i og med at diktet ikke bare er en rolig passivitet. Faktisk kunne man like godt sagt at «'Å være trett'» er absolutt aktivitet. Det vesentlige er at det diktet ikke rommet noen passivitet eller aktivitet i forhold til noe. «'Å være trett'» handler om at ingenting skjer, ingen handler eller behandles, mens «'Natten

springer for solen'» ikke handler om annet enn handling og behandling. «'Å være trett'» går for seg i livmoren. «'Natten springer for solen'» handler om en voksen om enn primitiv sex.

Til slutt kan vi si at dette er et av de mange diktene i «Hjemkomst» som i svært liten grad kan mistenkes for å handle om andre verdenskrig. I så fall hadde Hitlers Tyskland vært Solen og Norge Natten, og det hadde vært underlig, for Solens overfall på Natten fremstilles som noe positivt. Diktet passer altså ikke inn mellom dikt som handler om krigen, men det glir rett inn i en syklus som «Hjemkomst», som altså handler om forholdet mellom mann og kvinne.

4.11. «'Min mor kom til meg i drømmen i natt'»¹²¹

I «'Min mor kom til meg i drømmen i natt'», er jeg'et for alvor hjemme igjen. Her er naturen bare god og snill slik som i «'Å være trett'», og ikke grusom og fylt av drap og voldtekt slik den er i mange andre av diktene i boken (og overalt ellers, ville kanskje Paglia ha sagt). Moren smiler mot sønnen sin, og han får stryke sitt ansikt mot det hvite håret hennes «som da [han] var barn.» Hun stryker bort «den klamme angsten fra [hans] panne», og hun taler til ham, «[i]kke med brakende snøskred fra fjellene, / ikke med tordnende fosser i sin stemme, / men som en elsket mor / taler til sitt bortkomne barn.»¹²² Hun er altså ikke en nådeløs og grusom natur der alle slåss mot alle. Her er strofen som avslutter diktet, Del IV og boken:

Og jeg gikk gjennom skogen
ved min mors hånd.
Lyset fløt mellom trestammene
med sommerfugler som hvite og gule
drivende vannliljebloomster.
Og vinden strøk i furukroner
med myke cellotoner.

¹²¹ Brekke (2001), s. 41.

¹²² Det er snakk om et landskap som kan minne om det norske. Her ser vi det samme som vi så i «'De svarte og brune ...'»: Mor er Norge-aktig. Det vesentlige er at selv om leseren mener at Mor her står for Norge, så er det et svært moderlig Norge det er snakk om. Dessuten så taler hun *ikke* som et sånt vilt, norsk landskap, men nettopp som en kjærlig mor.

Dette er en vandring inn i selve idyllen. Utover i strofen ser morens kropp ut til å forsvinne. Til å begynne med går han «ved [s]in mors hånd,» men så rettes oppmerksomheten mot omgivelsene der alt driver sakte og harmonisk av gårde. Stemningen er drømmeaktig og sukkersøt. I de to siste strofene blir vinden om til cellotoner, og man finner ikke søtere scener i selv de mest klissete Disney-filmer. Her er det ikke snakk om myrer som man skal bore sin arrete kropp ned i. Grunnen til at morens kropp ikke får noen oppmerksomhet mer er ikke at den forsvinner, men at hele naturen bli moderlig snill. Det som har skjedd, er en reversert fødsel: Jeg'et har krøpet tilbake inn i mor. Han er så godt som tilbake i livmoren. Og alt er såre godt.

Havnevik skriver om denne avslutningen: «i det senere forfatterskap framstilles verdimarkørene med en ganske annen kraft».¹²³ Jeg vet ikke hva det vil si å framstille verdimarkører, og heller ikke hva han mener med «en ganske annen kraft», men antar at Havnevik mener at Brekke ikke er så slapp og ynkelig senere i forfatterskapet, og hvis det er det han mener, så er jeg langt på vei enig.

I denne søte avslutningen får jeg'et nytelse og trygghet uten å gjøre noe for det: Han må ikke ofre annet enn sin frihet, og den friheten er ikke noe han setter høyt. I påfallende mange av den unge Brekkes dikt er det et ønske om å slippe å være fri. Jeg'et i diktene hans ønsker å bli tatt hånd om. Det er en slags dødslengsel i dette, for som vi vet:

[h]e not busy being born
Is busy dying.

4.12. Kjærlige avslutninger

Paal Brekkes første norske diktsamling begynner med en profet som tilber himmelguden, men ender med et jeg som er redusert til et barn. Selv om man leser moren som Norge, så har jeg'et et infantilt forhold til landet. Det er ikke menneskene i landet det er snakk om, men et svært kroppslig og moderlig landskap. Denne harmoniske og boweraktige avslutningen har *Jeg*

¹²³ Havnevik, s. 219

gikk så lange veier for så vidt felles med flere andre diktsamlinger av Brekke. *Skyggefektning* avsluttes med følgende strofe:

Forventing er ditt navn, forventning
du våre sommernatt
som spisser munn med hennes
myke lepper
og puster mot mitt hjerte.¹²⁴

Vi legger merke til at jeg'et også her ender opp hos en kvinne.

Løft min krone, vind fra intet avsluttes med følgende tre vers:

Grener, tunge som tusenårsnetter
suser, suser
av lenkede fugler som evig letter.¹²⁵

Dette er noe mindre harmonisk, og grunnen til det er at det er snakk om fugler i fangenskap. (Skjønt Bower altså stammer fra det samme ordet som bur.) Like fullt har disse versene en eterisk karakter grunnet susingen; man får en evighetsfølelse, og denne fremheves av at fuglene letter samtidig som de er lenket fast. Denne eteriske følelsen må kunne kalles harmonisk, men avslutningen er altså ikke bare harmonisk.

I *Løft mine krone, vind fra intet* ender altså ikke jeg'et opp hos en kvinne, men *Roerne fra Itaka*. *En ring av dikt* avsluttes i likhet med *Jeg gikk så lange veier* og *Skyggefektning* med kroppslig kjærlighet til en kvinnelig figur:

Og jeg rører min elskedes skulder med hånden
Hun åpner øynene
løfter sitt ansikt mot meg
Og ømheten skjelver gjennom mitt tre
som for legende vinder
Her er vi
her, hos hverandre, Penélope
Alt kan begynne
Alt kan evig begynne¹²⁶

Det skjeve smil i rosa avsluttes ikke like harmonisk, men det nest siste diktet i denne samlingen har mye til felles med *Jeg gikk så lange vei*ers moderlige avslutning. «35» fra *Det skjeve smil i rosa* avsluttes slik:

¹²⁴ Brekke (2001), s. 99.

¹²⁵ *Ibid.*, s. 147.

¹²⁶ *Ibid.*, s. 195.

Lik et uttørret tre
slik drikker jeg ditt regn. Forstår du meg
Mitt dikt som sprengende løv. Slik når jeg deg
jeg ser deg inn i øynene. Jeg kan se¹²⁷

Musen er som regn, hun gir liv til den uttørkede dikteren. Dikteren er som et diende spedbarn. Men som sagt, dette er ikke det siste diktet i samlingen. Det siste diktet, «36», avsluttes med denne strofen:

– Nå må da kontrolløren
sier vi. Men
klistre klistre
flyr han der og
gir seg ikke. Aldri¹²⁸

Dette er ingen happy ending. I begynnelsen av *Det skjeve smil i rosa* befinner jeg'et seg i en kinosal. Kontrolløren retter lykten mot jeg'et og ber ham sette seg ned. Man kan lese kontrolløren som overjeget, skamfølelsen, det som får deg til å føle deg som et isolert selv, det som gir deg følelsen av å bli oppdaget og avslørt. Han er alle ulempene ved principium individuationis. I de fire foregående bøkene, og kanskje også i dikt «35», smelter det frosne individet og slukes av en oseansk stemning. Men i Brekkes femte diktsamling får ikke jeg'et lov til å glemme at han er et individ.

En slik behagelig oppløsning av personligheten er akkurat det motsatte av innføringen av apollinsk stringens. Det er noe regressivt ved dette. Sånn sett er avslutningen av *Det skjeve smil i rosa* interessant, for der smuldrer den apollinske grammatikken opp, mens den er intakt i de tidligere diktene. Den strenge leser vil kanskje anse all modernisme som noe som tenderer mot babyspråk enten det er snakk om en hvit kjempe spedalsk i landskapet eller «Twit twit twit / Jug jug jug jug jug jug / So rudely forc'd. / Tereu».¹²⁹ Oppløsning av tradisjonelle former er en klar tendens i modernismen. Poesi som ikke følger skikkene er på en måte ikke skikkelig, og den kan kanskje sies å være fiendtlig innstilt mot skikker og konvensjoner.

¹²⁷ *Ibid.*, s. 245.

¹²⁸ *Ibid.*, s. 247.

¹²⁹ *The Waste Land*, v. 203-6, i Eliot, T.S.: *The Complete Poems and Plays*, Faber and Faber, 2004.

Jeg gikk så lange veier slutter harmonisk, men kan man si at den slutter med forsoning? Jeg'et er iallfall ikke forsonet med livet som ensom mann. På den andre siden er han forsont med at han ikke kan forsones seg med dette, og det er jo noe.

Konklusjon

5.1. Apollon eller Dionysos?

Når det gjelder spørsmålet om hvorvidt Brekke i *Jeg gikk så lange stier* primært er en Apollinsk eller Dionysisk dikter, må vi si at han er en blanding av disse to. Det apollinske elementet han er mest preget av, er principium individuationis, mens grenseutsletting er det mest fremtredene dionysiske elementet. Men er ikke det en umulig blanding, for er ikke nettopp grenseutsletting noe som hindrer at enkeltmenneskene forblir i sine personligheter?

I det dionysiske opptog mister alle sine hemninger, og ingen tar anstøt av at folk dulter borti en eller roper HEIA BRANN! inn i ens øre. Man er ikke opptatt av sin personlige verdighet, og man opptrer muntert respektløst overfor hverandre. Grensene utslettes ved at man ikke isolerer seg, men lar andre få tilgang til ens kropp samtidig som en selv får tilgang til andres. Man rives med. Har Brekke denne egenskapen? Nei. Selv om hans poesi har lite apollinsk strenghet, beholdes principium individuationis, men på en underlig måte.

Hvis man ser bort fra strofeformene, som ofte kan være både strenge og intrikate, er diktene preget av en motvilje mot stabilitet, og en motvilje mot på standhaftig vis å opprettholde sine ambisjoner. Dette ser vi i alle de diktene som handler om å gi opp, søke tilflukt, drukne eller favnes av en moderlig skikkelse. Men personligheten synker inn i seg selv snarere enn å flyte ut over sine grenser. Grensene for personlighet overskrides innover. Resultatet er ikke bevisstløshet slik man oppnår i ekstasen, men narsissistisk selviakttakelse. Brekke er med andre ord en romantisk solipsist i denne samlingen. Betyr det at vi trygt kan plassere denne samlingen i romantikken, og så si at de som kommer etter er modernistiske? Det er jeg skeptisk til, for mye tyder på at denne selviakttakelsen fortsetter i de følgende samlingene. Det å synke inn i seg selv er et av hovedmotivene til Brekke også senere, og de virkemidlene vi kaller modernistiske, f. eks. montasje, sprengte bilder, vekslende perspektiv,

idiosynkratisk tegnsetting, bidrar til denne romantiske solipsismen. Det er min mening at modernismen i Brekkes hender blir mer romantisk enn noe av det vi vanligvis kaller romantikk. På den andre siden har Brekkes modernisme også et ekspansivt element; dette vil omtales i 5.2.

Det at principium individuationis bevares, finner vi flere tegn på, bl.a. behovet for å være unik som vi omtalte i 3.4. «Glede og nød» (3.8) er et dikt som har et jeg som er vanskelig å definere, og dette er et dionysisk, grenseutslettende trekk, men like fullt står dette diffuse jeg i sentrum, og det er dette jeg'et alt kommer an på.

Det fins en motvilje mot å la seg sammenligne med andre i Brekkes diktning. Både en mer tradisjonell dionysisk eller en mer tradisjonell apollinsk forming av diktene hadde motvirket dette. For en dionysisk sensibilitet står alle mennesker likt, og for en apollinsk sensibilitet er menneskene ordnet i hierarkier, men disse menneskene er individer som er subjekter og objekter for hverandre. Jeg'et i Brekkes poesi vil være subjekt med seg selv som objekt. Derfor er det så lite interesse for damene i «Til deg», og så stor vektlegging av jeg'ets lyst og skaperkraft. Inne i seg selv er han fri til å skape, men han er også en «en trell, / lenket til cellemuren / i det han kaller seg selv» som det heter i «'Hva ser du ...'» fra «Hjemkomst».¹³⁰

Behovet for å ikke være sammenlignbar med andre er ikke et uttrykk for apollinsk hierarkisering. Når en rik mann hever nesen, er det en måte å sammenligne seg med andre på. Behovet for å bli akseptert som den man er, er derimot ikke apollinsk, for en apollinsk person vil skape seg selv; setningen: «Du er god akkurat sånn du er,» vil få Apollon-tilbederen til å skjelve i armanidressen. Avmakt kan bare dyrkes som uttrykk for luksus og overlegenhet: Homofile som bevisst påfører seg selv HIV gjør en apollinsk handling, for de tar kontroll over eget liv (om enn på en avsindig måte). Behovet for å «være den man er» er verken dionysisk eller apollinsk. Den dionysiske vil alltid sprengte grensene for hva han er, mens den apollinske

¹³⁰ Jf. 4.3 og Brekke (2001), s. 35.

vil gå trett av rollen han eller hun spiller. Når Brekke ender opp som en som blir tatt hånd om, gir han fra seg evnen til å skape seg selv, men han mister også evnen til det dionysiske opprør. Både Apollon og Dionysos står for liv, så når Brekkes første norske samling ender med en avskjed til disse, kan det bare bety død.

Men så vil noen si: «Men ærlig talt! Det må da gå an å gi noen en klem! Det må da vel være lov å ta seg en lur! Hvem orker å gå rundt som en kald apolliniker eller en vill dionysostilbeder?» Til dette er å si at menneskene selvsagt må få lov til å klemme hverandre og hvile litt innimellom, men det må også komme noe etter disse behagelige mellomspillene. Når Askeladden får prinsessen og halve kongeriket, er ikke det bare en slutt, men også begynnelsen på noe nytt. Askeladden har reist hjemmefra og funnet en prinsesse; Brekkes jeg har vendt hjem, og han ser ut til å være glad for at det ikke kom noe nytt ut av reisen. Men dermed har han fornærmet kunstens to guddommer, for ingen av disse tar til takke med det gitte: Apollon vil ut av naturen, Dionysos vil ut av kulturen, den ene fører til den andre, ingen av dem vil hjem til mor. Selv den mest konkluderende av alle avslutninger, bryllupet, er åpenbart begynnelsen på noe nytt, men *Jeg gikk så lange veier* kan ikke fortsettes. Tenk på *Æneiden*: Et dikt som er skrevet som et monument, men som likevel bare er en begynnelse og ikke en ende.

Det er bortimot en regel at det behagelige må beskrives som noe flyktig i diktningen: «They are not long, the days of wine and roses,» men det er nettopp derfor de er verdifulle. Oscar Wilde skriver: «In this world there are only two tragedies. One is not getting what one wants, and the other is getting it. The last is much the worst; the last is a real tragedy!»¹³¹ Om alt er bare godt, er ingenting verdifullt.

Det er akkurat denne satte tryggheten som Paglia mener må overvinnes for at kunst og kultur skal kunne blomstre. Den trygge avslutningen er ikke apollinsk, for det apollinske er å

¹³¹ Wilde, Oscar: *The Complete Works of Oscar Wilde*, Geddes & Grosset, 2001, s. 135.

føle ubehag ved den trygge kjærligheten, og det er heller ikke dionysisk, for Dionysos er ingen gud for dem som frykter kulturen, men for dem som føler seg for trygge i den.

Denne trygge «hos mor-»følelsen er ikke bare til stede i avslutningen av «Hjemkomst», den er også å finne, om enn mindre påtrengende, i ekstasediktene, for også her er jeg'et ensomt i sin rus. Forskjellen er at man i disse diktene får med de destruktive sidene til Dionysos. Men de er opptatt av å fornekte at det fins andre mennesker som det moderlige kosmos kan elske.

5.2. Maskulinitet og diktning

Vi kan også legge merke til de få gangene andre menn dukker opp i Brekkes første samling. Vi finner dem i det første diktet i «Fra interneringsleiren» og i «'Jeg åpnet mitt vindu ...'»: I førstnevnte er alle slappe og dorske, i sistnevnte er de «bødler i røde kapper» som jeg'et vemmes over. Senere i forfatterskapet dukker det også opp menn, og de er ofte like lite energiske som de dorske karene i interneringsleiren. I *Skyggefektning* er det snakk om menn som er blitt ødelagt av krig, og i *Roerne fra Itaka. En ring av dikt* er de barske arbeiderne plassert i et kor sånn at deres individualitet forsvinner. Denne samlingen har også et dikt om en ynkelig akademiker som kalles Odyssevs. I *Aftenen er stille* er mennene gamle gubber på aldershjem. Miljøene diktene risser opp, er svært lite maskuline. Machomenn er altså utelatt fra Brekkes poesi. Camille Paglia gjør en lignende observasjon hos Wordsworth, for heller ikke han skriver om virile, aktive menn: «His poems are filled with children, women, old men, and animals. But a stone in the road arouses more fellow-feeling in Wordsworth than does a masculine man. Exiles from society win his Rousseauist respect. Since Wordsworth identifies society with masculinity, the masculine male, smug victor of the social sweepstakes, is barred from the poetry.»¹³² «Virility is documented only when lost.»¹³³

¹³² *Sexual Personae*, s. 304.

¹³³ *Ibid.*, s. 305.

Det kan se ut til at Brekke mangler evnen til å forme en maskulin persona. Dette fører til at han ikke klarer å kanalisere energi på en produktiv måte. Enten eksploderer han i en ensom ekstase (f.eks. ved drukning eller at Arnulf Øverland ofrer ham), eller så må han gi avkall på energien og bli forsørget av en moderlig skikkelse, eller så sovner han, rett og slett, slik han gjør i «'Å Være trett ...'». Når forfatterskapet med rette kan sies å ta seg opp fra og med *Skyggefektning*, tror jeg det kan forklares med at Brekke nå får være maskulin på en ny måte, nemlig qua dikter. Når han begir seg ut på T.S. Eliot-inspirerte eksperimenter, har han på en helt annen måte enn før et ambisiøst prosjekt. Det dristige formspråket han etter hvert tar i bruk, gir ham et veldig sterkt driv. Nå kan han også kvitte seg med Øverland som forbilde, men ikke bare det: Han kan polemisere mot ham og vise seg som ung og fremadstormende, mens hin faderlige dikterhøvding reduseres til en gammel mann. Men dette er også det mest maskuline ved Brekkes produksjon fra og med *Skyggefektning*, for de svake mennene og de gode, varme kvinnene henger som sagt ved.

5.3. Solipsisme

Min konklusjon er at det mest fremtredende aspektet ved Brekkes første norske samling er hangen til en solipsisme som gjør ens eget selv til en bower. Denne solipsismen innebærer utradering av all avstand sånn at alt blir umiddelbart.

«Landflyktig soldat» er nok den minst idylliske av de fire delene. Grunnen til dette er at det er denne delen av samlingen som i størst grad reflekterer over seg selv. Sånn sett er det denne delen som i størst grad peker fremover mot de senere samlingene Brekke skrev. Iherdig selvrefleksjon er dog ikke alltid den beste måten å komme ut av seg selv på. Snarere kan det føre til at solipsismen forsterkes, og at man fristes til å gjøre sitt selv til en bower.

Jeg mener motivet bowersolipsisme godt kan tjene som utgangspunkt for studiet av resten av Paal Brekkes forfatterskap. Erling Christie og Peter R. Holm er to lyrikere som også kan studeres med dette utgangspunktet. 60-tallets reaksjon på 50-tallets høymodernisme er en

apollinsk motvilje mot isolasjonen og mørket i den solipsistiske boweren. Men dette er ikke tema for denne avhandlingen. Vi kan snakke om dette senere.

Bibliografi

- Bibelen*, Det Amerikanske Bibelselskap, New York, 1943.
- Biedermann, Hans: *Symbolleksikon*, J. W. Cappelens Forlag a.s., [1992], 2004.
- Brekke, Paal: *Samlede dikt [I] 1945-1965*, Aschehoug & Co. (W. Nygaard), Oslo, 2001.
- Brekke, Toril: *Paal Brekke. En kunstner. Et liv*, Aschehoug & Co. (W. Nygaard), Oslo, 2002.
- Dahl, Willy og Eiliv Eide: *Norges litteraturhistorie, Bind 6, Vår egen tid*, Bokklubben nye bøker, Oslo, 1984.
- Doyle, Arthur Conan: *A Study in Scarlet and The Sign of Four*, Dover Thrift Editions, 2003.
- Eliot, T. S.: *On Poetry and Poets*, Faber and Faber Limited, London, [1933], 1946.
- : *The Complete Poems and Plays*, Faber and Faber Limited, 2004.
- Freud, Sigmund: *Three Essays on the Theory of Sexuality*, s. 292, i Freud, Sigmund: *The Freud Reader*, W. W. Norton & Company, 1995.
- Fromm, Erich: *The Sane Society*, Routledge Classics, 2002.
- Grimberg, Carl: *Menneskenes liv og historie, Bind 1: Egypt – Forasia*, J. W. Cappelens Forlag, 1955.
- Havnevik, Ivar: «Først og sist i Paal Brekkes lyriske forfatterskap» i Karlsen, Ole: *Lenkede fugler som evig letter*, landlaget for norskundervisning (LNU)/J.W. Cappelens Forlag a.s., Oslo, 2001.
- Houm, Philip: *Norsk litratur efter 1900*, Bokförlaget Forum AB, Stockholm, 1951.
- Kundera, Milan: *Romankunsten*, J.W. Cappelens foralg, 2006.
- Mykle, Agnar: *Rubicon*, Den Norske Bokklubben, 1975.
- Mykle, Agnar: *Sangen om den røde rubin*, Gyldendal Norsk Forlag AS (Gyldendals 10 store), 2001.
- Paglia, Camille: *Sex, Art, and American Culture*, Vintage Books, New York, 1992.
- : *Sexual Personae*, New York: Vintage Books, 1991.
- Rottem, Øystein: *Norges Litteraturhistorie, Bind 6: Fra Brekke til Meheren*, J.W. Cappelens Forlag, Oslo, 1995.
- Shelley, Percy Bysshe: *Queen Mab*, i Lewes, Darby (red.): *A Brighter Morn*, Lexington Books, 2003.
- Sjåvik, Jan I.: «Norwegian Literature Since 1950», i Næss, Harald S. (red.): *A history of Norwegian Literature*, University of Nebraska Press, 1993.
- Wilde, Oscar: *The Complete Works of Oscar Wilde*, Geddes & Grosset, 2001.
- Wittgenstein, Ludwig: *Tractatus Logico-Philosophicus*, Gyldendal, 1999.
- Wordsworth Dictionary of Phrase and Phable*, Wordsworth Editions, Ltd, 2001.
- Øverland, Arnulf: *Berget det blå*, Aschehoug & Co. (W. Nygaard), Oslo, 1932.
- : *Brød og vin*, Aschehoug & Co. (W. Nygaard), Kristiania, 1924.
- : *Samlede dikt 1911-1940*, Aschehoug & Co. (W. Nygaard), Oslo, [1979], 1999.

CD-ROM

Microsoft Bookshelf '94, Microsoft, 1994.