

"Alle roser glør"

Kjønna retorikk i fire dikt av
Halldis Moren Vesaas

Ingvild Kleiveland Vevle



Masteroppgåve i nordisk litteratur

Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studium
Universitetet i Bergen
September 2008

Føreord med takk

Skrijving er ei form for erkjenning. Å skriva masteroppgåve er ikkje akkurat gjort i ein fei, men no skal ho leverast. Vonleg kan denne oppgåva rokka litt ved eit fastlåst og einsformig bilete av diktaren Halldis Moren Vesaas, og få fleire til å få lyst å lesa dikta hennar på nytt. Eg vil nytta høvet til å takka gode støttespelarar undervegs i prosessen:

Ei varm og hjarteleg takk til rettleiaren min, Christine Hamm, som har utfordra og engasjert på ein motiverande, oppmuntrande og generøs måte! Takk vere ein god rettleiingssituasjon er prosjektet no i hamn. I det heile har nordisk i Bergen vore ein fin og inspirerande stad å studera.

Takk til alle medstudentar undervegs på nordisk for eit godt fagleg og sosialt miljø, og særskilt Øygunn, Maria og Bodil for vennskap og inspirasjon heilt frå dei fyrste førelesingane på grunnfaget. Takk til Marianne for selskap på og utanfor universitetet, sidan starten på ex. phil. for sju år sidan.

Takk til Irene Brendehaug og Guro Skårdal for lesing av tekst i vår, til Edit Bugge for hjelp med engelsk samandrag, og til Ann-Kristin Molde for datateknisk hjelp! Takk til Anne Murstad for musikalsk inspirasjon i diktuniverset.

Takk til dei gode foreldra mine, Ingunn og Oddmund, som alltid stiller opp. Ei ekstra helsing til pappen som sjekka referansane.

Takk til kjære Endre for all oppmuntring, for å halda ut med meg i ein eviglang masterinnspurt, for å stilla irriterande kritiske spørsmål, og for mykje meir enn ord kan fatta.

Bergen, 1. september 2008,
Ingvild Kleiveland Vevle

Føreord til 2. utgåve

Til denne andre utgåva av oppgåva har eg retta opp nokre mindre tekniske feil som kom i samband med elektronisk innlevering av den fyrste versjonen. Teksten er elles uendra.

Bergen, 7. desember 2008,
Ingvild Kleiveland Vevle

Innhald:

| | |
|--|-----------|
| Del I: Inngang til prosjektet | 1 |
| 1 Innleiing..... | 2 |
| 1.1 "Jeg er en kvinne": det ideologiske dilemmaet..... | 5 |
| 1.2 Meir om målet med prosjektet..... | 7 |
| 1.2.1 "Kjønna retorikk"..... | 8 |
| 2 Tendensar i resepsjonen | 10 |
| 2.1 "Forfattarinna" i aviskritikkane | 11 |
| 2.1.1 <i>Harpe og dolk</i> | 11 |
| 2.1.2 <i>Morgonen</i> | 13 |
| 2.1.3 <i>Strenger</i> | 14 |
| 2.1.4 <i>Lykkelege hender</i> | 15 |
| 2.2 Forskingslitteraturen | 16 |
| 2.2.1 <i>Eit stereotyp forfattarbilete halde ved like</i> | 17 |
| 2.2.2 <i>Vurderingar av dikta: kvalitet eller relevans?</i> | 19 |
| 3 Den doble lese måten: Paul de Man..... | 24 |
| 3.1 "Grammatisk" versus "retorisk" | 24 |
| 3.2 Retorikk og temporalitet | 26 |
| 3.3 Paul de Man i studiet av norsk lyrikk | 29 |
| 3.3.1 <i>Inn i dikta til Halldis Moren Vesaas</i> | 30 |
| Del II: Lesingar..... | 31 |
| 4 Manifestasjon av "elskarinna"..... | 32 |
| 4.1 Fysisk kjærleik eller romantisk draum?..... | 34 |
| 4.1.1 <i>Balladen om riddaren og jomfrua</i> | 35 |
| 4.1.2 <i>"Eg sansar deg igjenom alt eg drøymmer"</i> | 39 |
| 4.1.3 <i>Temporaliteten si rolle i "Jordange"</i> | 41 |
| 5 Jomfrua si bøn? | 44 |
| 5.1 Apostrofens manipulerande kraft i "Brurebøn" | 46 |
| 5.1.1 <i>Jonathan Culler om apostrofe</i> | 47 |
| 5.1.2 <i>Apostrofisk temporalitet i "Brurebøn"</i> | 49 |
| 5.2 "Allegorisk lesing". Intertekstuelle ekko i "Brurebøn" | 50 |
| 5.2.1 <i>"[...] din kärleks röda ros"</i> | 50 |
| 5.2.2 <i>"[...] alle roser glør – "</i> | 54 |
| 5.2.3 <i>Kransen – "møenes æressmykke"</i> | 56 |
| 5.2.4 <i>Møydom i perspektivet til Judith Butler</i> | 58 |
| 6 "Evig di": eg-et i parforholdet | 61 |
| 6.1 Fullkomen samansmelting? | 64 |
| 6.1.1 <i>Eit evig "her og no"? Temporale aspekt ved diktet</i> | 65 |
| 6.1.2 <i>Den kronologiske reverseringa</i> | 70 |
| 6.1.3 <i>Identitet utan grenser: havet, eg-et og du-et</i> | 71 |
| 7 Den heilage treeininga? Sonen, treet og mora | 76 |
| 7.1 Moderskap i samtida..... | 79 |
| 7.2 Madonna med barn: det "perfekte" samlivet | 82 |

| | |
|---|------------|
| 7.2.1 <i>Åleine i sitt kjønn – "Stabat mater"</i> | 84 |
| 7.2.2 <i>Personleg morsoppleving?</i> | 87 |
| 7.2.3 <i>Symbiose mot oppløysing</i> | 90 |
| DEL III: Utgang | 94 |
| 8 Avslutning | 95 |
| Litteratur | 98 |
| Samandrag: | 105 |
| Abstract: | 106 |

Del I: Inngang til prosjektet

1 Innleiing

Halldis Moren Vesaas (1907–1995) er ein av dei mest kjende og folkekjære forfattarane i Noreg – så å seia alle kjenner til henne og dikta hennar. Ei vanleg oppfatning av dikta går ut på at dei utstrålar ei harmonisk livskjensle. I eit intervju har forfattaren sjølv kommentert den rådande oppfatninga i resepsjonen, som ho etter sitatet å døma meiner er for einsidig:

Har en én gang skrevet 'Lykkelege hender', så skal de hendene visst alltid måtte fortsette å være lykkelige, uansett hva de foretar seg. De mørke tonene blir underslått. (Faldbakken 1977: 19.)

Denne oppgåva vil forsøkja å ta utsegna frå forfattaren på alvor. Føremålet er å bidra med nye lesingar av utvalde, kanoniserte dikt frå verket hennar og samstundes sjå med kritisk blikk på tendensar i resepsjonen. I det heile trengst det nylesingar som går meir i djupna på einskilddikt av Moren Vesaas.¹ Trass i den særskilde posisjonen lyrikaren har hatt i det offentlege kulturlivet i Noreg, står diktinga hennar relativt utforska.

Prosjektet har som ein overordna hypotese at dikta til Moren Vesaas inneheld større spenningsfylde enn det som har vore vanleg å framheva. Ein del av spenninga dreiar seg om ein kjønnsproblematikk, og denne er ikkje fullt så enkel som mange tidlegare har hevda. Det påstått harmoniserande og umiddelbart forståelege uttrykket ved dikta er berre eitt av fleire aspekt, og dette er i seg sjølv interessant å undersøkje nærare. Hovudvekta her vil liggja på den tidlege epoken i diktverket.

I og med at me her skal gjera djupdykk i forfattarskapen, har det vore trong for å setja klare grenser for undersøkingsområdet. Granskinga er konsentrert rundt ”Jordange”, ”Brurebøn”, ”Bylgje” og ”Sonen og treet”. Desse dikta er i kronologisk rekkjefylgje henta frå dei fire fyrste samlingane til Halldis Moren Vesaas, utgjevne i tidsrommet 1929–1936. Sjølv om diktutvalet som ligg til grunn for lesingane er lite, er tanken bak at det likevel er representativt for den tidlege fasen i forfattarskapen. Eitt enkelt dikt kan dessutan romma store dimensjonar, sjølv om det i tekstomfang er kort. Ein viktig motivasjon bak utvalet er at dei fire dikta etter mitt syn både har gode litterære eigenskapar og syner relevans i høve til prosjektet samla. Kvar for seg fangar dikta opp sentrale tema i dei ulike førkrigssamlingane –

¹ Gjennom arbeidet kjem eg, som her, stort sett til å referera til diktaren med både mellom- og etternamn. Fordi forfattaren både var dotter til ein forfattar, Sven Moren, og gift med ein annan, Tarjei Vesaas, ville det lett kunna skapa forvirring om ein skulle valt å nytta berre det eine namnet. Nokre stader, som i referata frå avismeldingane, er det nokre stader nytta berre (Halldis) Moren, men det vil då vera klart ut frå konteksten kven det er vist til.

tema som har hatt gjenklang i resepsjonen og dermed òg har bidrege i skapinga av forfattarbiletet. Undervegs kjem eg òg til å ha nokre tilvisingar til andre dikt av forfattaren, der det kan vera ei hjelp i undersøkinga.

Fordi lesingane frå starten av er motiverte av ein vilje til å markera seg mot etablerte oppfatningar av Halldis Moren Vesaas si dikting, har det vore naudsynt å bruka ein del plass på ein gjennomgang av resepsjonen, for å underbyggja viktige påstandar i oppgåva. Ein sentral påstand vil vera at Halldis Moren Vesaas har vore utsett for ei påfallande mytologisering, og denne har påverka det ålmenne synet på dikta hennar på eit vis som ofte har verka reduserande. Mytologiane synest i stor grad ha grunnlag i snevre oppfatningar av og haldningar til kjønn. Gjennom ein spesifikk diskurs (kommentarlitteraturen) vert eit spesifikt og stereotyp bilde av Moren Vesaas som ”forfattarinne” skapt. Frå og med debuten i 1929 vart Halldis Moren skildra som ei frisk, ung kvinne, som skreiv såkalla enkle og sjarmerande dikt. Seinare, særleg etter andre verdskrigen og samlinga *Tung tids tale* (1945), men òg før krigen med *Lykkelege hender* (1936), har ho ofte vorte framstilt som ”morsfiguren”. Oppdaginga av desse tendensane i mottakinga har gjort at prosjektet i stigande grad har fått preg av å ha ein feministisk agenda.²

Kommentarlitteraturen er ikkje berre nokså kjønnsentrert, men òg kjenneteikna av ein biografisme. Dette er det trong til å frigjera seg frå i dei komande diktlesingane. Tidlegare har Sigrid Bø Grønstøl peika på behovet for å ”avbiografisera” forfattarskapen (Grønstøl 1996b og 2001).³ Ho gjer merksam på at sidan det er som røynslenær og personleg forfattar diktaren, både blant publikum og kritikarar, har hatt sin breie appell, kan det verka paradoksalt å tolka dikta i ”estetiske formlar” (Grønstøl 1996b: 52). Ikkje desto mindre avviser Grønstøl paradokset, for

[...] sjølv om dikta er lett tilgjengelege, betyr ikkje det at dei ikkje er arrangerte og komponerte. I refleksjonen over – og i den lyriske komposisjonen av – erfaringar og levd liv er språket med. Språket er kollektivt, det er aldri heilt personleg og aldri heilt ”uskuldig”. Litterære kodar, sjangerkonvensjonar, biletspråk, topoi og klisjear ber meininga med seg. Sjølv sagt veit forfattaren dette [...]. (ibid.: 53.)

Den upersonlege dimensjonen ved språket generelt, og den kunstnarlege dimensjonen ved det litterære språket spesielt, gjer det vanskeleg å oppfatta dikta som berre personlege uttrykk,

² Det må her nemnast at det allereie ligg føre ei undersøking som drøftar kanoniseringsprosessar rundt Halldis Moren Vesaas sitt forfattarvirke, der både aviskritikkar og litteraturhistorier er gjennomgådde (Svarverud 1994). Eg vil ikkje reprodusera arbeidet som er gjort der, men heller nyansera og utdjupa det, i høve til perspektivet eg har valt. Tilnærminga mi skil seg uansett i store trekk frå Svarverud si, noko eg kjem tilbake til under punkt 2.

³ Grønstøl har òg i fleire artiklar kome med viktige bidrag til Moren Vesaas-forskinga, i form av nylesingar av dikt (sjå punkt 2).

ifylgje Grønstøl. På lik line med annan litteratur krev dei tolkingar med bakgrunn i eit litteraturvitskapleg omgrepsapparat, om ein vil sjå dei som fullverdige litterære verk. Denne poengteringa frå Grønstøl er viktig, og vil i dette arbeidet verta fylgd opp.

Diktlesingane mine er tufta på ei interesse for det retoriske ved Moren Vesaas sine tekstar. Teoretisk kjem startpunktet for analysane til å liggja i nokre essay av dekonstruksjonisten og litteraturteoretikaren Paul de Man, som hevdar at all litteratur er prega av ein "tropenes retorikk". Særleg er inspirasjonen henta i essaya "Semiology and Rhetoric" og "The Rhetoric of Temporality" (de Man 1979a og 1983), som vert presenterte for seg lenger nede (sjå punkt 3). Moglegvis kan det verka overraskande å velja perspektivet frå de Man i lesingane, sidan han ikkje tematiserer kjønn, i motsetnad til det eg vil gjera. Men nettopp fordi Halldis Moren Vesaas i så mange andre samanhengar har vorte plassert berre i "kvinnelitteraturen" og "kvinneverda" og samstundes vorte lesen privatiserande, har det vore viktig i dette prosjektet å ha eit fullgodt lyrikkteoretisk utgangspunkt som knapt tek omsyn til dei ytre påverknadene ein forfattar kan stå under. Eit slikt utgangspunkt gjer det lettare å argumentera for å lesa dikta til Moren Vesaas primært som estetiske uttrykk.

Men på same tid som eg i sjølve lesingane vil sjå vekk frå det biografiske materialet, vil eg altså halda fram med å sjå dikta til Moren Vesaas som uttrykk for ei kvinneleg røyst. Bakgrunnen og røyntslene som kvinne er openlyst til stades som ein motiverande faktor for diktaren. Dette har ho ofte kommentert, til dømes her: "Det å være kvinne [...] har nok skapt en trang til å markere seg" (Faldbakken 1977: 15). Ein annan stad, i ein ofte sitert passasje, har ho sagt dette om den fyrste tida si som diktar:

Den tid var det enno så få kvinner her i landet som hadde skrive dikt at når ein gjorde det, måtte ein nesten kjenne seg som eit svarberg som fanga inn stumme rop og gav dei lyd. Kvinnekjensler, kvinnesyn, kvinneliv hadde hittil så å seie ikkje gitt seg uttrykk i dikt, dermed var det liksom så mykje å ta av. (Moren Vesaas 1965: 3f.)

I resepsjonen har slike utsegner frå Moren Vesaas fungert som ei legitimering av den biografiske lese måten, fordi dei peikar attende til det personlege utgangspunktet hennar som kvinne. Det kan verka som at fokuseringa av det kvinnelege automatisk må føra til ei fokusering av det private. Og kan ein eigentleg unngå å gå i den biografiske fella, dersom ein tek utgangspunkt i at forfattaren er kvinne? Korleis kan ein i diktlesingane både ta omsyn til diktaren sin bakgrunn som kvinne og samstundes ta avstand til biografien hennar? På kva måte kan lesaren i møtet med Moren Vesaas sine dikt sleppa å velja mellom anten å lesa dei som tematiseringar av noko privat eller noko meir ålment? Desse spørsmåla oppfattar eg som

så sentrale for prosjektet mitt at dei krev ei nærare drøfting her i innleiinga. I den samanhengen vil eg stø meg på boka *Jeg er en kvinne. Det personlige og det filosofiske* av Toril Moi (2001).

1.1 ”Jeg er en kvinne”: det ideologiske dilemmaet

I denne boka tek Moi mellom anna til orde for å revurdera omgrep som ’kvinneleg forfattar’ og ’kvinnelitteratur’. Dette fordi nemningane ifylgje henne tvingar kvinner som er forfattarar ut i uløselege konflikhtar og håplause dilemma, der striden står mellom ein personleg og ein filosofisk posisjon. Moi viser at det er noko i språket vårt og omgrepa me bruker som gjer at ein kvinneleg forfattar må velja mellom å vera anten kvinne eller forfattar, og at lesarane sameleis kjenner seg pressa til å utføra eit slikt val i oppfatninga av forfattaren. Dersom ein skribent som er kvinne vel å vera personleg, vil det i dei fleste tilfelle verta oppfatta som privat, og berre unntaksvis få status av å ha ei universaliserande, overskridande tyding. Ein mannleg forfattar, på si side, kan velja å vera personleg utan at det treng verta forstått som privat. Mannen kan gjera krav på det personlege og det filosofiske samtidig, medan det for kvinna er vanskeleg og mest umogleg å gjera det same. Poenget til Moi er at gamle sexistiske mønster ligg under i språket, og ho seier at ”[d]erfor høres formuleringene ’en intellektuell mann’ eller en ’mannlig filosof’ nokså sære ut, mens ’en intellektuell kvinne’ og en ’kvinnelig filosof’ lyder temmelig normalt [...]” (Moi 2001: 104).

Uansett kva kvinna vel, vil ho verta førd ut i fleire dilemma, seier Moi. Om ho vel å forneakta sitt kvinnelege opphav og berre verta referert til som forfattar, vil det seia at kravet om universalitet hindrar henne i å vedkjenna seg kjønnet sitt. Ho vil då risikera å verta sterkt kritisert, også frå feministisk hald: ”En Beauvoir-inspirert feminist ville si at de dermed glemmer at den kjønnete kroppen *både* er en bakgrunn og en situasjon, og altså ikke et fenomen som en ganske enkelt kan se bort ifra” (ibid.).

Moi meiner feministisk teori i dei fleste tilfelle har oversett denne problematikken, dette ideologiske dilemmaet der kvinner er tvinga til å gå inn for eitt av alternativa: anten å forneakta feminiteten sin, og gjennom det gjera krav på ein universell (filosofisk) posisjon, eller å understreka det kvinnelege, og såleis forneakta det universelle. Ved å velja det siste vil det dei seier utan vidare verta redusert til det personlege og dermed det private. Heile denne problematikken burde for lengst ha vore avvist, hevdar Moi. Ho kallar han ei ”ideologisk felle”, lagd ut av den sexistiske ideologien, som mange feministar har gått i:

All den tiden feministar har brukt på å bekymre seg over kvinners "likheter" og "forskjeller" er et symptom på hvor vellykket denne ideologiske fellen har vært. En genuint feministisk posisjon ville avvise begge muligheter og heller insistere på at kvinner ikke skulle behøve å kalle seg for kvinner eller forfattere (eller intellektuelle, malere, komponister osv.). (ibid.: 105.)

Moi tek utgangspunkt i *Det annet kjønn* av Simone de Beauvoir frå 1949, og viser blant anna til at Beauvoir si forståing av kva ei kvinne er, ikkje let seg avgrensa til eit val mellom det personlege og det filosofiske. Fordi ho var oppteken av fenomenologi kom ikkje Beauvoir utanom at kroppen hadde noko å seia for både menn og kvinner. Men ho forstod han som fenomenologisk bakgrunn, ikkje som innhald og essens: "Når Beauvoir velger å forstå kroppen som bakgrunn, understreker hun at kjønnsforskjellen har stor filosofisk og sosial betydning, samtidig som den ikke nødvendigvis alltid er den viktigste opplysningen om et menneske" (ibid.). Jamvel om den kvinnelege forfattaren vedkjenner seg sitt kvinnelege utgangspunkt, som kroppen er, tyder det altså ikkje det same som at alt ho seier kan først tilbake til hennar feminitet. Moi utdjupar det slik:

Det er ikke selvsagt at hva en kvinne gjør eller sier, alltid uttrykker "kvinnen i henne". Men samtidig er det utvilsomt sant at uansett hva en kvinne gjør eller sier, så er det gjort eller sagt av en kvinne. Det er fordi begge utsagnene er sanne at vi blir så forvirret over hva "kvinnelighet" egentlig betyr. (ibid.)

Fleire stader i essayet, også her, kjem Moi inn på det ho kallar "ad feminam"-argument. Uttrykket viser til ein retorisk strategi som med motstykket "ad hominem" har grunnlag i den klassiske læra (ibid.: 27f.). Med denne typen argumentasjon svekkjer ein motstandaren sitt truverde i diskusjonen, ved å kritisera talaren (personen) heller enn argumentet. Generelt er slike måtar å argumentera på lite verdsette, men ad feminam har likevel vore ein metode som menn har brukt overfor kvinner i uminnelege tider, ifylgje Moi. Oppsummert forklarar ho ad feminam-argumentasjonen slik: "Kort sagt, poenget med denne strategien er å diskreditere kvinnen som samtalepartner, å så tvil om hennes rett til å delta i konversasjonen, å frita de fiendtlige kritikerne fra å måtte ta kvinnens tanker på alvor, og å forhindre at noen spør de sure kritikerne om deres egne nevrosar og blindpunkter" (ibid.: 30).

Når Moi trekkjer fram ad feminam her, viser ho til Beauvoir og den sterkt kjønnsdiskriminerande måten ho vart mottaken på av franske kritikarar (ibid.: 29). Ei slik form for tydeleg ad feminam-argumentasjon vil ein ikkje finna i Moren Vesaas-resepsjonen. Men omgrepet er likevel relevant å nemna i denne samanhengen, fordi kommentarlitteraturen i Moren Vesaas sitt tilfelle så tydeleg og ofte er sentrert rundt kjønn. Som utdraga frå Moi

(2001) har synt oss, er det ikkje i og for seg noko gale i å ha fokus på at ein forfattar er kvinne. Problemet oppstår når vektlegginga av den kvinnelege bakgrunnen overskyggjer andre sentrale aspekt ved diktverket, og hindrar lesaren i å sjå at dikta kan tolkast estetisk. Sentreringa rundt kjønn i Moren Vesaas-mottakinga har stort sett ført til at dikta hennar har vorte oppfatta som nærast bagatellmessige i kunstnarleg samanheng og viktige einast som kvardagsskildringar frå ”kvinnelivet”.

I høve til det Moi seier om Simone de Beauvoir, er det elles eit poeng at sameleis som dei franske litteraturkritikarane alltid plasserte Beauvoir i skuggen av Sartre, har Moren Vesaas vorte relatert til mannen sin, Tarjei Vesaas – den tilsynelatande udiskutabelt store forfattaren av dei to. Dette finn ein døme på både i artiklar og i litteraturhistorier, og det heng blant anna saman med den overgripande tendensen blant mange kritikarar til å overfokusera på privatlivet til Moren Vesaas.

1.2 Meir om målet med prosjektet

I framhaldet av fyrste delen i oppgåva vil eg gjera ein kritisk gjennomgang av resepsjonen. Her vil eg syna tendensar i omtalane, heilt frå avismeldingane i 1929 fram til det siste som er skrivne om forfattarskapen frå akademien. Deretter presenterer eg Paul de Man, med hovudvekt på dei to nemnde essaya hans. Dette vil fungera som ein introduksjon til lesingane som fylgjer i andre delen av arbeidet, der kvart av dikta vert lesne for seg under fire punkt. Siste del inneheld nokre avsluttande refleksjonar.

Før me går vidare, vil eg allereie her seia litt meir om utgangspunkt, bakgrunn og framgangsmåte for diktlesingane. Kvart av dei fire dikta som er valde ut til nærare analysar, har på ulike vis i resepsjonen vorte ståande som nokså einsformige inntrykk av ei ung kvinne sine røynsler: som elskarinne, jomfru (brur), kone (partner) og mor. Desse fire tilstandane eller situasjonane er tematiserte i dei ulike dikta, i denne kronologien. Men eg vil hevda at dikta ikkje ukritisk tek opp i seg dei ulike førestellingane festa til desse typisk kvinnelege røynslene, men heller drøftar dei som kulturelt skapte kvinnefigurar. Dikta gjev til kjenne ei forståing av at ulike diskursar, til dømes i litteraturen, både skaper og underminerer kjønna figurar som desse fire.

Som ein konsekvens av desse påstandane vil det i lesingane, i tillegg til det overgripande perspektivet frå de Man, vera både naudsynt og nyttig å dra inn feministisk teori. I så måte har eg her funne inspirasjon i særskilt to teoretikarar, Judith Butler og Julia Kristeva. Desse to er nemnde separat i samband med hovudsakleg to lesingar (”Brurebøn” og

”Sonen og treet”), utan at teoriane deira dermed er handsama altfor inngåande. Både Butler og Kristeva kan som de Man plasserast som poststrukturalistar, og Butler særskilt har markert seg i forlenginga av Foucault og den amerikanske dekonstruksjonen ved å vidareutvikla denne til å ha ei avgjerande rolle i diskusjonen av kva kjønn er. Særleg i høve til lesinga av ”Brurebøn” får Butler relevans for arbeidet mitt, og undervegs skal eg ikkje gå djupt inn i drøftingar av kva synet hennar inneber. Likevel, sidan det ovanfor vart brukt plass på å presentera tankar frå Toril Moi og gjennom henne Simone de Beauvoir, trengst det her ei presisering når det gjeld sjølve bruken av kjønnsomgrepet. Moi og Butler forstår omgrepet på ulike vis.

1.2.1 ”Kjønna retorikk”

Judith Butler har hatt stor påverknadskraft med bøker som *Gender Trouble* (1990) og *Bodies That Matter* (1993). Det særsynte og radikale ved tilnærminga hennar er at ho stiller grunnleggjande spørsmål ved sjølve kjønnskategoriane, og hevdar at det biologiske kjønn ikkje ligg føre som ein ålmenn føresetnad. For Butler er både maskulinitet og feminitet konstruerte nemningar, som ikkje har opphav i ein kjønna kropp, men som har basis i normative handlingsmønster og normativ språkbruk. Ho har synt at det typisk feminine og maskuline kan dekonstruerast, ut frå tanken om at dei er førestellingar skapte gjennom kulturelle diskursar (jf. punkt 5.2.4). Butler sitt syn på kjønn må sjåast i forlenginga av postrukturalismen si problematisering av sjølve subjektomgrepet.

Toril Moi på si side har kritisert ein del av moderne feministisk teori, og då særskilt Butler og postrukturalismen generelt, til dømes i boka *Hva er en kvinne? Kjønn og kropp i feministisk teori* (Moi 1998). Svært forenkla sagt går motsetnaden mellom Moi og Butler ut på at den fyrstnemnde, med utgangspunkt i Beauvoir sine tekstar, hevdar at den kjønna kroppen alltid vil vera del av den individuelle og subjektive erkjenninga kvar enkelt har av verda, medan den sistnemnde tek fundamental avstand frå sjølve ideen om at den subjektive kjønnsoppfatninga har samanheng med biologien. Sidan Moi og Butler representerer såpass ulike ståstader i kjønsspørsmålet, er det ikkje heilt uproblematisk å nemna dei saman. Når dei likevel baa to er nemnde i innleiinga, er det gjort ut frå vissa om at begge (og Beauvoir) har eit antiessensialistisk utgangspunkt i diskusjonen av kjønn, og tek avstand frå alle teoriar om biologisk determinisme, om enn med ulike strategiar.

Usemjå mellom forskarar som Moi og Butler er knytt til ein teoretisk diskusjon av kjønnsomgrepet, som det ikkje vil vera mogleg å gå i djupna på i dette arbeidet, fordi det ville

vera på sida av prosjektet og ta for mykje av både tid og plass. Det som vil vera eit utgangspunkt her, og som lesingane vil forsøkja å formidla, er at ein kan sjå att ei antiessensialistisk tilnærming til kjønsspørsmålet i Halldis Moren Vesaas sine tekstar. Utgangspunktet for å tala om kjønn i oppgåva vert då at sjølve omgrepet kjønn og førestellingane om kjønn er noko som Moren Vesaas sjølv tematiserer og drøftar i dikta sine. Måten ho gjer det på kan klårgjerast ved hjelp av mellom anna poststrukturalistiske tilnærmingar som Judith Butler formidlar, utan at eg dermed står inne for alle aspekt ved Butlers tankegods.

Motivert av Paul de Man sitt oppgjær med symbolet i romantisk lyrikk og tankane hans om allegorien sin innebygde intertekstualitet, skal eg undervegs òg drøfta moment i dikta opp mot verk av andre forfattarar og meir generelt det tekstlege universet all litteratur til alle tider skriv seg inn i. Men her er òg vinklinga mot kjønn med: Argumentasjonen i høve til det intertekstuelle går primært ut på at Halldis Moren Vesaas let seg inspirera av andre skrivande kvinner, som her er eksemplifisert med forfattarane Edith Södergran, Sigrid Undset og Karin Boye. Alle desse tre representerer på ulike vis noko radikalt for si tid, som blant anna har med tematiseringa av kjønn å gjera. Intertekstualiteten til forfattarar som desse kan vitna om at Moren Vesaas har vore særleg oppteken av bilete og figurar som dreiar seg om kjønn. Undertittelen på oppgåva er inspirert av desse undersøkingane.

Når det meir spesifikt gjeld utgangspunktet for dei ulike lesingane, vil problemstillingar for kvar lesing verta presenterte undervegs. Eg stiller meg elles fritt til å kunna dra inn også andre teoretikarar og artiklar enn dei eg har nemnt her, i lesingane.

2 Tendensar i resepsjonen

”Halldis Moren Vesaas er norsk litteraturs ’grand old lady’” (Svarverud 1994: 36). Slik kunne ein hovudfagsstudent heilt utan ironi omtala dikteren i det nestsiste året ho levde. Moren Vesaas vart i løpet av livet meir og meir ein offentleg og viktig person i det norske litteratur- og kulturlivet, og ho hadde ein særskild status då ho gjekk bort.⁴ I hovudoppgåva *Merke etter levd liv – eller tekst? En drøfting av kanoniserings-prosesser innenfor den litterære institusjonen med utgangspunkt i Halldis Moren Vesaas, Inger Hagerup og Marie Takvam* (1994) syner den ovanfor nemnde Anne-Grethe Svarverud at merkemda rundt Moren Vesaas vel så mykje har vore vigd til personen og ikkje forfattaren, slik eg har vore inne på her. Frå ein litteratursosiologisk og dels feministisk ståstad kastar Svarverud lys over ulike mekanismar innanfor den norske litterære institusjonen som har ført til ei slik fokusering. Når ho avslutningsvis skriv at ”[s]killet mellom Moren Vesaas som person og hennes diktsamlinger ble nærmest utvisket, og ’kvinnen ble verket’” (ibid.: 114), forklarar ho det langt på veg med å visa til omgjevnadene rundt forfattaren og tidspunktet for debuten hennar:

Halldis Moren Vesaas var [...] en lyriker som debuterte til rett tid og på rett sted. Hun fylte på alle måter en åpen plass innenfor det nynorske litterære kretsløpet som hadde behov for en ung, kvinnelig lyriker og som i tillegg kunne være litt freidig. Innenfor det litterære miljøet kan det synes som det at hun var nynorsk kom i første rekke, deretter diktene. (ibid.: 113.)

Det er rimeleg å peika på at den unge Halldis Moren på mange vis var heldig med omstenda rundt den fyrste bokutgjevinga si. Ho var frå barndomen privilegert, både ut frå levestandard og miljø, som dotter av storbonden og forfattaren Sven Moren. Det er òg tydeleg at bakgrunnen i nynorskmiljøet må ha hatt noko å seia for velviljen hjå mange meldarar, som me skal sjå. Men eg vil langt sterkare enn Svarverud hevda at resepsjonen har hatt ein *negativ* innverknad på oppfatninga av sjølv dikta til Moren Vesaas. Svarverud ser på den sosiale og institusjonelle konteksten rundt forfattarskapen, utan å gjera litterære tolkingar av dikta. Ho

⁴ At ålmenta har vore svært oppteken av Halldis Moren Vesaas, viste seg ikkje minst gjennom merkemda ho fekk i NRK sin populære radioserie ”Ønskediktet” (Svarverud 1994: 36; Waagaard 1996: 66ff.). I denne samanhengen er det interessant å sjå at Det Norske Teatret hausten 2008 stadig har på programmet det dei kallar ”Ord over grind – Ønskediktet”, som er eit månadleg møte, der tittelen nettopp tek utgangspunkt i eit av Moren Vesaas sine kjende dikt (sjå www.detnorsketeatret.no). Hundreårsjubileet i 2007 for Moren Vesaas sin fødsel, med store markeringar i Vinje, Trysil og Oslo, seier òg noko om populariteten og statusen denne forfattaren framleis har i mange miljø.

går då i den fella at ho ukritisk adopterer mykje av det forenklande blikket på dikta, noko som er tydeleg i denne kommentaren: ”Vesaas forfektet allikevel de tradisjonelle verdier, den gode hustru og mor, kvinnen som verner om de myke verdier” (ibid.). Eg vil derimot meina, med feste i nære lesingar, at Moren Vesaas ikkje forfekta, men snarare drøfta og reflekterte over dei tradisjonelt kvinnelege verdiane. Med dette som utgangspunkt vil eg sjølv gå gjennom utvalde delar av mottakinga på nytt.

Fyrst kjem samtidsresepsjon i form av meldingar i aviser og tidsskrift, deretter mottakinga som er prega av ettertidas blick, som her tyder forskingslitteraturen.

2.1 ”Forfattarinna” i aviskritikkane

Det vert her referert berre frå avismeldingar av dei fire fyrste samlingane til Moren Vesaas, som er: *Harpe og dolk* (1929), *Morgonen* (1930), *Strenger* (1933) og *Lykkelege hender* (1936). Sidan det er dikt frå desse bøkene som skal analyserast, og søkjelys dermed er retta mot den tidlege fasen i forfattarskapen, har det vore naturleg å gjera ei slik avgrensing. Dessutan har den nemnde Svarverud (1994) allereie gjort ei undersøking av avismeldingane for heile forfattarskapen.⁵ Eg har difor vore selektiv i høve til kva som vert sitert, og som hovudregel er det berre sitert frå kjelder som har direkte relevans til oppgåva samla.

Gjennomgangen av omtalane er kronologisk, samling for samling. Fordi *Harpe og dolk* vart meld av svært mange, og fordi det er viktig å få fram korleis biletet av dikteren heilt frå debuten vart etablert, har gjennomgangen av denne boka fått noko meir plass enn dei andre.

2.1.1 *Harpe og dolk*

”Sjeldan har ei debuterande lyrisk forfattarinne faat slik samrøystes ros som Halldis Moren [...] Halldis Moren vann alle med dikta sine, desse sjarmerande, unge, kvinnelege og *talentfulle* dikta” (usignert, *Den 17de Mai* 1930). Sitatet kjem frå ein avisnotis om at *Harpe og dolk* er komen i andre opplag, og ordlyden fangar opp i seg vesentlege trekk ved meldingane frå året før. Om enn kritikkane er positive, ligg visse paternalistiske haldningar under, som ordvalet syner: ”sjarmerande”, ”ung”, ”kvinneleg”. Generelt er meldarane svært kjønnsentrerte i tilnærmingane sine til dikta, og dei skaper eit bilete av Halldis Moren

⁵ I biografien *Å vera i livet. Ei bok om Halldis Moren Vesaas* (2007) refererer også Olav Vesaas nokså detaljert frå avismeldingane. Men vinklinga hans er ikkje analyserande, heller meir som reine referat, og vil såleis ikkje ha nokon innverknad på gjennomgangen i det fylgjande.

(Vesaas) som vert ståande framover: den unge, friske kvinna, som skriv beinveges forstålege dikt, der liv og dikt står i naturleg og direkte samanheng til einannan.

Eit døme på slike oppfatningar av lyrikaren ser ein hjå Theodor Caspari, som skriv: ”Friskere kan vårmorgenene ikke være, livsgleden ikke mere yr og umiddelbar, og det lyriske talent ikke mere åpenbart og oprinnelig enn i debutanten Halldis Morens diktsamling” (Caspari 1929). Sigurd Nergaard, til liks med Caspari udelt positiv, er òg sjarmert: ”Ein merkar ingen ting av debutanten utan den reint umedvitne charme som ungdomsarbeida aat ei rik kunstnarsjel alltid har” (Nergaard 1929). Det finst like fullt kritiske røyster som understrekar at det ungdomlege preget samlinga har ikkje berre er til det gode, til dømes Rolv Thesen (1929). Men oftast vert den unge, urøynde skrivehanda til forfattaren peika på som noko bra, fordi ho tilfører dikta noko ”oppriktig”, ”friskt” og ”reint”:

Halldis Morens vers er ennu ikke stor kunst, men de er frodige og ekte – førstegrøden av et rikt og varmt sinn. I all sin uforferdede oppriktighet virker de så velgjørende friske og rene, at man gjerne glemmer sine innvendinger for å glede sig over en så ungdommelig utfoldelse av levende sinn og sanser [...] Formen er forbausende klar og sikker og den er fylt med kvinnelig sundhet og sødme. (Schøyen 1929).⁶

Det vekker oppsyn hjå melderane, som denne, at ei gáverik, ung kvinne entrar scenen og så å seia skriv heile kvinneverda inn i ein mannsdominert sjanger, som lyrikken på denne tida er.⁷ Men kvinneiletet melderane les ut av dikta til Halldis Moren er einsformig, som sitatet frå Rolf Hiorth Schøyen ovanfor viser: Om enn desse dikta frå ei ung kvinne er ”forbausende” gode, er dei like fullt kvinnelege, og for å skildra *det*, må meldaren ty til klisjéar som ”sundhet og sødme”. I same tone som Schøyen skriv Gunnar Larsen (1929): ”[D]et er en ung dame på akkurat 20 år som har skrevet disse tette, sikre vers. Det er nå engang et særsyn at damer driver det til mer enn sarte frøkenpipp på versets område”. Ei utsegn som denne understrekar og vidarefører visse stereotypiar som reflekterer samtidas kvinnesyn. Litteratur skriven av unge, ugifte kvinner på denne tida vart vanlegvis knapt teken seriøst (jf. ”frøkenpipp”) – det gamle kvinneidealet rådde framleis. Verkeleg kvinne vart ein ikkje før ein gifte seg, og i mellomtida kunne ein kanskje få til nokre jomfruelege små vers.⁸ Det overraskar kritikarane at Halldis Moren har greidd meir enn det.

⁶ Fleire av melderane, som denne, bruker i avisa signatur og ikkje fullt namn. Olav Vesaas (2007) har i referata sine frå avismeldingane nytta namn i staden for signaturar. Sidan biografen har gjort det slik, har eg valt å fylgja han her. Enkelte av signaturane er likevel ikkje identifiserte, i dei tilfella der Vesaas ikkje har nemnt dei.

⁷ Til dømes fangar overskrifta ”Ein lovande lyrisk debut på yngste spinnesida” (Nergaard 1929) opp essensen av biletspråket i dei ulike meldingane.

⁸ Eit samtidsblikk på situasjonen for kvinnene får ein i boka *Den norske kvinnebevegelses historie* frå 1937 av Anna Caspari Agerholt. Ho avsluttar med å seia dette: ”[T]il tross for alle ytre seire er mannlig tankegang og

Meldarane meiner om dikta at dei er enkle å forstå, for dei talar eit direkte og lettfatteleg språk. Me har allereie sett Caspari (1929) uttala seg om det han ser som eit umiddelbart uttrykk ved dikta. Elles vert det til dømes sagt at debutanten "[...] uttrykker sig straks *likefrem* og *naturlig* paa vers" (Hz.: 1930, mi kursivering), at diktet "Jordange" fortel om ein "likefrem" erotikk (Schøyen 1929), eller at "[k]var line har si meining [...]" (Nergaard 1929). Det at dikta er skrivne i eit kvardagsnært nynorsk språk, motsett andre tidlegare og samtidige landsmålslyrikarar som Olav Nygard, Olav Aukrust eller Kristofer Uppdal, er truleg medverkande til at kritikarane oppfattar dei som meir eller mindre liketil og spontane uttrykk, og det syner i så måte at Halldis Moren markerer noko nytt med debuten sin. Samstundes fører meldarane si understreking av det enkle uttrykket til at meir radikale aspekt ved dikta for det meste vert oversedde – aspekt som òg ligg nokså openbert framme i dikta.

Som Svarverud (1994) seier, kan noko av den positive merksemda kring Halldis Moren stamma frå kritikarane sin kjennskap til far hennar, forfattaren Sven Moren. Til dømes les Barbra Ring diktet "Fødd igaar" heilt tydeleg i dette perspektivet: "Den unge gaar til faren og gir raad [...]. Den faren heter Sven Moren" (Ring 1929). I norskdomsavisa *Den 17de Mai*, hadde det føre debuten vore skrive om at "[d]et er *Halldis Moren*, dotter til Sven Moren, ho kjem med ei diktsamling som har faatt mange lovord [...]" (usignert, *Den 17de Mai* 1929).

Interessant i samband med dette er òg at Hulda Garborg i same avisa skreiv ein eigen, privat introduksjon til debutanten. Garborg er ved dårleg mot fordi Olav Aukrust nyss er død, men så finn ho trøyst i dikta til Halldis Moren: "Då kom ein liten songfugl inn til meg og vilde liksom trøysta [...]" (Garborg 1929). Ho kjenner debutanten frå før: "Og songfuglen var ei liti dros med aalvorsame djupe augo som eg kjende ein gong: vesle Halldis fraa dei store skogane øvst i Trysilbygdene" (ibid.). Kommentaren liknar dei andre meldingane i det at han ber preg av eit forenklande, privatiserande og noko einsformig syn på debutanten og samlinga. Samtidig bør ein merka seg at nettopp Hulda Garborg skriv ein slik omtale, fordi det seier noko om norskdømsmiljøet Halldis Moren tilhørde og skreiv seg inn i med *Harpe og dolk*. I dette miljøet var Hulda Garborg eit stort ideal og førebilete, både som forfattar, person og ideolog.

2.1.2 *Morgonen*

"Det er med ein viss otte ein grip den nye diktsamlinga aat Halldis Moren – den fårlege boka nummer to. Men otten kverv alt paa fyrste sida, og sidan kjem han heller ikkje att" (Dalgard

mannlig mentalitet dominerende i alle forhold. I det almindelige omdømme er kvinnen på ingen måde jevnbyrdig med mannen [...]. Det koster henne i almindelighet mer, og tar henne lengre tid å vinne frem til den sikkerhet som er nødvendig for at begavelsen skal nå frem til sin fulle vekst" (Agerholt 1937: 318).

1930). For avismeldarane samla er oppfatninga til Olav Dalgard *ikkje* representativ – dei fleste stiller seg nokså kritiske andsynes andreboka. Der Dalgard ser "[...] ein sterk og naturleg vokster, mot sterkare originalitet og større spennvidd i kjensle og refleksjon" (ibid.), meiner andre at *Morgonen* "[...] står langt under hennes debutarbeid" (Graff 1930). Eit representativt sitat er dette: "'Harpe og dolk' lovet [...] mer enn 'Morgonen' holder" (Ring 1930).

Like fullt, fleirtalet har òg noko positivt å seia om mange av dikta. Ein meldar finn det ikkje umaken verd å peika på det han ser av "ubehjelpeligheter og uferdigheter", fordi han meiner dei to samlingane til Moren er så "[...] inntagende unge og avgjort talentfulle at man trøstlig plaserer en betydelig forventning på denne lyriker" (Fangen 1930). Thesen er avmålt, men trekkjer likevel fram dikt som "[...] både *er* mykje og *lovar* mykje" (Thesen 1930), og nemner blant anna "Brurebøn".

Det er interessant at Dalgard grunnjev gleda si over boka med at han meiner diktaren reflekterer rundt aktuelle kjønsspørsmål: "Eit dikt som 'Brurebøn' gjev umritet av ein ny kvinnetype, som kjenner og talar meir ope og ærleg og menneskjeleg enn den gamle. Ein kvinnetype som har lagt emansipasjonalone og ridepiskane bakum seg, og som er i ferd med aa vinne den store fridomen [...]" (Dalgard 1930). Det er etter Dalgard sitt syn vågale dikt den unge Moren skriv, som vil gje dei gamle "rukkor paa nasen", men han held fram at det er nettopp i slike dikt ho slår fast at "[...] ho har noko nytt aa segja" (ibid). Sitata frå Dalgard er viktige, fordi dei røper at kvinnesak var mykje diskutert i samtida åt Halldis Moren. Dalgard ser ut til å vera av dei få, og kanskje einaste, som tek henne på alvor som sjølvstendig, medviten og reflektert diktar, i høve til det som vedrører kvinnesak: Han unnlet å avfeia henne som ung, frisk, og – underforstått – naiv.

2.1.3 Strender

Ifylgje Ring (1933) "beviser" samlinga *Strender* at Halldis Moren har eit sant diktarsinn, og ho meiner denne boka er like god og "noget bedre" enn dei to andre. Ring trekkjer fram det at Halldis Moren for tida oppheld seg i utlandet som ein god innverknad på diktinga: "Stofflig merker man det: her er farver og blinkende innslag fra en varmere sydligere grend" (Ring 1933). Samstundes er naturbileta frå Trysilskogane og Mora ifylgje Ring så innvovne med diktaren sitt eige sinn, at "[...] alt som speiler sig i henne faar lys derfra" (ibid.) Tendensen til å fokusera på det naturlege uttrykket er her tydeleg. Fullt så essensialistisk som Ring er ikkje Kristian Elster (1933) i si tilnærming til dikta, men også han har merkt seg naturlyrikken i

denne samlinga som noko særskilt: ”De beste vers i boken, som særleg er å finne i annen og tredje avdeling, er smeltet sammen i bilder av kjærlighet og natur, følelse og syn er blitt ett, som i det deilige diktet ’Kveldar’ [...]” (Elster 1933). Han trekkjer òg fram hav- og strandsymbolikken i ”Bylgje”.

Dalgard er her vonbroten. Vonbrotet gjeld interessant nok det han oppfattar som ei manglande vidareføring av eit feministisk prosjekt. Han skriv, med referanse til det han såg uttrykt i dei to førre bøkene: ”Eit talent som gav voner om at det her var ein verkeleg kvinneleg lyrikar i vente, som vilde seie oss noko nytt om sitt kjønn [...] den nye samlinga er noko av eit vonbrot i så måte” (Dalgard 1933). Dalgard ser noko nytt i denne samlinga, nemleg at ho somtid er prega av melankoli, og det liker han ikkje: ”[E]in ny tone merkjer ein seg i denne samlinga. Ho er merkt av ein ungdommeleg tvil og melankoli, som står i sterk motsetnad til det friske pågåande draget i dei førre samlingane” (ibid.). Han uttrykkjer ein skepsis mot dette meir nedstemte uttrykket han les ut av nokre dikt, og ser det som eit negativt trekk ved samlinga.

Noko liknande stemningsskifte ser ikkje Thesen ut til å ha bite seg merke i; han les dikta til Moren som kjenslevarme, livsglade og ”herleg unge” stykke. Thesen verkar til å ha gløymt sine eigne innvendingar frå dei fyrste kritikkane, og er udelt rosande i sine faderlege kommentarar: ”Denne diktsamlinga har den samme friskeleik, den samme dâm av ungdom som dei to tidlegare diktsamlingane hennes” (Thesen 1933).

2.1.4 Lykkelege hender

”Samlinga hennes i år heiter *Lykkelege hender* og er ei lovprising til moderskapet” (Sveen 1936). Slik det er det i dikta, er moderskap eit sentralt tema i avismeldingane, òg. Temaet vekkjer oppsyn, men vert like fullt teke godt i mot. Ifylgje Thesen er dette ”[...] utan tvil den beste diktsamlinga Halldis Moren har skapt” (Thesen 1936). Han trekkjer særleg fram ”Heggeblomar og kvite laken” og ”Sonen og treet”, om tilhøvet mellom mor og barn. Diktet ”1936” presenterer han som eit slags politisk alibi for diktaren, på den måten at ho midt i si eiga morslukke trass alt evnar å sjå ut over seg sjølv og fylgja med på den politiske situasjonen i Europa.

Motiv i diktsamlinga som har med moderskapen å gjera vert av fleire meldarar lese inn i eit meir eller mindre kvinnemytisk perspektiv, der kvinna hjå Moren Vesaas er kroppsleggjord og nært sambunden med naturen: ”Rytmene strømmer fra henne så naturlig som hun drar pusten, så inderlige som om de banker i takt med hendes sunde røde blod” (Ring

1936). Skildringa ser ut til å vera meint like mykje for forfattaren av dikta som for det kvinnelege subjektet i dikta, og det eksemplifiserer såleis ein tendens til privatiserande lesingar, som særskilt i omtalane av denne samlinga er framtrudande. Det at diktaren tematiserer sine eigne røynsler som ”nybakt” mor, er eit personleg trekk ved dikta, som meldarane forvekslar med det private, og som dei synest tilfredse med å få innblikk i.

Åsmund Sveen si verdsetjing av det naturlege og ekte ved Moren si dikting kjem til uttrykk når han, om det han kallar ”vise-vorne folkelivsbilete” i samlinga, ytrar dette: ”Dei er godt laga, kanskje det mest velgjorde i heile boka, men dei er det som er *minst* Halldis Moren. Derfor gir dei oss ikkje det vi har rettferdig krav på” (Sveen 1936). Han meiner det er einast det sjølvopplevde Moren klarer å gje ”kunstnarleg fullborne uttrykk”, for når ho går utanom det, er ho “[...] alder på høgde med talentet sitt” (ibid.) Det han som lesar tykkjer å ha *rettvist* krav på, er dei dikta som er personlege, og som han altså les nokså privat. Han forstår diktaren som ein ”*lykkeleg* poet”, som “[...] syng varmt og overtydande om si ”kjærleiks- og moderlykke” (ibid.). Elster (1936) som òg rosar samlinga, er av liknande oppfatning: “[A]ller vakrest med den rikeste klang er de helt personlige diktene i siste avsnitt.. De har en varme og friskhet som er av livet selv”.

Kritikarane verkar til å vera overtydde om at moderskapen uttrykkjer det mest naturlege ved kvinna (og denne diktaren) sitt vesen. Med ei omskriving av Sveen sin kommentar, er det moderskapen som er mest Halldis Moren, og det som vert oppfatta å gje henne størst lukke. Kan denne skildringa av morsfiguren i dikta vera basert mest på ynskefantasier hjå kritikarane?

2.2 Forskingslitteraturen

Den vidare undersøkinga av forskingslitteraturen er grovt sett delt i to, slik at det fyrst dreiar seg om måten forfattaren er framstilt på i litteraturhistoria, deretter om anna forskning som er gjort om henne.⁹ Det siste er artiklar, dei fleste nokså korte. Her er det fokusert på å få fram eit generelt inntrykk av tendensar i omtalane.

⁹ Svarverud refererer nokså inngåande frå litteraturhistoriene, men eg har likevel valt å gjera det her. I og med at det etter hovudoppgåva hennar er kome til fleire nye litteraturhistoriske verk, viser det åleine at gjennomgangen min ikkje vil stå i direkte konflikt med hennar, i tillegg til det eg ovanfor har sagt om ulikskap i tilnærmingane våre.

2.2.1 Eit stereotypt forfattarbilete halde ved like

I litteraturhistoria er det generell semje om at Moren Vesaas frå og med dei fyrste dikta uttrykkjer "[...] en frimodig, varm og jordnær kvinnelighet" (Beyer 1996: 390), som markerer noko nytt i norsk lyrisk tradisjon. Saman med mellom anna Aslaug Vaa og Inger Hagerup vert ho jamt over framstilt som pioner for ein ny type lyrikk – ein lyrikk som ungt, friskt og sjølvstendig er farga av kvinnene sitt blick og deira oppleving av verda (jf. Longum 2001; Andersen 2001). Tonen frå avismeldingane er med det førd vidare.

Ifylgje Otto Hageberg i *Norsk kvinnelitteraturhistorie* er det fyrst med dei diktande kvinnene som debuterer i tida kring 1930 at ein får ei mogning "fram mot eit eg" (Hageberg 1989: 22ff.). Om Moren Vesaas si fyrste dikting, seier han såleis at "[m]ogninga til identitet er det sentrale temaet i dei tidlege samlingane [...]. Denne kvinna spør ikkje audmjukt om ho skal tora å syngja, men syng *fordi* ho er kvinne. Dette er heilt nye tonar i norsk lyrikk" (ibid.: 28). Det å framstillast den unge diktaren som medviten i høve til eige kjønn har vore vanleg både i samtid og ettertid, og det seier noko sentralt om korleis dikta hennar er og har vorte lesne. Men det er ingen av litteraturhistorikarane som les ein problematikk ut av denne mogninga mot eigen identitet, sjølv om det ikkje ville ha verka urimeleg. Tvert om er det hjå samtlege understreka at grunntonen i lyrikken hennar stort sett held seg stabilt harmonisk gjennom heile skapingsperioden (jf. Beyer 1996: 390; Longum 2001: 519). Eit eventuelt kjønnspolitisk aspekt ved forfattarskapen vert difor på eit vis gjort ufarleg; tematiseringa av den kvinnelege røynslehorisonten vert lesen som noko varmt, klårt, kjent og trygt, heller enn ukjent, usikkert og framandgjort. Dette har gjerne med dikta sjølve å gjera (jf. tittelen "Lykkelege hender"), men det vitnar òg om tendensen til å lesa privat, som hjå Leif Longum i *Norsk litteratur i tusen år*:

De fire diktsamlingene Halldis Moren Vesaas (1907–1995) gav ut mellom debuten i 1929 og 1936, kan leses som stadier i en utviklingsprosess: fra ungpikens forventning og livsglede, gjennom opplevelsen av fellesskap og selvbekreftelse i forhold til et du, fram til en fordypet lykkefølelse som make og mor [...]. (Longum 2001: 519.)

Utsegna frå Longum kan lesast som eit framhald av mytedanninga kring personen og lyrikaren Halldis Moren Vesaas. Han fylgjer ei line som fleire før han har teikna opp, mellom anna Leif Mæhle, som har oppsummert forfattarskapen slik: "[V]okster – utvikling – ekspansjon – liv; eg – eg og du – vi to – vi menneske og 'alt det vi levande eig'" (Mæhle 1996: 11f.). Det Mæhle og Longum skriv, treng ikkje vera ei heilt feil forståing av sentrale tema i forfattarskapen, men det er ei svært forenklande forståing, som undertrykkjer og overser andre, vel så viktige tematikkar og spenningar i diktverket til Halldis Moren Vesaas. Den privatiserande lese måten finn me òg i Ivar

Havnevik si lyrikkhistorie: ”Diktningen følger Haldis [sic] Moren Vesaas’ eget liv, med familielykke og hverdag. Diktenes *jeg* er identisk med den levende forfatter, ikke noen litterær maske” (Havnevik 2002: 310). Rett nok modifierer Havnevik utsegna med å seia vidare at ”[...] det subjektive og særpregete i personligheten blir holdt tilbake, ettersom all vekt blir lagt på det som er representativt for mange mennesker, samtidig som det er virkelig opplevd av én” (ibid.). Når dikta er personlege, men samstundes representative for fleire, kan det forklara kvifor Moren Vesaas har hatt så direkte og sterk kontakt til lesarane, held han fram, for ”[d]iktene blir som en henvendelse til en venn eller nabo” (ibid.). Trass i forsøket på modifikasjon i høve til det personlege kjeldestoffet, står omtalen til Havnevik fram som eit illustrerande døme på den stereotype og nærast *truskuldige* forståinga av diktverket: som om dei berre var daglegtale. Dikta til Haldis Moren Vesaas vert altfor ofte lesne og vurderte som endeframme forteljingar om det kvardagslege livet hennar, i staden for som det dei er framstilte til å vera, nemleg kunstverk. Det kan her passa å sitera litteraturteoretikaren Terry Eagleton, som i boka *How to Read a Poem* (2007) kritiserer diktlesarar for å oversjå litterariteten ved eit dikt, og i staden fokusera på det bokstavlege innhaldet. Synspunkta hans er treffande for ein del av Moren Vesaas-resepsjonen, til dømes når han spissformulert seier:

It would be hard to figure out, just by reading these content analyses, that they were supposed to be about poems or novels, rather than about some real-life happening. What gets left out is the *literariness* of the work. (Eagleton 2007: 3.)

Litterariteten ved dikta er sjølv kunst ved kunstverket, og ei utforsking av litterariteten ved eit verk gjer òg at synet på innhaldet vil verta nytt.¹⁰ Då kan det ikkje vera meining i å utelata han, slik det diverre vert gjort i ein del framstillingar, som dei ovanfor refererte.

I verket *Norges litteratur* har Willy Dahl eit sentralt ankepunkt mot den norske lyrikken på 1920-talet: Han manglar formeksperiment og er knapt påverka av internasjonale straumdrag (Dahl 1984: 357). Slik er det òg med debutanten Haldis Moren, jamvel om ho er ”[...] den første kvinnelige lyrikerdebutant på nesten en mannsalder” (ibid.: 367). Dahl held fram: ”Ny og frisk virket hun nok, men det var på grunn av åpenhjertigheten; i debuten som i de nærmest følgende samlingene synger hun om kjærligheten, ofte som fysisk opplevelse, knyttet til naturimpresjoner – men hennes skrivemåte er tradisjonens” (ibid.). Måten å tala om dikta til Haldis Moren Vesaas

¹⁰ Omgrepet *litteraritet* er særleg knytt til den russiske formalismen, som oppfatta litteraturen som eit særlege språk (jf. Lothe, Refsum og Solberg 1999: 142). Viktor B. Sjklovskij, ein av grunnleggjarane for den russisk-formalistiske skulen, reflekterer i artikkelen ”Kunsten som grep” (Sjklovskij 1991) over eigenarten ved det diktarske språket. Han hevdar at verkemiddelet for kunst framfor alt er ”underleggjering”, som forlengar persepsjonsprosessen (Sjklovskij 1991: 16). Gjennom ei slik underleggjering frigjer litteraturspråket seg frå automatismen i det kvardagslege prosaspråket (jf. ibid.: 23).

på liknar den til avismeldarane i samtida, med vektlegging av det opne og ærlege – Dahl kan òg ha lese desse meldingane. Han har ikkje stort positivt å seia om dikta hennar.¹¹

Per Thomas Andersen har i litteraturhistoria si (Andersen 2001), ein meir nyansert omtale enn det som elles er tendensen i høve til Moren Vesaas. Andersen er oppteken av at dikta hennar, sjølv om dei formidlar ein harmoni, trass alt inneheld visse radikale drag. Men han kontrasterer henne med Inger Hagerup, som han meiner i langt større grad går nye vegar når det gjeld å bryta med tradisjonen.

Eit utfyllande perspektiv på forfattarskapen og den litteraturhistoriske posisjonen åt Halldis Moren Vesaas finn ein, ikkje uventa, i fleirbandsverket *Nordisk kvindelitteraturhistorie*. Nytt med vinklinga til artikkelforfattaren Sigrid Bø Grønstøl er at ho ser kjærleiksdikta til diktaren innehalda både dissonans og spenning.¹² Grønstøl skisserer implisitt i denne artikkelen ein grunn til at det dissonantiske og framandgjerande aspektet knapt har vore framme i kommentarlitteraturen, både når det gjeld Halldis Moren Vesaas og andre kvinnelege diktarar frå same tidsrom. Ho seier at det som finst av framandkjensle, dissonansar og kjønnsideologisk opprør, er meir som "[...] bittesmå undertoner overdøvet af en patosfylt og idealistisk lyrisk tradition" (Grønstøl 1996a: 412). Den romantisk-lyriske tradisjonen Moren Vesaas (tilsynelatande) skriv seg inn i, prega av lidenskap og idealisme, gjer altså sitt til at lesaren lettare kan oversjå den brodden mot radikalitet som også ligg i dikta.

2.2.2 *Vurderingar av dikta: kvalitet eller relevans?*

Som det alt meir eller mindre indirekte har kome fram, kan det i tilfellet Halldis Moren Vesaas sjå ut til at mange i den akademisk funderte resepsjonen stiller seg noko ambivalente til spørsmålet om kor *god* forfattar ho er, estetisk sett. Den store mangelen på lesingar av dikta hennar kan vitna om det, men ho er likevel representert i alle litteraturhistorier og antologiar. Dei fleste forskarar er samde om, som me har sett i litteraturhistoriene, at Moren Vesaas er *viktig* som representant for kvinnelitteraturen, fordi ho er ein av dei fyrste til å føra ein kvinneleg røynslehorisont med seg inn i lyrikken. I føreordet til artikkelsamlinga *Klarøygde, med rolege drag* – ein tittel som i seg sjølv avspeglar stereotypiane av forfattaren – kallar Ole Karlsen (1996) Moren Vesaas for ei "for-mor" til mange kvinnelege diktarar etter henne; han

¹¹ Når Dahl stiller seg kritisk til at Moren Vesaas skriv tradisjonelle dikt, kan det tyda på at han let sitt eige estetiske ideal, det modernistiske, skina gjennom og dels overskyggja dei litteraturhistoriske vurderingane. Omtalen av Moren Vesaas femner berre om nokre få liner, medan til dømes den samtidige lyrikaren (og modernisten) Rolf Jacobsen får bortimot ei side.

¹² Omtalen til Grønstøl vert utdjupa meir i samband med gjennomgangen av diktet "Jordange" seinare i dette arbeidet.

nemner Marie Takvam og Eldrid Lunden. Trass i at han fastslår den viktige posisjonen Moren Vesaas har lyrikkhistorisk, spør Karlsen seg innleiingsvis kor framstående lyrikken hennar er: ”Man kan diskutere hvordan og i hvilken grad Halldis Moren Vesaas’ lyriske forfatterskap er *betydelig*” (Karlsen 1996: 5). Han grunngeiv utsegna med å visa til at Moren Vesaas, som Olav H. Hauge, strevde med å overskrida og koma i dialog med den romantiske tradisjonen (ibid.). Det er ikkje heilt tydeleg kva Karlsen meiner her, og uansett er det berre eit kort føreord, men eg vil likevel hevda at han, noko implisitt, set ord på ein tendens i resepsjonen av Moren Vesaas si dikting, nemleg å oppvurdera relevansen og samstundes tvila på kvaliteten. Men å skilja i litteraturen mellom kva som er godt og kva som er viktig, er ikkje nødvendigvis noka enkel sak. Skiljet er problematisk, som alle kanoniseringsdebattar har synt oss, utan at me her kan gå djupare inn i nett den diskusjonen.¹³

Ein forskar som eksplisitt har oppfatta livssoga som viktigaste inspirasjon for Halldis Moren Vesaas, er den alt nemnde Leif Mæhle. Når han i artikkelen ”Lyrikaren Halldis Moren Vesaas – innføring og oversyn” hevdar *lyrikken* er det beste Moren Vesaas har gjort, er det fordi han meiner ho der ”[...] har gitt mest av sitt eige og inste” (Mæhle 1996: 13). Mæhle let diktgjennomgangen fylgja dei ulike fasane i utviklingslina han ser i verket til Moren Vesaas (jf. ovanfor), noko som gjer omtalane hans mindre interessante her. Det bør elles koma fram at denne artikkelen av Mæhle frå 1996 er tredje versjon av ein artikkel han skreiv fyrste gong i 1977 i samband med 70-årsdagen til diktaren, og som han prenta på nytt i 1987, i festskriftet til 80-årsdagen (Mæhle 1987). At ein tilnærma identisk artikkelversjon vert trykt tre gonger i løpet av ein tjuetårsperiode, seier noko om at mottakinga av Moren Vesaas sin forfatterskap har stagnert på eit for tidleg stadium.

Den danske litteraturkritikaren Erik Skyum-Nielsen tilfører i artikkelen ”Definitioner af lykke. Det tabte og genfundne Paradis i Halldis Moren Vesaas’ lyrikk” nye perspektiv på forfatterskapen. Han vil ha fram at Vesaas i dikta sine har eit dialektisk utgangspunkt, som ei drøfting av ”[...] på hvilken måte og i hvilket omfang *det paradisiske* endnu består [...]” (Skyum-Nielsen 1996: 43). Når det gjeld dødsmedvitet, som mest umerkeleg er til stades i mange av dikta til Moren Vesaas, peikar Skyum-Nielsen på at det ikkje er framstilt negativt, men heller som noko sælt, som i slutten av ”Lykkelege hender” (Skyum-Nielsen 1996: 43f.). I

¹³ Eirik Vassenden har handsama denne problematikken på meir generelt grunnlag i artikkelen ”God vs. viktig? Om forholdet mellom kvalitet og relevans i vurderingen av litteratur” (Vassenden 2007). Jamvel om han seier at ein kategorisk skulle kunna skilja det *gode* ut som litterær kvalitet og det *viktige* som historisk, samfunnsmessig relevans, meiner Vassenden at kategoriane er særns vanskelege å halda oppe, for ”[...] ofte blander forestillingene om ’godt’ seg så grundig med forestillingene om ’viktig’ at det er umulig å ha noen klar forestilling om hva som er hva” (Vassenden 2007: 16). Denne påstanden grunngeiv Vassenden ved hjelp av ulike døme frå litteraturhistoria, som resepsjonen av diktarane Henrik Wergeland og Johan Sebastian Welhaven. Han endar i slutten av artikkelen opp med å sjå relasjonen *godt-viktig* fyrst og fremst som ein skinmotsetnad.

fylgje Skyum-Nielsen er Moren Vesaas ein diktar som "[...] stillet overfor traditionelle opdelinger i lyst og mørkt, godt og ondt osv. vælger at træde tæt hen til forskellene og vise samspillet mellem dem, dialektikken mellem det, der tilsyneladende var modsætninger" (Skyum-Nielsen 1996: 43). Vidare seier han at "[v]erden forstås således i Halldis Moren Vesaas' digte som værende på en gang sansekongret og hellig" (ibid.: 45). Det paradisiske er i fylgje Skyum-Nielsen noko dikteren så å seia skaper i sjølv diktet, intenst og voldsomt, og i det ligg òg nøkkelen til å forstå den breie appellen dikteren har hatt, meiner han: "Intensiteten, voldsomheden, direktheden og lidenskabene i Halldis Moren Vesaas' poesi er af den slags, der får en til at sige, at ja, sådan er det, sådan må det i det mindste være, siden det lod sig *sige* sådan" (ibid.). Skyum-Nielsen kjem dermed fram til ei slags formulering av Moren Vesaas sin implisitte poetikk: "Digtet som realiseret utopi, et paradys i sproget, et stykke opfyldt forventning – dét er nogle af de ord, man må gribe til, hvis man søger at beskrive hendes implicite poetik" (ibid.). Dette er ein radikalitet ved diktinga til Moren Vesaas som lesarane for det meste har oversett, meiner Skyum-Nielsen.

Heming Gujord har skrivne om Halldis Moren Vesaas sin lyrikk i artikkelen "Harpe og dolk – Halldis og Tarjei" (Gujord 2006), det hittil siste bidraget frå akademisk hald. Han knyter dikteren til det kunstnarlege straumdraget vitalisme, med referansar særleg til filosofane Henri Bergson og Friedrich Nietzsche. Det kvinnelege subjektet i dikta til Halldis Moren Vesaas syner, ifylgje Gujord, på den eine sida underkastingsvilje i høve til naturen, men viser på den andre sida fram eit sterkt sjølvmedvit. Gujord kallar denne samanblandinga for "[...] en *kjønn*et vitalisme som i et feministisk perspektiv kan anta nærmest vulgære proposjoner" (Gujord 2006: 111). Det vitalistiske tilsnittet set han òg i samband med folkelege eller folkloristiske tradisjonar i norsk folketru, og han meiner den unge Halldis Moren skaper ein radikalitet som er nokså unik i sitt slag. Gujord ser, som fleire før han, eit skilje i forfattarskapen frå og med opplevinga av den andre verdskrigen. Han meiner at Halldis Moren Vesaas fekk vanskar med å tilpassa seg etterkrigstidas modernistiske føringar for litteraturen, som gjeld til dømes avpersonalisering og framandgjering (ibid.: 126). Dei seinare dikta hennar les Gujord som ein lengt attende til det vitalistiske paradigmat, der ho før krigen "fekk lov" til lidenskapeleg å uttrykkja ein "[...] intens identifikasjon med livet" (ibid).¹⁴

I den vidare gangen av oppgåva kjem ikkje eg til å fylgja opp spørsmålet om vitalisme i lyrikken til Moren Vesaas. Men av fleire grunnar er det verdt å merka seg bidraget

¹⁴ Ifylgje Gujord vart det etter krigen vanskeleg, og mest umogleg å dikta på vitalismens premiss, fordi denne kunstretninga kunne setjast i samband med "Blut und Boden" i nazitidas Tyskland.

til Gujord, blant anna fordi dette er eitt av få døme på nære lesingar av dikta til Moren Vesaas. Det er interessant at det nettopp er tidlege dikt han konsentrerer seg mest om, slik eg gjer i dette arbeidet. Det vekker òg interesse at han set dikta hennar inn i ein større samtidskontekst, ved å fokusera på vitalismen, men her skil arbeidet hans seg òg frå mitt. I denne avhandlinga vert dikta lesne meir for seg sjølve, med konsentrasjon rundt det retoriske mot det grammatiske nivået (jf. punkt 3), og i fyrste omgang er blikket for samtid og tidsånd med vilje sett i parentes.

Dei seinare åra har viktige bidrag til resepsjonen kome frå Sigrid Bø Grønstøl, som det alt har vore sagt. I artikkelen ”’Syster jord’. Halldis Moren Vesaas og romantikken” (1996b) tek Grønstøl utgangspunkt i naturlyrikken til Moren Vesaas, med bakgrunn i Paul de Mans dekonstruksjon av naturmetaforen i romantiske dikt. Grønstøl konkluderer med at dikta påstår noko om eit tilhøve menneske–natur, men at dei samstundes problematiserer dette tilhøvet, og såleis inneheld eit metaaspekt i høve til sin eigen biletbuk (Grønstøl 1996b: 60, jf. også punkt 1). Nokre dikt ser ho som stadfesting av Paul de Man sine påstandar om den uoppnåelege romantiske harmonien, medan ho les eit dikt som ”No plantar kvinna” inn i ein mogleg problematikk knytt til modernistisk-estetisk sjølvforståing (ibid.: 63).

Den dekonstruksjonistiske vinklinga held Grønstøl fast på i ein nyare artikkel, ”Orfevs’ vending. Inspirasjon og stemme i Halldis Moren Vesaas sin lyrikk” (Grønstøl 2001), men der inkluderer ho òg andre perspektiv og teoretikarar, så som Maurice Blanchot, Julia Kristeva og Jonathan Culler. Denne artikkelen er av dei mest sentrale bidraga til Moren Vesaas-resepsjonen. Med utgangspunkt i Moren Vesaas sin versjon av den greske myten om songaren Orfevs i diktet ”Til Orfevs”, er siktemålet med artikkelen å drøfta tematikk og poetikk i forfattarskapen samla, i tillegg til å forsøkjja å forklara produksjonsgåtene til forfattaren: det at ho ikkje gav ut noka diktsamling mellom 1955 og 1995. Denne artikkelen til Grønstøl kjem me nærare inn på i høve til gjennomgangen av diktet ”Bylgje”, fordi ho handsamar dette diktet for seg sjølv.

Utanom artiklar og bøker som er nemnde her, er det skriva enkelte mindre tekstar om forfattaren og verket hennar. Der det er relevant seinare i arbeidet, presenterer og refererer eg til artikklane.

På fleire område innanfor særskilt den nynorske litterære institusjonen fekk Halldis Moren Vesaas i løpet av livet ei sentral og viktig rolle, til dømes når det gjeld alle gjendiktingane ho gjorde for Det Norske Teatret frå fransk, tysk og engelsk litteratur. Jean Racines *Fedra* og Bertolt Brechts *Tolvskillingsoperaen* er kjende døme på det. Dette arbeidet er knapt nemnt i kommentarlitteraturen, også den som eksplisitt handsamar den nynorske

litteraturen. I boka *Eit ord – ein stein. Studiar i nynorsk skriftliv* frå 2000 er Moren Vesaas nemnd over nokre sider i ein artikkel som Sigrid Bø Grønstøl og Unni Langås har skrivne om tre norske kvinnelege lyrikarar: Marie Takvam, Halldis Moren Vesaas og Aslaug Vaa (Grønstøl og Langås 2000).¹⁵ Det er nokså treffande at det er akkurat desse to forskarane som kjenner ansvar for å lyfta Moren Vesaas fram i eit verk som *Eit ord – ein stein*. Dei har båe to gjennom mange år engasjert seg spesielt for å skriva litteratur av kvinnelege forfattarar inn i den litterære kanon.

I tillegg til Svarverud (1994) som eg allereie har nemnt, er det skrivne nokre hovudoppgåver som tek føre seg aspekt ved forfattarskapen til Moren Vesaas: Waagaard (1966), Hovhaugholen (1976) og Wichstad (2002). Ingen av desse har noka særleg interesse her, men eg siterer likevel frå dei nokre stader i lesingane, for å få fram visse poeng.¹⁶ I 2007 kom det ut ein biografi om Halldis Moren Vesaas, skriven av son hennar, Olav Vesaas. Dette er ingen vitskapleg eller analytisk biografi.¹⁷

¹⁵ Dei omtalar her diktet ”Bylgje”, og denne omtalen er mykje lik den til Grønstøl (2001), som me seinare skal koma inn på, og er difor ikkje referert her.

¹⁶ Ei mellomfagsoppgåve som gjennomgår nokre dikt (Jensen 1996) er vorte trykt i eit lite hefte frå Kulturforlaget BRAK. Eg har ikkje teke noko særleg omsyn til dette heftet, fordi eg ser det som eit marginalt bidrag til utforskinga av forfattarskapen.

¹⁷ I ei bokmelding har eg tidlegare omtala denne biografien (sjå Vevle 2007). Eg kritiserte der biografen for i liten grad å seia noko nytt om forfattaren og forfattarskapen, og hevda at han heller stadfestar enn avkreftar mytologiane rundt Halldis Moren Vesaas. Dei få stadene Olav Vesaas kommenterer dikta, er det mest for å syna sambandet mellom liv og diktning (sjå også punkt 7 nedanfor.). I artikkelen tok eg til orde for å plassera Moren Vesaas inn i ei større historisk og kulturell ramme, som dels overskreid dei norske forholda. Bokmeldinga forsøkte å re-kontekstualisera forfattaren ved å syna ein samanheng mellom henne og andre intellektuelle, skapande kvinner av same generasjon. Her tok eg utgangspunkt i Toril Moi sin biografi om Simone de Beauvoir (Moi 1995), som blant anna formidlar det særskylte ved den generasjonen ho var del av. Moi namngjev til dømes Åse Gruda Skard, Alva Myrdal, Margaret Mead. Simone de Beauvoir var fødd i 1908, året etter Moren Vesaas.

3 Den doble lese måten: Paul de Man

Som nemnt innleiingsvis vil nokre essay av den belgisk-amerikanske litteraturteoretikaren Paul de Man stå som overordna teoretisk innfallspørt til diktlesingane. Valet av de Man heng saman med at fokus vil liggja på det retoriske ved dikta til Moren Vesaas, med tanke på det han hevdar om at språket er grunnleggjande retorisk eller figurleg. Samstundes har den antiessensialistiske tilnærminga til de Man overføringsverdi til diskusjonen av kjønn, og dette vil stå sentralt i alle lesingane.

Paul de Man (1919–1983) er frå 1960-talet kjend som ein sentral formidlar og vidareutviklar av det som i litteraturvitskapen samla vert kalla dekonstruksjon, og som den franske filosofen Jacques Derrida står som opphavsmann til. I det litteraturvitskaplege miljøet har de Man vore ein viktig frontfigur frå han aktivt tok del i den teoretiske debatten, og særleg er han kjend som ein leiande litteraturkritikar ved den såkalla Yale-skulen ved Yale University i USA (Leitch 2001: 1509). Den fylgjande delen skal forsøkjja å gje eit innblikk i dei to essaya ”Semiology and Rhetoric” og ”The Rhetoric of Temporality”, som her vil utgjera ein basis i den teoretiske vinklinga.¹⁸

3.1 ”Grammatisk” versus ”retorisk”

I ”Semiology and Rhetoric”, opphavleg frå 1973, presenterer de Man ved hjelp av ulike illustrasjonar korleis ein kan forstå ein dekonstruktiv lese måte. Dette essayet er såleis sentralt for å skjønna tankane hans omkring litteratur og lesing ålment. Eit overordna mål for de Man er å avdekkja den retoriske dimensjonen ved det litterære språket. Han presenterer *retorikk* primært som ’studiet av tropar og figurar’, og ser kommentar, talekunst og overtaling som avleidde tydingar av omgrepet (jf. de Man 1979a: 6). Når han undersøker retorikken sin plass i litteraturen, er han inspirert av tenkjarar som Friedrich Nietzsche og Walter Benjamin. I høve til Nietzsche er særleg eit anna essay, ”Rhetoric of Tropes”, viktig.¹⁹ De Man meiner

¹⁸ Arbeida til de Man er komplekse og ikkje heilt enkle å trengja inn i, og ein gjennomgang av tekstane hans vil meir vera ei tolking enn eit ordinært referat. Den fylgjande gjennomgåinga av dei to essaya er forsøkt gjort så kort, enkel og pedagogisk som mogleg. Det er likevel ikkje heilt lett å få til, fordi det trass alt ikkje er ynskjeleg å forenkla framstillinga for mykje. Eg har valt å halda på forsøket med ei kortfatta framstilling her, for å syna det overordna perspektivet, og heller gå inn for å utdjupa det teoretiske stoffet undervegs i diktgjennomgangen. Der kjem eg som tidlegare nemnt til å supplera desse essaya til de Man med einskilde andre artiklar og teoretikarar.

¹⁹ Essayet er kjent på norsk med tittelen ”Tropenes retorikk” (de Man 1991) i antologien *Moderne Litteraturteori*. I dette arbeidet vil det verta referert til den opphavlege engelske versjonen (de Man 1979b).

mange litteraturkritikarar i samtida har undervurdert og misforstått tydinga retoriske tropar og figurar har i litterære verk (jf. nedanfor).

Eit viktig føremål med essayet er å syna at det er skilnad på å lesa ”grammatisk” og ”retorisk”. Sagt på ein litt annan måte inneber den retoriske lesinga at lesaren har ei dobbel haldning til teksten.²⁰ De Man illustrerer spenninga mellom det retoriske og grammatiske mellom anna med eit daglegdags, retorisk spørsmål, henta frå populærlitteraturen. Om denne typen spørsmål seier han innleiingsvis at det er ”[...] perhaps the most commonly known instance of an apparent symbiosis between a grammatical and a rhetorical structure, [...] in which the figure is conveyed directly by means of a syntactical device” (ibid.: 9). De Man refererer dømet slik:

[A]sked by his wife whether he wants to have his bowling shoes laced over or laced under, Archie Bunker answers with a question: “What’s the difference?” Being a reader of sublime simplicity, his wife replies by patiently explaining the difference between lacing over and lacing under, whatever this may be, but provokes only ire. “What’s the difference” did not ask for difference but means instead “I don’t give a damn what the difference is”. (ibid.)

Det retoriske spørsmålet er eit spørsmål som ikkje eigentleg spør, så å seia, og de Man poengterer dette vidare slik: ”A perfectly clear syntactical paradigm (the question) engenders a sentence that has at least two meanings, of which the one asserts and the other denies its own illocutionary mode” (ibid.: 10). Fordi det retoriske spørsmålet syntaktisk sett er forma som eit spørsmål, kan det verta oppfatta utan ironi som eit vanleg, alvorleg stilt spørsmål – det kan nettopp lesast dobbelt. Lesaren må innfinna seg med at det finst to måtar å lesa på, med tydingar som både strir mot einannan og er avhengige av einannan.

Då de Man skreiv ”Semiology and Rhetoric”, stod tradisjonen frå fransk strukturalisme sterkt. Når strukturalistane i tradisjonen etter Saussure og Jakobson har hevda at tilhøvet mellom teikn og referent er vilkårleg, har dei bidrege til ei avmystifisering av litteraturen, som de Man tykkjer er bra. Det han derimot har å innvenda mot strukturalistane er at dei har ”grammatikalisert” retorikken. Det vil ifylgje de Man seia at dei langt på veg har sett likskapsteikn mellom grammatikk og retorikk, og dermed oversett det potensielle motsetnadsforholdet mellom dei to modi. At så har skjedd, har delvis å gjera med at mange har (mis)forstått *retorikk* utelukkande i tydinga ’overtalingskunst’ (jf. de Man 1979a: 8).

²⁰ Ole Karlsen (2000) har i doktoravhandlinga si om Olav H. Hauge tolka de Man blant anna slik: ”Den ’nyretoriske lesemåten’ karakteriseres nettopp av en dobbelthet ved på den ene siden i utgangspunktet å forholde seg til teksten på meningsøkende vis og finne dens ’referensielle’ dimensjon i et helhetsskapende, hermeneutisk grep, og på den andre siden å lese retorisk, dvs. med et spesielt blikk på det ugjennomsiktige forholdet mellom tegnet og dets betydning” (Karlsen 2000: 25).

Essayet "Semiology and Rhetoric" kan oppfatast som eit oppgjer med strukturalismen (jf. Rosiek 1988: 27; Leitch 2001: 1510).²¹

Ved hjelp av ulike tekstdøme hevdar de Man at dekonstruksjonen ikkje er noko kritikaren tilfører litteraturen, men noko som på eit vis allereie finst i teksten: "The reading is not 'our' reading, since it uses only the linguistic elements provided by the text itself [...]. The deconstruction is not something we have added to the text but it constituted the text in the first place" (ibid.: 17).²² Alle typar tekstar, også dei ikkje-litterære, er frå fyrstninga av dekonstruerande, meiner de Man, men diktinga er den mest avanserte og raffinerte forma for dekonstruksjon (ibid.). Ut frå eit slikt perspektiv vil ein tekst aldri kunna ha berre *ei* klårt definert meining eller tyding. Om teksten på det grammatiske nivået kan verka enkel å trengja inn i, vil ei retorisk lesing underminera og stilla spørsmål ved den grammatiske.²³ Dermed vert det òg vanskeleg å uttala seg bastant om litteratur, for: "Any question about the rhetorical mode of a literary text is always a rhetorical question which does not even know whether it is really questioning" (ibid.: 19). Såleis kan ein aldri ein gong for alle finna eit klårt svar på kva teksten handlar om. Paul de Man avrundar essayet sitt med å seia at litteraturen for evig er "[...] the most rigorous and, consequently, the most unreliable language in terms of which man names and transforms himself" (ibid.).

3.2 Retorikk og temporalitet

Eit anna sentralt essay i produksjonen åt de Man, er "The Rhetoric of Temporality", fyrste gong utgjeve i 1969, seinare trykt opp att i samlinga *Blindness and Insight* (de Man 1983). Essayet er langt, omfattande og i forskarstanden sett på som eit av dei viktigaste arbeida til de Man (Leitch 2001: 1511).

²¹ Kritikken av strukturalismen er likevel ikkje einseitig negativ, for de Man byggjer sjølv på innsikter frå denne retninga. Dekonstruksjon vert ofte referert til som poststrukturalisme (Lothe, Refsum og Solberg 1999: 200).

²² Eit viktig døme de Man nyttar for å illustrera at tilhøvet mellom det grammatiske og det retoriske er kjenneteikna av både avhengigheit og kontrast, er diktet "Among School Children" av William Butler Yeats. Dette diktet sluttar med det dei fleste har oppfatta som eit retorisk spørsmål, men de Man syner at det like gjerne kan oppfatast seriøst (altså "grammatisk"). Fordi dette dømet særskilt er relevant i høve til ei liknande problemstilling i ei av diktlesingane seinare i arbeidet mitt, skal eg koma tilbake til det der.

²³ Inspirert av de Man har eg utover i arbeidet valt å bruka nemninga "grammatisk nivå" (motsett: "retorisk") som ein referanse til det endeframme, bokstavlege uttrykket ved ein tekst. Slik eg les de Man, skil han ut "grammatisk" som det lingvistiske, bokstavlege eller syntaktiske ved teksten, som ein motsetnad til det retoriske. Samstundes som han òg stiller grunnleggjande spørsmål ved om noko i det heile let seg formidla bokstavleg og endeframt, ved å hevda at retorikken er sjøve språkets vesen (sjå til dømes de Man 1979b: 105). Nett kva de Man meiner er såleis ikkje heilt eintydig, og eg er klår over at nemningane 'grammatisk'/'retorisk' kan tolkast på ulike vis, men av omsyn til framstillinga har det vore naudsynt å ha desse nemningane som ein basis i omgrepsapparatet. Eg viser elles til Karlsen (2000) i ein fotnote ovanfor, som har gjort noko liknande, men som i staden for "grammatisk" har valt å tala om det "referensielle".

Som tittelen seier, drøftar essayet tilhøvet mellom retorikk og kategorien *temporalitet*. De Man konsentrerer diskusjonen rundt figurane allegori og ironi, sette opp mot symbolet.²⁴ Dette dreiar seg i sin tur om ei (implisitt) drøfting av den såkalla estetiske ideologien, også kalla symbolestetikken, som har opphav i den tidlege romantikken.²⁵ Både indirekte og direkte drøftar essayet den romantiske litteraturhistoriske epoken som heilskap, med særleg vekt på klassiske verk innanfor engelsk, tysk og fransk litterær kanon.

Sentralt i ”The Rhetoric of Temporality” står diskusjonen av dei poetiske ideala i romantikken, som etter kvart òg vert ein diskusjon og kritikk av måten litteraturforskarar gjennom tidene har lese den romantiske diktinga. Kritikken er fyrst og fremst retta mot den engelske og amerikanske forskinga på romantikken.

Sidan overgangen til romantikken har symbolet vore framheva som ein meir poetisk trope enn til dømes allegori og ironi. Nedvurderinga av allegorien heng saman med romantikarane (og etterfyljarane deira) si ålmenne nedvurdering av klassisk retorikk (jf. de Man 1983: 187). Symbolet har i den såkalla estetiske ideologien fått nærast guddomleg status, som ein figur med evne til å sameina det indre og det ytre, sinn og natur.

Førestellinga om naturen spela ei avgjerande rolle for dei romantiske diktarane, som langt på veg bygde programmet sitt på sivilisasjonskritiske haldningar, og vende seg mot det frie landskapet. Det romantiske prosjektet skulle formidla sansa naturopplevingar gjennom eit autentisk og organisk språk som så symbolet vart sagt å vera berar av. Allegorien, på si side, vart sett på som ein mekanisk og livlaus figur utan evne til ei slik syntetisk sameining. Desse synspunkta stiller de Man fundamentale spørsmål ved.

For det å sjå symbolet som ein meir autentisk figur enn allegorien er, ifylgje han, grunnleggjande feil. Han meiner det ikkje kan stemma at symbolet formidlar direkte mellom sansing og attgjeving av det sansa. De Man siterer Hans-Georg Gadamer, som i ei bok frå 1960 viser at verdsetjinga av symbolet på kostnad av allegorien fell saman med ”[...] the growth of an aesthetics that refuses to distinguish between experience and the representation of this experience” (ibid.: 188). Innom denne estetikken som Gadamer (og de Man) refererer til, vert det påstått at symbolet har ein syntesefunksjon, som ovanfor nemnt. Som Gadamer peikar på, skil ein då ikkje mellom det opplevde og representasjonen av det, noko de Man ser som problematisk, fordi ein då samstundes nektar å godta mennesket som endeleg vesen. I lys

²⁴ I denne framstillinga vil eg ikkje fokusera på kva de Man seier om ironi, fordi eg ikkje ser det som direkte relevant for diktlesingane. Det ville dessutan verta for omfattande for prosjektet mitt. Eg kjem difor til å konsentrera gjennomgangen rundt drøftinga av symbol versus allegori, og det de Man seier om tilhøvet deira til temporalitet.

²⁵ Omgrepet ”estetisk ideologi” er ikkje noko de Man sjølv nyttar direkte, men er likevel den nemninga som blant forskarar er vanleg å bruka om dei han kritiserer (sjå til dømes Vassenden 2002: 9).

av det kan ikkje symbolet vera meir autentisk enn andre figurar, held de Man fram. Han rører seg her fram mot kjernen av essayet sitt føremål: Å få fram at mennesket er underlagt temporale avgrensingar som den ytre naturen ikkje er, noko som i sin tur gjer at ei symbolsk sameining menneske–natur aldri vil kunna finna stad, korkje gjennom språket eller på anna vis.

Ifylgje de Man har mange romantiske diktarar, til dømes engelskmannen Samuel Taylor Coleridge (1772-1849), brukt symbolet for å forsøkja å gjera mennesket større enn det er. Men nettopp dette forsøket har gjort at autentisiteten i naturskildringane har vorte svekt heller enn styrkt, jamvel om det siste har vore intensjonen. Når symbolet i det romantiske paradigmet har vorte oppfatta som ein sameinande trope mellom sinn og natur, er det fordi den romantiske diktaren (gjennom eit lyrisk subjekt) har late seg freista til å låna ei tidløyse, ei slags metatid frå naturen, som han sjølv ikkje har tilgjenge til, og så å seia rømma frå tida han er underlagd. De Man seier det slik, i dette kjende sitatet:

The temptation exists, then, for the self to borrow, so to speak, the temporal stability that it lacks from nature, and to devise strategies by means of which nature is brought down to a human level while still escaping from “the unimaginable touch of time”. (ibid.: 197.)

Jamvel om naturen, likt mennesket, endrar seg i takt med tida, er dette endringar som fylgjer visse fastlagde, sykliske mønster. Plantar døyr, men kjem att året etter, dei eksisterer i ein syklus. Når så den romantiske poeten i naturskildringane tek i bruk symbolet for å sameina seg med naturen, er dette ein illusjon, som grunna det temporale aspektet ikkje let seg gjennomføra i røynda. Og fordi det er ein illusjon, kan ikkje symbolet lenger sjåast som eit autentisk uttrykk, meiner de Man. Allegorien, derimot, framstår som autentisk ved å bera i seg eit medvit om tida og det forgjengelege. Fordi allegorien har eit tilnærma fast meiningsinnhald, har han òg ein tilvisingsfunksjon: Han repeterer tidlegare teikn, og viser til eit opphav tilbake i tid. Han har såleis ein innebygd intertekstualitet. For de Man eksisterer allegorien dermed som ei rein synleggjering av den temporale avstanden, i motsetnad til symbolet, som ”bløffar” om å gjera ende på denne avstanden (jf. også Wærp 1997: 70):

Whereas the symbol postulates the possibility of an identity or identification, allegory designates primarily a distance in relation to its own origin, and, renouncing the nostalgia and the desire to coincide, it establishes its language in the void of this temporal difference. (de Man 1983: 207.)

Gjennom nære lesingar, til dømes av naturskildringar i franskmannen Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) sin roman *La Nouvelle Héloïse* (1761), syner de Man i ”The Rhetoric of Temporality” at ein allegorisk modus bryt gjennom i den romantiske litteraturen. Han argumenterer for at delar av *La Nouvelle Héloïse*, hovudsakleg visse parti i naturskildringane, har direkte parallellar i *Robinson Crusoe* av Daniel Defoe og mellomalderromanen *Roman de la rose* (ibid.: 202). Grunna det intertekstuelle kan dei aktuelle naturskildringane i Rousseau sin roman heller kallast emblematiske og allegoriske enn symbolske (jf. ibid.: 205). Liknande trekk og tendensar ser han att i annan romantisk, europeisk litteratur frå same tidsrom: ”Similar allegorizing tendencies [...] are present not only in Rousseau but in all European literature between 1760 and 1800” (ibid.). Dette gjeld òg ein kjend romantikar som William Wordsworth (1770-1850) i England. Ved sjølv å gå til dei skriftlege kjeldene for symbolestetikkens opphav, oppdagar de Man dessutan at grensene mellom symbolet og allegorien ikkje er så eintydig skildra som mange tidlegare har hevda. Han viser mellom anna til Coleridge, som han meiner ytrar seg motstridande om relasjonen allegori versus symbol.

Når allegorien trass alt skin gjennom, syner det at diktarane sannkjenner avgrunnen eller gapet (”the void”) som finst mellom medvit og verd, og som symbolet likevel ikkje fyller (jf. også Kittang 1993: 319). Når til dømes både Rousseau og Wordsworth nyttar allegorien, avdukar dei den temporale lagnaden til mennesket, seier de Man, og han ser det som eit kvalitetsteikn ved diktinga deira. Det som ifylgje de Man er avduking av den tidsregulerte menneskelege lagnaden, føregår gjennom eit subjekt som har søkt vern i naturen mot påverknaden frå tida, men som likevel har forståing av den temporale skilnaden på menneske og natur. Det er det som er å opptre autentisk, meiner han (de Man 1983: 206).

3.3 Paul de Man i studiet av norsk lyrikk

Paul de Man sine innfallsvinklar har gjeve inspirasjon til lyrikkstudiar i mange land, også i Noreg. Før me går inn på Halldis Moren Vesaas i høve til de Man, er det verdt å sjå litt på korleis tankane hans har vore nytta i studiet av norsk 1900-talslyrikk. Her vil eg nemna tre arbeid, alle doktoravhandlingar.

Henning Howlid Wærp har i *Diktet natur. Natur og landskap hos Andreas Munch, Vilhelm Krag og Hans Børli* (Wærp 1997) studert naturlyrikk hjå tre norske diktarar, og der nytta de Man sine teoriar omkring den romantiske naturdiktinga som eit teoretisk fundament for eigne lesingar. I *Skapelsens problem. Lesninger i Olav Nygard's lyrikk* har Eirik Vassenden vore inne på de Man, blant anna nemner han ”The Rhetoric of Temporality” i

samband med diktet ”No reiser kvelden seg” (Vassenden 2002: 272). Eit anna arbeid, der fleire av de Man sine essay står sentralt, er Ole Karlsen si avhandling om Olav H. Hauge si dikting: *Fansmakt og bergsval dom: en studie i Olav H. Hauges romantiske metapoesi* (Karlsen 2000). Som tittelen seier er Karlsen særleg oppteken av å syna ein metapoetisk dimensjon ved Hauge sine tekstar, slik de Man argumenterer for at me finn hjå dei romantiske diktarane. Karlsen argumenterer i denne avhandlinga for å lesa dikteren Hauge inn i eit romantisk-kunstnarleg paradigme, jamvel om han debuterte fyrst i 1946.

3.3.1 Inn i dikta til Halldis Moren Vesaas

Med grunnlag i tekstane frå de Man kjem eg i denne oppgåva til å ha ei dobbel haldning i lesemåte til dei utvalde dikta av Moren Vesaas. Å sjå til kan dikta hennar verka enkle og lettfattelege, og det er dei òg på eitt nivå, men dei inneheld samstundes større spenningar og fleire dimensjonar.

Som tidlegare nemnt, skal eg i kronologisk rekkefylgje gjera lesingar av dei fire dikta ”Jordange”, ”Brurebøn”, ”Bylgje” og ”Sonen og treet”. I og med at eg i denne oppgåva ynskjer å retta opp noko av det etablerte inntrykket av Halldis Moren Vesaas si dikting, har det vore naudsynt å ta fatt i kanoniserte tekstar av henne, som alle desse fire dikta er. Eg vil i lesingane argumentera for at kvart av desse dikta representerer særskilt fire aspekt ved diktinga til Moren Vesaas, som dreiar seg om måten lyrikken hennar ålment har vorte framstilt på, og som i høgste grad dreiar seg om kjønn. Sjølv om dikta på eit bokstavleg nivå kan sjå ut til å reprodusera tradisjonelle feminine verdiar, med små snev av radikalitet, meiner eg ei nøyare gransking av dei retoriske strukturane i kvart av dikta nokså fort avdekkjer større motsetnadsforhold.

Som de Man hevdar, er særleg det *estetiske* språket merkt av å vera figurleg, og å lesa dikta reint bokstavleg i eit slikt perspektiv, ville vera å oversjå vesentlege trekk som ligg i den diktarlege uttrykksforma. Lesingane i dette arbeidet vil såleis formidla at dikta til Moren Vesaas gjev til kjenne refleksjonar rundt det poetiske og kulturelle uttrykket, og at det tilsynelatande enkle forholdet i dikta mellom sansing og skildring ikkje er så enkelt likevel. Me skal sjå at det også i Moren Vesaas si dikting bryt gjennom ein allegorisk modus, som avslører medvit rundt kulturen og den temporale lagnaden til mennesket. I lesingane som fylgjer vil argumentasjonen mellom anna gå ut på at Moren Vesaas syner ei særleg interesse for bilete og figurar knytte til kjønn – som i ein ”kjønna retorikk”.

Del II: Lesingar

4 Manifestasjon av ”elskarinna”

Jordange

Du kjem frå åkren inn kvar kveld ved sofall
mot tunet gjenom dagsens siste eld.
Du set dei slitne hestar snøgt på stall
og møter meg og helsar meg godkveld.
Du kjem og fangar meg med brune hender
og segjer meg så sæle, øre ord.
Eg legg meg trylt inntil deg. Å, eg kjenner
midt i mi lykke kor du angar jord!

Det angar jord og gror av alt ditt hold.
– Eg ligg i armen din og drikk meg ør og varm,
går under i deg som ein død i mold
og søv ei vårnatt vekk innved din barm.
Eg sansar deg igjenom alt eg drøymmer,
til glade fuglerøyster bryt min blund
og morgonsola gjenom ruta fløymer
og du slår augo op og finn min munn.

– Så går du frå meg att, frå svevnen, draumen,
mot åkren i den blanke, bjarte dag,
med spræke hestar dansande i taumen
og lette solkyss over brune drag.
– Du *er* `kje gått i frå meg. Gjenom glaset
stryk angen rik herinn frå gror og grønne tre,
frå åkren molda og frå enga graset.
Du er hos meg i angen som er deg.

(Frå *Harpe og dolk*, 1929)²⁶

Diktet ”Jordange” frå debutsamlinga er nokså hyppig nemnt i mottakinga, men mest i korte kommentarar. I ein omtale av forfattaren i *Nordisk kvindelitteraturhistorie* seier Grønstøl at ”Jordange” markerer noko nytt i lyrikken åleine ved å vera eit erotisk dikt frå kvinne til mann. Grønstøl held fram at ”Jordange” er særskilt interessant fordi det snur romantikkens innforståtte kjønnsdikotomi på hovudet. Mannen, assosiert med naturen, er gjort til ei slags muse, medan kvinna er det lyriske eg-et (jf. Grønstøl 1996a: 413). Å revidera eller invertera overleverte bilete på denne måten, for å få dei til å passa med situasjonen for kvinna, er nokså vanleg, seier artikkelforfattaren vidare, men like fullt radikalt. Samstundes som diktet i

²⁶ I dette arbeidet vert dikta til Halldis Moren Vesaas siterte frå dei opphavlege samlingane. Ved utgjevinga av *Dikt i samling* i 1977 gjorde diktaren nokre mindre språklege endringar og moderniseringar med dei tidlege dikta – til dømes vart ”gjenom” til ”gjennom”. Sjå Moren Vesaas (1977) for samanlikning.

innhald syner radikalitet i høve til tradisjonelle kjønnsrollemønster, peikar ho på at det òg inneheld ein ambivalens andsynes det mannlege du-et. Kvinna i diktet er nemleg på same tid både aktiv og passiv: ”Samtidig med at det kvindelige jeg er ør af kærlighedslykke, går hun under i manden som ’en død i muld’. Identiteten er truet i den erotiske oplevelse” (ibid.). Den doble, ambivalente haldninga i skildringa av det erotiske, ser Grønstøl att i fleire ”kvinnedikt” frå perioden. Forståinga av ”Jordange” utvidar ho i ein seinare artikkel (Grønstøl 2001), der samspelet mellom narrasjon og apostrofe er framheva, noko som ho delvis knyter opp mot temporalitet.

Leif Mæhle har sett ”Jordange” som uttrykk for noko primitivt vitalistisk og samstundes idyllisk: ”Somme stader finst det blant anna ein primitiv vitalisme og ei romantisk dyrking av eros og angande jord – til dømes i bondeidyllen som diktet ’Jordange’ opnar med” (Mæhle 1996: 16). Dette aspektet strir ifylgje Mæhle mot dimensjonen av trass og opprør som han elles meiner å lesa ut av dei tidlege dikta til Moren Vesaas (ibid.). Eit syn på diktet som delvis korresponderer med Mæhle, har Janet Garton (1996), som peikar på at elskaren i dette diktet høyrer saman med naturen: ”Fysisk elskov oppleves som et møte hvor mannen, kvinne og jorda blir en treenighet [...] mannen som dufter av jord blir til jorda selv, som nærer og omslutter kvinne” (Garton 1996: 28). Det nære bandet mellom mannen og naturen nemner òg Mari Beinset Waagaard (1966), og ho seier at ”[f]orventningen om kjærligheten har slått ut i het fullbyrdelse, hvor de erotiske kreftene smelter sammen med livsberuselsen” (Waagaard 1966: 16). Den positive opplevinga av kjærleiken ser òg både Rønnaug Hovhaugholen (1976) og Ole Wichstad (2002) som det sentrale ved diktet, til dømes seier den sistnemnde: ”Subjektet drar i seg jordangen og føler en lykkelig og fredelig beruselse ved å være nær sin kjære” (Wichstad 2002: 48f.). Ingen av desse lesarane ser nokon særskild radikalitet i diktet, utover det at det kvinnelege subjektet talar.²⁷ Alle forstår ”Jordange” på ein bokstavleg måte, og understrekar det naturlege og uproblematisk i skildringa.

”Jordange” kunne nok i samtida verka freidig, fordi det var eit omvendt kjærleiksdikt (frå kvinne til mann) med tydelege erotiske undertonar. Men diktet reflekterer samstundes ein meir djuptloddande, kulturell diskusjon av kjønn og identitet, ein diskusjon som òg handlar om tilhøvet natur – kultur. Det som ved fyrste augnekast ser ut til å vera eit reint naturleg uttrykk, avslører seg etter kvart som vel så mykje eit kulturelt uttrykk. Subjektet i ”Jordange” glir tilsynelatande smertefritt inn i eit romantisk og einsformig bilete av den forelska ungjenta, som lever og andar for mannen ho knyter all sin lengt til. Sameleis er mannsframstillinga i

²⁷ Vigdis Stokker Jensen (1996) meiner at kvinna i ”Jordange” berre tilsynelatande er passiv, og heller er ein aktiv mottakar, noko den aktive verbruken viser. Dette ser ikkje eg som særleg relevant, som lesinga mi vil syna.

diktet òg svært stereotyp. Men det at framstillinga av kjønna på overflata kan sjå så enkel ut, vekker nettopp mistanke om at ein større refleksjon rundt identitet og kjønna eksistens ligg bak – framstillinga verkar medvite forenkla. Subjektet i ”Jordange” vandrar mellom ulike kulturelle diskursar og roller, utan at dette er eksplisitt tematisert i diktet – det er ei rørsle som ligg i det estetiske uttrykket. I den fylgjande lesinga vil desse påstandane stå som ein samla hypotese, som undervegs vil verta kommentert meir utførleg.

Diktet kjem då blant anna til å verta parallellført med annan litteratur, som ei forsøksvis ”allegorisk lesing”, i tråd med terminologien til Paul de Man i ”The Rhetoric of Temporality” (jf. ovanfor). De Man er som nemnt oppteken av referansefunksjonen til allegorien: det at han viser til tidlegare teikn og konstruksjonar. Denne referansefunksjonen jamfører de Man sjølv med ein slags intertekstualitet.

4.1 Fysisk kjærleik eller romantisk draum?

Erotikk er heilt klårt eit sentralt motiv i ”Jordange”, tematisert på det grammatiske nivået. Å sjå til er det erotiske møtet mellom eg-et og du-et skildra mest einseitig positivt: ”Du [...] segjer meg så sæle, øre ord. / Eg legg meg trylt inntil deg”. Rett nok indikerer similen ”[...] som ein død i mold” i andre strofa ein ambivalens (sjå Grønstøl 1996a ovanfor), men han kan òg peika mot den fullkomne nytinga og vellysta eg-et kjenner i situasjonen. Gjennom heile diktet er situasjonen skildra gjennom eg-et si sansing, framfor alt gjennom leiemotivet: jordangen. Sansinga rettar seg mot mannen og naturen samstundes, som om dei var eitt. Mannen, som angar jord og har brune hender, knyter eit samband med åkeren han kjem frå og tunet han går over.

Når mannen angar jord, er det ein viss realisme i det, ettersom diktet kan lesast som ein episode frå det gamle bondesamfunnet, der mannen tek seg av utearbeidet, som i åkeren, medan kvinna har ansvar for huset. Men det realistiske i situasjonen set diktet sjølv spørsmålsteikn ved, til dømes i starten av andre strofa, der eg-et bryt ut: ”Det angar jord og gror av alt ditt hold”. Denne setninga har ei dobbel tyding. Konkret og bokstavleg peikar ho på den gjennomgåande lukt-opplevinga: Mannen som angar av jord og gror. Som substantiv kan ”gror” verka uvanleg på ein lesar i dag, men det kjem av norrønt *gróðr*, som i moderne norsk tyder mellom anna ’grøde’.²⁸ Men om ein les ”gror” som finitt verb, slik det i denne samanhengen òg kan gjerast, viser det overført og abstrakt til at mannen ikkje berre angar

²⁸ I tillegg til det meir ålmenne ’grøde’ har substantivet desse tydingane: 1) ’groe’, ’spire’, ’kime’ 2) ’spiring’, ’groing’; ’vokster’ 3) ’planter’, ’vegetasjon’ (jf. *Nynorskordboka*).

jord, men *er* jord: Det gror av *han*, av "[...] alt ditt hold". I det perspektivet vert mannen å sjå som ein type motsett fruktbarheitssymbol. Der kvinna mytologisk sett ofte er knytt til jord og grøde, som gudinnene Frøya i norrøn religion og Demeter i gresk, har mannen i dette diktet overteke hennar attributt. Men dette er berre eitt av fleire aspekt ved diktet. For sjølv om kjønnsrollene i høve til tradert mytestoff kan vera snudd på hovudet, oppfører mannen seg òg typisk maskulint. Medan kvinna er aktiv berre ved å vera talar og mottakar av sanseintrykk, er mannen den som handlar, er i rørsle og arbeider. Som ein arbeidande helt som krev løn for strevet, kjem mannen inn kvar kveld, og når kvinna legg seg "trylt inntil" han, gjer ho vel eigentleg berre det som er forventa av henne. Samstundes som det òg er klårt at mannen er der for å tilfredsstilla *henne*.

Det er meir ved denne situasjonen, der mannen kjem inn om kvelden og kvinna som ventar på han, som er interessant å sjå nærare på. Eitt aspekt gjeld ein parallellitet med ein tekstleg tradisjon knytt til folkevisene. I det fylgjande vil eg parallellføra moment i diktet "Jordange" med ein riddarballade.

4.1.1 Balladen om riddaren og jomfrua

I den norske og europeiske folkevisetradisjonen finst det overlevert balladar om riddarar og jomfruer. Desse balladane handlar ofte om ulovleg kjærleik mellom unge elskande av ulik byrd. Ein vanleg formel er at riddaren (i skjul) kjem ridande til jomfrua om natta, og forlet henne igjen om morgonen (dersom han då ikkje røvar henne med seg vekk). Eit kjent døme i norsk samanheng på ein riddarballade, er "Bendik og Årolilja", som er nedskriven i minst 48 variantar.²⁹ Eg vil her bruka denne balladen som illustrasjon.

Som mannen i "Jordange" utfører riddaren Bendik om dagen typisk mannlege uteaktivitetar, medan Årolilja, innestengd i jomfruburet sitt, ventar på han og tek i mot han kvar natt.³⁰ Her er to strofer frå ein versjon ved Magnus B. Landstad frå 1840-åra, som syner denne delen av handlinga:

Om dagen rid Bendik i skogen ut,
og veider den ville hind.

²⁹ Sjå balladearkivet frå 1997 ved UiO: http://www.dokpro.uio.no/ballader/lister/tsbalfa_titler/tittel_17d.html

³⁰ Kort fortalt handlar balladen (med visse små skilnader mellom variantane) om riddaren Bendik, som trassar kongens påbod om å vitja kongsdottera Årolilja, og som lurer seg inn til henne om natta. Når kongen finn ut dette, vert Bendik drepen, og det tek Årolilja òg sin død av. Etter at dei båe er gravlagde, veks det på gravene deira opp to liljegrøner, på kvar side av kyrkja, som krøkjast i hop over kyrkjetaket – eit bilete på den evige kjærleiken mellom dei elskande. Slutten av denne balladen er påverka av slutten på *Soga om Tristram og Isond*, omsett til norrønt i 1226 (Solberg 2003: 221).

Om notti søv'e han hjå jomfruga,
under det kvite lin.
– Årolilja, kvi søv'e du så lenge?

Om dagen rid Bendik i skogen ut,
og veider den ville rå.
Om notti søv'e han hjå jomfruga,
det gjeld hans livet på.
– Årolilja, kvi søv'e du så lenge?

(siteret etter Solberg 2003: 100)

Ser me til ”Jordange”, er mannen der etter alt å døma ingen riddar, men han er like fullt kopla saman med hesten, fleire stader i diktet: Om kvelden set han ”[...] dei slitne hestar snøgt på stall”, og om morgonen går han ut att med ”[...] spræke hestar dansande i taumen”.³¹ Dei dansande hestane, som er nemnt saman med ”lette solkyss” i verset som fylgjer, framhevar erotiske undertonar i diktet, og dette vert forsterka ved assosiasjonen til riddarmytane. Hestane vert eit tydeleg bilete på viril manndoms kraft.

Ramma rundt det romantiske møtet i ”Jordange” er framfor alt gardstunet. Garden er òg nemnd i enkelte versjonar av ”Bendik og Årolilja”, blant anna i ei nedskrivning av Jørgen Moe frå 1847, der fylgjande strofe på fleire vis er interessant:

Det var raskan Bendik,
han kjem seg ridande i gård.
Det var unge Årolilja,
ho slår sine dører i lås.
– Årolilja, kvi søv'e du så lenge?

(ibid.: 91)

I balladen er Årolilja stengd inne i buret sitt av kongen, far sin.³² Men som me ser i strofa frå Moe sin versjon, stengjer jomfrua også seg sjølv inne for å verna seg mot inntrengjarar, noko som er motsett av kva eg-et i ”Jordange” gjer. Lenger nede i balladen kjem det fram at det særskilt er riddaren Bendik jomfrua vil verna seg mot, fordi det er han ho elsker: ”[...] ’Berre raskan Bendik, / honom må eg aldri sjå’” (ibid.: 92). Kjærleiken hennar til denne riddaren er

³¹ Sambandet mellom du-et og hestane er noko som markerer at det nettopp er tale om ein mannsfigur. I høve til diktet elles har eg ikkje sett det som eit poeng å drøfta den konvensjonelle koplinga mellom forfattaren sitt kjønn og eg-et i diktet, som ein motsetnad til eit mannleg du. Som argumentasjonen går på gjennom heile lesinga, meiner eg diktet er skriva og tenkt som ei feministisk (kjønna) utsegn, sjølv om forfattaren ikkje eksplisitt har markert det språkleg.

³² Kongen har late byggja gullbrauter (’gullvegar’) til Åroliljas jomfrubur, som han legg ned forbod mot å trø.

ulovleg, farleg, men er samstundes det som skaper spenning i visa, blant anna fordi han set den opphøgde jomfrustatusen til Årolilja i fare.

I forlenginga av referansen til riddarvisa, kunne ein seia at subjektet i Moren Vesaas sitt dikt spelar rolla til den *frigjorde* Årolilja, etter at ho har gjeve seg over til riddarmannen.³³ For når det kjem til det erotiske, er eg-et i ”Jordange” frigjort nok til sjølv å kunna skildra kjærleiksmøtet og ope fortelja om lengten sin, og ikkje minst til å ta imot mannen med opne armar.³⁴

Samstundes kan ein spørja seg, framleis i lys av assosiasjonen til riddarballaden, om kvifor subjektet i ”Jordange” er avskore frå utelivet. For om kvinna i dette diktet er open om det erotiske, er ho like fullt innestengd i gardshuset, slik det indirekte kjem fram. Medan mannen vandrar mellom inne og ute, som riddaren i balladen, kan kvinna oppleva naturen berre gjennom angen du-et ber med seg utanfrå og det som ho kan oppleva gjennom glaset. Om morgonen høyrer subjektet fuglerøyster (underforstått utanfrå), sansar sola som fløymer gjennom ruta, og kjenner seinare angen som stryk ”[...] herinn frå gror og grønne tre”. Kvinna, eg-et, står såleis fram som ein passiv mottakar av det som kjem til henne gjennom vindauga – den einaste opninga hennar til naturen.

På det grammatiske planet i diktet er det ingen ting som kan tyda på at eg-et skulle vera ufrivillig innestengt. Likevel kan det vera grunn til å spørja seg kvifor det er ein slik skilnad mellom eg-et og du-et, som har med inne mot ute å gjera. Eg vil her hevda at samstundes som den unge, elskande kvinna i ”Jordange” er stengd inne i huset, er ho stengd inne i eit mønster eller ein diskurs, som balladen i dette dømet kan representera. Talen til det kvinnelege eg-et i diktet ”Jordange” kan verka dristig i eit samtidsperspektiv, og kvinna er frigjord i høve til det seksuelle. Likevel kan ho ikkje eller klarer ho ikkje bryta med mønsteret som plasserer henne inne i ein passivt lengtande posisjon, som i dette diktet bokstavleg tyder at ho er fysisk avsperra frå fri utfolding i naturen, i motsetnad til mannen. Når det kvinnelege subjektet er plassert slik, seier det noko om korleis tradisjonen, historia og kulturen sperrar inne båe kjønna i fastlagde mønster.³⁵ I denne innestengings-prosessen spelar i høgste grad ulike kulturelle diskursar, som folkevisene, inn. Balladane om jomfruer i jomfrubur, sette opp

³³ Fordi Bendik (i Moe sin versjon) har kledd seg ut som ei jomfru, veit ikkje Årolilja før det er for seint at det er han ho har sleppt inn, og overraska bryt ho difor ut nokre strofer seinare: ”Er det raskan Bendik / som eg ligg med no [...]?” (ibid.: 93).

³⁴ Når det gjeld riddar- og jomfrumotivet, er det relevant å nemna at dette også er tematisert i bøkene om Kristin Lavransdatter av Sigrid Undset, eit verk me skal sjå litt på i lesinga av neste dikt, ”Brurebøn” (punkt 5.2.3). Fyrste gongen Kristin møter Erlend, kjem han ridande på ein hest, og han er ein riddar (jf. Undset 1989: 100).

³⁵ I boka *Hjemmet. Dets arbeide og indflydelse*, som kom på norsk i 1905, peika den engelske kvinnesakskvinna Charlotte Perkins Gilman på nettopp dette: at tradisjonen og historia fram til då hadde låst mann og kvinne fast i visse posisjonar.

mot den frie, mannlege riddaren sitt uteliv, er på eitt nivå forteljingar om vern av stereotypiar knytte til kjønna. Både i balladen, som ”Bendik og Årolilja”, og i diktet ”Jordange” er ulike, dels motstridande, ting tematiserte på ulike plan, slik me har sett Paul de Man i ”Semiology and Rhetoric” hevda er tilfelle med all litteratur. Tilsynelatande handlar det baa stader om ei idyllisk framstilt, rørande kjærleikshistorie. I balladen har denne historia ein ulukkeleg utgang, noko som skaper ein sentimentalitet som truleg kan tilskrivast sjangeren. ”Jordange” kan på si side ved fyrste augnekast oppfattast som ei tilnærma realistisk skildring (med enkelte innlysande radikale drag) av eit kjærleiksmøte mellom to elskande, som begge høyrer til i ei samfunnsform som framleis var vanleg då diktet vart trykt, i 1929. Men diktet problematiserer sjølv det naturlege og røyndomsnære ved uttrykket sitt, nettopp ved å ta opp i seg element frå blant anna balladediktinga, noko som avslører at uttrykket er kulturavhengig. Gjennom ei tematisering av motsetnaden inne mot ute kjem det i diktet fram eit medvit om stengslene kulturen kan gje, som her gjeld spørsmål knytte til ein kjønna eksistens. I denne samanhengen kan det høva kort å nemna eit anna dikt frå debutsamlinga til Halldis Moren Vesaas, som handsamar temaet inne – ute i høve til kvinne og mann. Det er diktet ”Åleine”:

Romet mitt fløymer fullt av lys.
Sol vell inn gjennom dei høge blanke vindaugo,
eld gnistrar og logar på åren.
Eg er åleine her – enno.

Eg har lagt fela fram til deg,
for eg veit du vil ha henne straks du kjem.
Just der ho ligg er møtet sett
millom himmellyset frå ute
og ljøsken frå den raude åre-elden.

Solstrålar leikar over strengene,
eldflekke dansar i den mørke veden
liksom bjarte førebod for tonane.

Eg er åleine her – enno.
Enno er det berre lette sol-strôk
og snare eldfingrar over strengene,
– enno.

(Frå *Harpe og dolk*, 1929)

Utan å gå altfor djupt inn i ei tolking av dette diktet, er det lett å sjå den nokså eintydige tematiseringa av kvinna sin definerte plass *innanfor*, i rommet, i motsetnad til mannen som

skal koma til henne utanfrå.³⁶ Kvinna ventar, som i ”Jordange”, på å møta mannen, og dette komande møtet skal nokså tydeleg vera erotisk (jf. også Gujord 2006: 117). I høve til det me ovanfor har sett av likskapar mellom riddarballaden og ”Jordange”, er det interessant at diktet ”Åleine” eksplisitt har ei tilvising til folkemusikken, gjennom biletet av fela. At så er tilfelle, styrkjer hypotesen om at Moren Vesaas i eit dikt som ”Jordange” aktualiserer element frå folkevisene – ein tradisjon som høyrer til i same kulturelle felt. Moglegvis kan ein òg lesa skildringa av åreelden i ”Åleine” i lys av dette, fordi åren frå gamalt av i dei fleste kulturar har vore eit samlingspunkt for munnleg overlevering.

Eit radikalt drag ved både ”Jordange” og ”Åleine”, sett i høve til samtida, er, som nemnt, at kvinna har diktarrolla, medan mannen er den det er dikta om. Men når det gjeld ”Jordange”, vil det vera ei *tolking* å lesa ein omsnudd symbolikk knytt til kjønnsroller ut av koplinga mellom mannen og jorda. Med blick for samtida kan det at mannen er knytt til jorda og naturen òg uttrykkja ein tilnærma realisme, som gjennomgangen har vore inne på. I lesinga vidare skal me skissera ein annan måte å forstå framstillinga av eg-et sitt møte med mannen.

4.1.2 ”Eg sansar deg igjenom alt eg drøymer”

Når eg-et midt i den andre strofa påstår at det sansar du-et i draume, er det litt oppsiktsvekkjande, sidan sansing i draume strengt teke føregår umedvite. Ut frå samanhengen kan ein her stilla spørsmål ved sjølve påstanden om ein draum, noko som igjen medfører ei problematisering av det sanslege, naturlege uttrykket ved diktet. Som kjent treng ikkje ”draum” alltid visa til svevnen, men kan òg tyda ’fantasi’, og det opnar i så måte for ei anna forståing av du-et og situasjonen diktet skildrar. Når eg-et i byrjinga av tredje strofe ytrar at ”[s]å går du frå meg att, frå svevnen, draumen”, kan det lesast som ei ymting om at draumen framfor alt er ein fantasi. I så fall set eg-et sjølv med denne setninga spørsmålsteikn ved om møtet med du-et i det heile har funne stad. Var det heller berre ein draum? Var møtet ein fantasi? Er du-et ein fantasi og ein draum? Som den maskuline, brunbarka bonden eg-et skildrar mannen som, kan det liggja nært å tenkja seg situasjonen i diktet som ein romantisk (dag)draum og fantasi om eit fullkome erotisk møte, der eg-et utan hemningar vil gje seg over. Etter ei slik tolking verkar det endå meir relevant å lesa diktet i lys av dei romantiserande riddarballadane.

³⁶ Gujord (2006) analyserer diktet ”Åleine”. Som han seier, er det nærliggjande å lesa dikotomien eg – du i dette diktet som ein dikotomi kvinne – mann. Gujord syner til dømes at når eg-et besjelar seg sjølv som instrument, knyter det seg opp mot ein konvensjonell metaforikk for kvinna som ein kan finna elles i kunsten (jf. Gujord 2006: 117f.).

I forlenginga av påstandane ovanfor, kan ein lesa dei fire siste versa i diktet:

– Du *er* `kje gått i frå meg. Gjennom glaset
stryk angen rik herinn frå gror og grønne tre,
frå åkren molda og frå enga graset.
Du er hos meg i angen som er deg.

Oppsummert er desse versa å sjå som ein apostrofe til du-et, som no er fråverande på alle nivå i diktet, også det bokstavlege, det me kan kalla handlingsplanet. I innleiinga av denne siste strofa fortalde eg-et om at du-et vart borte. Omvendt og paradoksalt insisterer det med desse setningane på at du-et ikkje er borte likevel: ”– Du *er* `kje gått i frå meg”. Eg-et kjenner det som at du-et er til stades gjennom angen frå jorda og plantene som kjem inn gjennom glaset, og kan difor seia avsluttande at ”[d]u er hos meg i angen som er deg”. I tillegg til det abstrakte nærværet gjennom angen, kan ein kanskje seia at apostrofen i seg sjølv skaper ei form for nærvære (jf. også Grønstøl 2001: 61).³⁷ Angen, som både er abstrakt og konkret, skaper eit bindeledd mellom du-et sitt nærvære og fråvære, og vert såleis ståande i ein mellomposisjon. Slutten av diktet synleggjer dermed ei spenning som er til stades gjennom heile diktet mellom det konkret sanslege og det abstraherte (fantasien). Det kan sjå ut til at spenninga løyser seg opp, sidan eg-et slår fast at du-et er der. Men mannen er til stades berre gjennom angen, som eg-et har spunne fantasiane sine rundt.

I desse fire siste versa får subjektet, som berre oppheld seg inne, ei ramme rundt seg med glaset, som så å seia rammar det inne i huset. Tilsynelatande kan denne innramminga lesast som ei nokså enkel poengtering av stengslene mellom kulturen og den frie naturen. Biletet av den unge elskarinna som sit lengtande i ”buret” sitt (jf. riddarballaden), vert sett opp mot den friskt angande, grøderike og lauvtunge skogen, som ho assosierer med mannen. Men skiljet er kanskje likevel ikkje fullt så enkelt, for glaset fungerer i denne samanhengen òg som ei ramme for uttrykket ”gror og grønne tre”, gjennom eg-et sitt blikk. Når eg-et underforstått granskar naturen gjennom den kulturelle ramma som glaset både konkret og biletleg står for, kan det lesast som ei varsam problematisering av motsetnaden natur – kultur, ute – inne. Glaset framhevar synet av grønne tre som eit kulturskapt bilete – innramminga peikar mot måleriet, og skildringa kan difor minna om ekfrasen. Dermed får forfattaren fram at sansing i diktet berre er mogleg gjennom den estetiske ramma som det poetiske språket er. Og sagt med de Man er det estetiske språket, eigentleg språket ålment, framfor alt figurleg. Dette kan òg knytast til diskusjonen av kjønn som me allereie har sett manifestert i

³⁷ Apostrofen vert handsama nærare i lesinga av ”Brurebøn”.

”Jordange”. Mannen, sambunden med naturen, er del av biletet eg-et ser gjennom innramminga (glaset), og dette diktet formidlar i så måte noko vesentleg om at førestellingar knytte til kjønn er kulturskapte. Det same kan ein kanskje òg hevda at førestellinga av naturen er. Både for å skildra mannen og naturen treng subjektet i diktet den estetiske ramma som språket stiller til rådvelde.

Når det gjeld denne ramma i diktet som glaset vert eit konkret bilete på, kan ein trekkja parallellar framover i oppgåva, til andre av Moren Vesaas sine dikt. I ”Sonen og treet” står glaset på liknande vis som ei innramming av det blømande treet utanfor, som er eit sentralt bilete i diktet. Og morgonsola som ”[...] gjennom ruta fløymer” i andre strofa i ”Jordange” har eit motstykke i ”Bylgje”, der det elskande paret vaknar til lyset gjennom ruta. I alle desse dikta kan ein lesa glasruta som ei tematisering av kva som er inne og kva som er ute, av kva som er kultur og natur.

Sjølve enderimparet ”glaset” – ”graset” i dei fire siste versa av ”Jordange” får i forlenginga av resonnementet ovanfor òg noko å seia utover det reint bokstavlege. Rimet koplur enkelt saman dikotomien inne – ute. Men *graset* er her del av eit naturbilete som nettopp *glaset* i diktet rammar inn, noko som røper den kulturelle konteksten. Ein ser då at diktet gjennom sitt eige uttrykk problematiserer kva som er naturleg ved graset i skildringa.

4.1.3 Temporaliteten si rolle i ”Jordange”

I forlenginga av undersøkingane ovanfor er det verdt å granska tidsaspektet i diktet litt nærare. Som me alt indirekte har vore inne på, via jamføringa med folkevisene, har situasjonen i ”Jordange” preg av kontinuitet og av noko ålment, og dette påverkar korleis me oppfattar tida i diktet.

Tid er tematisert alt i den grammatiske strukturen. Presens i dette diktet er iterativ, det vil seia at han gjentek seg, varer (jf. også Grønstøl 2001: 62). Du-et kjem inn ”kvar kveld”, slik sola går ned, og når han går ut att i morgonlyset, synest også det å vera eit naturleg og logisk ledd i handlinga. Tidsaspektet er i så måte syklusen, og åkeren, der frø vert sådde år etter år, framhevar det sykliske. At hendinga har eit syklisk preg, treng ikkje lesast som mystikk eller overført tyding, men tvert om som ei meir jordnær skildring av eit vanleg levesett på 1920-talet, slik det alt har vore hevda, og som fleire i resepsjonen har sett det som uttrykk for. Bonden på denne tida var tvungen til å te seg syklisk til tilværet. Men når personframstillinga i dette diktet også spelar på det mytologiske, som me har sett, får personane (og hendinga) eit meir generelt drag, som den sykliske tidsdimensjonen forsterkar.

Mytiske figurar er aldri fyrst og fremst individuelle, men ålmenne – dei er typar med attributt heller enn individ med personlegdom. Dersom hendinga er meir ålmenn enn ho er individuell, verkar det heller ikkje urimeleg å lesa henne som draum eller fantasi. Tanken om det ålmenne framhevar tvert om eit slikt abstrakt preg. Den bokstavlege, grammatisk lesinga av diktet, der den erotiske opplevinga er det sentrale, vert då ståande i spenning og konflikt med den meir retorisk orienterte lesinga, som stiller grunnleggjande spørsmål ved om den same opplevinga i det heile har funne stad.

Desse funna i høve til tidsaspektet i ”Jordange” kan i sin tur relaterast til det som de Man påstår i ”The Rhetoric of Temporality”, nemleg at bruken av allegori avslører ei eksisterande innsikt hjå diktarane i dei temporale avgrensingane til mennesket, medan symbolet tilslører den same innsikta. Postulatet i romantisk naturlyrikk om at subjekt og natur smeltar saman i ein synteseliknande relasjon, hevdar de Man er ein illusjon, og han meiner at når diktarane er merksame på denne illusjonen, let dei ein allegorisk modus skina gjennom i diktinga si (jf. punkt 3.2 ovanfor).

I det aktuelle diktet av Halldis Moren Vesaas kan det sjå ut til at eg-et, du-et og naturen smeltar saman i ein fullkomen syntese, slik fleire har lese det som i kommentarlitteraturen. Men lesinga vår har argumentert for at det allegoriske er til stades i diktet på fleire måtar. For det fyrste ved å ha ein parallell i riddarballadane. For det andre kan eit bilete som ”gror og grøne tre” sjåast som ein allegori eller mest eit emblem på kjende naturbilete, vel så mykje som det er ei såkalla umiddelbar naturskildring. Når glaset står som ei ramme rundt det eg-et ser, kjem denne innsikta særleg tydeleg fram.

I ”Jordange” er det i så måte vesentleg skilnad på det eg-et påstår og det retorikken i diktet kan fortelja, slik me også ser det i andre dikt. Allegorien, som på fleire nivå kjem til syne, røper ei forståing av at natur og sinn eigentleg ikkje kan sameinast. Som de Man gjer det i sine lesingar av naturlyrikk, kan me også her lesa dette som ein indikasjon på eit medvit om den tidsrelaterte skilnaden på menneske og natur. Dermed ”oppfyller” Moren Vesaas det de Man set som krav til ei autentisk diktarøyst: å la eit allegorisk aspekt skina gjennom i diktinga, og dermed syna skilnaden som ligg mellom menneske (kultur) og natur, som har med tida å gjera (jf. de Man 1983: 205ff.).

Ved fyrste augnekast kan det sjå ut til at klisjéen av sola som går ned (jf. ”dagens siste eld”), og mannen som lik ein riddar kjem til eg-et, set standard for heile diktet og situasjonen det skildrar: eit romantisk møte. Men nettopp det faktum at biletet er så utbrukt, og framstår som det, som ein klisjé, er med på å få fram det poetiske medvitet i diktet. Hendinga framstår i den konteksten ikkje som så uproblematisk, naturleg og direkte som

mange har hevda før. ”Jordange” kan seiast å diskutera figurar og bilete særleg knytte til kjønn. Gjennom det estetiske uttrykket sitt seier diktet noko om korleis både menn og kvinner gjennom kulturen og historia har vorte stengde inne i faste handlings- og åtferdsmønster. Samstundes er diktet i seg sjølv eit døme på at desse mønstra går an å bryta, ved at kvinna er diktaren.

Diktet syner at førestellinga om elskarinna i ”Jordange” er skapt gjennom tradisjonen, til dømes i balladediktinga, og det kan på eitt nivå sjå ut til at diktet ukritisk fører ei slik førestelling vidare. Men gjennom uttrykk og bilete vert denne figuren òg på grunnleggjande vis problematisert og stilt spørsmål ved.

5 Jomfrua si bøn?

Brurebøn

Å lat meg bera kransen
enno ei lita stund,
og riv kje enno sløret,
mitt kvite slør, i sund!
Enn strålar alle lamper bjart
og alle roser glør –
å kjære, lat meg danse enn
ein time i mitt slør!

Ja unn meg enn ein time
å førast lett og blidt
frå bryst til bryst i dansen
– eg stoggar snart ved ditt!
Ein time kan du unne meg
å vera ung og fri
av denne siste kvelden
når natta all er di!

(Frå *Morgonen*, 1930)

Diktet ”Brurebøn”³⁸ er frå *Morgonen*, som fekk ei blanda mottaking i samtida. Eit kjøleg syn på boka, med tilvising til samtidskritikken, finn ein att hjå Kjølvs Egeland i *Norsk litteraturhistorie*: ”Samlingen *Morgonen* (1930) var knapt noe steg fremover og gav lite nytt. [...] Den unge dikterinne fulgte deretter kritikkens råd om nå å samle seg innover og ventet et par år med å gi ut mer ” (Egeland 1996: 374f.). Likevel har eit dikt som ”Brurebøn” oppnådd ei viss kanonisering. Til dømes er dette eitt av tre dikt som representerer Halldis Moren Vesaas i antologien *Norske tekster. Lyrikk* (Stegane, Vinje og Aarseth 1998).³⁹ ”Brurebøn” vart òg trekt fram av avismeldarane (Thesen 1930; Dalgard 1930).⁴⁰ Lesingar som går i djupna av diktet er fråverande i kommentarlitteraturen.

Frå fyrste vers i dette diktet møter me eit feminint eg (brura) som talar til eit mannleg du, underforstått brudgomen. Motiv for diktet er eit bryllaup, der det konkret er skildra ein

³⁸ Seinare endra til ”Brurebønn” (jf. Moren Vesaas 1977).

³⁹ Dei to andre dikta er ”Lykkelege hender” og ”Treet”.

⁴⁰ I tillegg kan det nemnast at diktet er eit vanleg innslag på grunnfagspensum for nordisk litteratur. Det har òg vorte tonesett av fleire kjende norske artistar, som Tone Hulbækmo (cd-en ”Konkyllie”, 1995) og Kirsten Bråten Berg (cd-en ”Syng du mi røyst”, 2001).

situasjon knytt til dans. Det er eit nokså eksplisitt spenningsforhold i diktet mellom det kvinnelege eg-et og det mannlege du-et, som gjer at ein enkelt kan lesa ein kjønnsproblematikk ut av diktet.

På det grammatiske nivået i teksten kjem spenninga mellom eg-et og du-et til syne som ei uvisse knytt til den komande brurenatta. Brura gjev uttrykk for både å ha og ikkje ha eit ynske om å ta del i denne natta. Ho bed om meir tid ("Ja unn meg enn ein time"), men lovar samstundes å gje seg til elskaren i brurenatta (jf. siste verset). Mannen vert framstilt dels negativt, som om han bestemmer over tida og fridomen til eg-et, men er like fullt tiltala som "kjære". Denne ambivalensen hjå subjektet kan oppfattast som eit slags skodespel, på det viset at brura ter seg slik ei brur (og jomfru) tradisjonelt skal te seg for å halda oppe vørnaden sin: som den uskuldige. Spørsmålet er kva dette spelet inneber for brura og dermed for vår forståing av tematikken i diktet.

I hovudoppgåva til Hovhaugholen (1976) finn ein døme på ei bokstavleg lesing av "Brurebøn". Ho meiner diktet er lett å forstå, og at "[b]ildene er greie og enkle" (Hovhaugholen 1976: 13). Like fullt peikar ho på ambivalensen som knyter seg til bryllaupet i "Brurebøn", og at ho gjer det, understrekar at det er eit tema som er tydeleg på det bokstavlege nivået i teksten. Hovhaugholen seier:

I "Brurebøn" er brudesløret og bryllupsfesten med uforpliktende dans fra den ene til den andre bildet på den unge pliktløse tilværelsen hvor en selv bestemmer hvorledes livet skal være. [...] Bryllupsnatta er overgangen til det nye, forpliktende og modne livet, knyttet til et bestemt menneske med spesielle forventninger. (ibid.)

Slik Hovhaugholen kanskje også gjer det, kan me på dette nivået i lesinga oppfatta at "Brurebøn" postulerer ei form for kvinneleg ofring: Det kvinnelege subjektet isceneset seg sjølv som offer for mannen. Den frie kjærleiken som brura opplever i dansen, der ho vert førd "[...] frå bryst til bryst", vert i diktet sett opp mot brurenatta, som "[...] all er di". Offertematikken er allereie i tittelen gjord synleg, om ein ser på bøna som ein måte å underkasta seg eller ofra seg på. Samstundes kan eg-et si vedkjenning av at natta er mannen si, også oppfattast som eit sameinande trekk, fordi det syner at ho vil innordna seg.

Trass i den tilsynelatande viljen til underkasting og innordning under mannen, viser subjektet ein klår trong til sjølvhevdning, som synest ha eit feministisk utgangspunkt, kanskje noko radikalt for den tida det var skrive, i 1930. Her stiller brura eigne krav til forlaupet i bryllaupet – ho let seg ikkje utan vidare forføra. Bøna til brura er meir enn ei underlegen bøn, ho kan også lesast som ei bydande bøn med krav til mannen.

Å lesa "Brurebøn" som ei hevding av kvinneleg sjølvstende, er ikkje oppsiktsvekkjande. Det er mykje slik dei tidlege dikta av Moren Vesaas har vorte mottekne.⁴¹ Per Thomas Andersen presenterer i litteraturhistoria si "Brurebøn" (og forfattaren) slik: "Av og til rommer hennes harmoniske kjærlighetsdikt tvetydige tolkningsmuligheter, som i 'Brurebønn' [...] Det er kanskje ikke opplagt her om ekteskapet betyr lykke eller tap av frihet" (Andersen 2001: 426). Når Andersen peikar på det tvitydige, indikerer det at han anar ein meir radikal dimensjon ved diktet. Men han vektlegg det likevel ikkje noko vidare. Ei slik ufarleggjering av radikaliteten er kanskje nettopp typisk for ei litt gamaldags og faderleg haldning til (unge) kvinner ålment? Om kvinna i diktet er opprørsk og temperamentsfull, er ikkje det farleg, så lenge ho likevel innordnar seg til slutt. Som eg har vore inne på, er det eit sams problem i resepsjonen av Moren Vesaas sin lyrikk at det etablerte biletet av diktaren står så støtt at det kan verka umogleg å gå utanom ord som "trygg", "harmonisk" og "kjærleik" i skildringar og presentasjonar av henne. Som me har sett, vart grunnlaget for ein slik framstillingsmåte lagt av dei fyrste avismeldarane.⁴²

Det mest radikale ved diktet "Brurebøn" er, slik eg ser det, ikkje fyrst og fremst at brura (tilsynelatande) motset seg bryllaupsnatta, fordi denne motstanden like gjerne kan lesast som utslag av "korrekt" og forventa oppførsel. Radikaliteten dreiar seg om meir grunnleggjande drøftingar av brura sin eksistens og rolla ho er pressa inn i: jomfru som står føre eit rituale, som ikkje kan tilbakeførast, der mannen har regien (bryllaupsnatta). Diktet diskuterer ein kulturskapt figur, representert ved brura, og drøftar undervegs maktforholdet mellom kjønna. I diskusjonen av desse påstandane vil eg starta med å ta utgangspunkt i ei undersøking av den retoriske tropen apostrofe (tiltale).

5.1 Apostrofens manipulerande kraft i "Brurebøn"

"Brurebøn" er eit svært apostrofisk dikt. Det er forma som ein tale til nokon, og opnar med ein 'Å' – ein tydeleg apostrofisk markør. Tiltalen syner seg elles i bruken av imperative verbformer. I undersøkinga av den apostrofiske dimensjonen ved diktet skal me fyrst sjå på

⁴¹ Eg tenkjer mellom anna på Hageberg (1989), som i artikkelen "Fram mot eit eg" skriv: "Dei to første samlingane er ei nesten overmotig samling omkring oppleving av eigen identitet og personlegdom. I dette ligg også ei trygg evne til å venda seg utover mot eit du og kunna gje kjærleik, men ikkje på mannens premisar" (Hageberg 1989: 28).

⁴² Eg vil likevel ikkje avvise at det finst grunnlag i dikta for å lesa harmoniske dimensjonar ut av dikta; problemet er slik eg ser det at det *berre* er desse trekka ved dikta som vert framheva i det meste av resepsjonen – såleis er det ei vegring i resepsjonen mot å studera dikta nærare.

noko litteraturteoretikaren Jonathan Culler seier om apostrofe i boka *The Pursuit of Signs* (2001), som der omfattar eit eige kapittel.⁴³

5.1.1 Jonathan Culler om apostrofe

Culler ser apostrofen som eit av dei fremste kjenneteikna på lyrisk dikting. Han viser til den kjende utsegna frå John Stuart Mill om at “[...] the lyric is not heard but overheard”, som Northrop Frye har brukt som utgangspunkt for å definera sjangeren (Culler 2001: 152). Culler repeterer Frye, som hevdar det er konstituerande for lyrikken som sjanger at poeten læst som han talar til noko eller nokon – at han så å seia vender ryggen til tilhøyrarane (jf. *ibid.*). I forlenginga av Frye sine påstandar meiner Culler apostrofen uttrykkjer eit ynske hjå det lyriske eg-et om å dramatisera si eiga røyst, si eiga påkalling: ”[The] voice calls in order to be calling, to dramatize its calling, to summon images of its power so as to establish its identity as poetical and prophetic voice” (*ibid.*: 157).

I litteraturforskinga elles, seier Culler, har apostrofen vore lite undersøkt og heller ikkje særleg vektlagd. Der det er gjort undersøkingar av tropen, har vinklinga som regel vore at han etablerer eit eg-du-forhold, og altså fungerer forsonande og sameinande. At dette skal vera ein sentral dimensjon er Culler usamd i, han meiner apostrofen viser like mykje til eit drama ”[...] of 'the one mind's'”, altså eit drama internt hjå eg-et, som til eit drama mellom eit eg og du (*ibid.*: 164).

Den vokative dimensjonen ved apostrofen gjer at poeten kan skapa eit eige poetisk nærvære, der han konstituerer seg sjølv. Heilt eksplisitt vert dette nærværet markert ved bruken av ‘Å’, som åleine viser til den poetiske akta, seier Culler: ”A phrase like 'O wild West Wind' evokes poetic presence because the wind becomes a *thou* only in relation to a poetic act, only in the moment when poetic voice constitutes itself” (*ibid.*: 158). Tropen gjev til kjenne eit medvit om å høyra til i ein poetisk-åndeleg tradisjon, noko som peikar mot å lesa eit metaaspekt ut or bruken av han: ”[...] the *O* of apostrophe refers to other apostrophes and thus to the lineage and conventions of sublime poetry” (*ibid.*).

Ei anna sentral innsikt i kapittelet gjeld tilhøvet apostrofen har til tid. Den temporale dimensjonen gjer at Culler skil mellom apostrofisk dikting og narrativ dikting. Medan

⁴³ Når det gjeld vinklinga mot kjønn, som er med i diktlesingane, er det relevant å nemna at Barbara Johnson, ein kjend dekonstruksjonist og feministisk litteraturteoretikar frå Yale-skulen, har brukt nettopp innsiktene frå Culler om apostrofe i artikkelen ”Apostrofe, levendegjering og abort” (Johnson 2002). På engelsk opphavleg: ”Apostrophe, Animation and Abortion” (1987). Culler (2001) kom fyrste gong ut i 1981.

narrasjonen alltid er lokalisert i tid, skaper den apostrofiske diktinga ei slags tidlaus notid – ein ”skrivings temporalitet”. Dette forklarer Culler slik:

[I]f one puts into a poem *thou shepherd boy, ye blessed creatures, ye birds*, they are immediately associated with what might be called a timeless present but is better seen as a temporality of writing. Even if the birds were only glimpsed once in the past, to apostrophize them as ‘ye birds’ is to locate them in the time of the apostrophe – a special temporality which is the set of all moments at which writing can say ‘now’. This is a time of discourse rather than story. (ibid.: 165.)

Når apostrofen markerer eit eige (de)temporalt rom, ein ”skrivings temporalitet” eller ei ”diskursiv tid”, markerer han samstundes eit brot med narrativ dikting, som høyrer til i den empiriske tida. Dermed kan ein skildra det apostrofiske og det narrative som to motstridande krefter i poesien. Medan narrasjonen impliserer ei hending med eit handlingsforlaup, går det apostrofiske diktet sjølv inn for å vera ei hending, meiner Culler. Då treng det heller inga handling: ”Nothing need happen, because the poem itself is to be the happening” (ibid.). Den umiddelbare notida apostrofen skaper ei kjensle av, er med andre ord festa i diskurs og ikkje i tid. Sagt på ein annan måte er dette ei tid som ikkje eksisterer utanom i diktet sjølv. Og nettopp eit slikt apostrofisk no strevar lyrikken mot, hevdar Culler. At denne tropen er så viktig for å skapa lyrikk, har mange forskarar ikkje teke omsyn til, seier han vidare. Han viser til velkjende lyrikkdefinisjonar, der det litt udefinerbare detemporaliserte aspektet har vore framheva som noko spesifikt lyrisk, utan at det har vore knytt til apostrofen:

This temporality of writing is scarcely understood, difficult to think, but it seems to be that toward which the lyric strives. Proverbial definition calls the lyric a monument to immediacy, which presumably means a detemporalized immediacy, an immediacy of fiction [...] a fictional time in which nothing happens but which is the essence of happening. (ibid.: 168.)

For å oppsummera Culler, er det særskilt tre dimensjonar han ser som sentrale ved apostrofen. Fyrst at denne tropen gjer det lyriske subjektet i stand til å dramatisera talen sin, påkallinga. Dinest, i forlenginga av den fyrste innsikta, at apostrofen har eit metapoetisk aspekt og ein referansefunksjon – han viser til den poetiske skapingsakta. Det tredje momentet, og kanskje viktigaste, er at apostrofen har eit særeige tilhøve til kategorien temporalitet, ved det at han sjølv så å seia skaper eit temporalt rom, ei notid i diskursen. Grunna sitt særskilde temporale aspekt er apostrofen ifylgje Culler sjølv nøkkelen til å forstå kva lyrikk er.

5.1.2 Apostrofisk temporalitet i "Brurebøn"

Det siste momentet Culler nemner, temporalitet, er i "Brurebøn" eksplisitt tematisert alt på det grammatiske nivået: Brura, eg-et, bed om meir tid før brurenatta. Kravet hennar er klårt i den innleiande setninga i diktet, der ho bed om å få bera kransen, altså å få vera brur, "[...] enno ei lita stund". Lenger nede i denne strofa, men også i den neste, er den vesle stunda ho bed om, konkretisert som "ein time". I tillegg er det temporale adverbet "enn"/"enno" repetert til saman fem gonger i dei to strofene. Eit anna tidsadverb som er nytta, er "snart" (vers 12), og elles er det vist til (den siste) kvelden og natta i dei to avsluttande versa. Sentralt i diktet står såleis ein dikotomi som dreiar rundt tida, ved å vera spent mellom eit "fritt" enno og ei "ufri" (komande) natt, mellom notid og framtid.

Når kvinna i dette diktet bed mannen om tid, impliserer ho at tida, i alle fall *hennar* tid, er noko mannen har styring over. Bøna hennar om "ein time" kan dermed verka som eit nokså enkelt, om enn litt opprørsk, spørsmål. Men bed brura i diktet eigentleg om meir tid? Medan ho talar, har ho alt teke den tida ho spør etter. I påkallinga av du-et i "Brurebøn" manar eg-et fram det særskilte apostrofiske no-et som Culler talar om: ein tilstand av noko umiddelbart, til stades berre i augneblinken. Fordi tilstanden ikkje let seg klassifisera ut frå eit kvardagsleg tidsomgrep, men er særeigen for poesien, får talen til eg-et lys av dette ein heilt ny dimensjon, som forsterkar det opprørske aspektet. Det som på overflata kunne verka som eit nokså ufarleg spørsmål om "[...] ein time", er då ikkje lenger eit spørsmål, men heller ei slags manipulering med tida. Apostrofen gjer eg-et i stand til sjølv å ta herredøme over tida, og dermed også over forholdet til du-et. Ved hjelp av diskursen, medan diktet formar seg i "skrivings temporalitet", stiller eg-et seg utanfor rekkjevidde for dei hendingane som føregår i situasjonen rundt det, og som diktets grammatikk gjer greie for. Når det kvinnelege eg-et i dette diktet tiltalar mannen, er det ikkje primært gjort for å få han i tale, men for å markera seg sjølv og sine krav. Talen er ein måte for subjektet å hevda seg sjølv og å dramatisera framføringa si på. Tiltalen er eit knep for å nå fram til den augneblinken eg-et sjølv kan råda over, som det sjølv skaper i diskursen. Gjennom bruken av apostrofe kjem det såleis òg fram eit medvit om sjølv den prosessen som ligg til grunn for skapinga av diktet.

Som Culler gjennom sine undersøkingar hevdar, kan sjølv tiltaleaspektet ved apostrofen oppfattast som sekundært, medan ein primær funksjon er dramatiseringa eg-et skaper av seg sjølv og røysta si, som gjer det temporale til eit interessant aspekt. Innsikta i dette kan opna for større innsikter i ikkje berre "Brurebøn", men i den samla forfattarskapen til Halldis Moren Vesaas. Mange av dikta hennar er apostrofiske, på den måten at dei ofte

vender seg frå eit eg til eit du. Dette har i mottakinga vorte forstått som noko av det mest sentrale ved verket hennar, men det har ikkje vorte problematisert eller undersøkt nærare. Det er illustrerande at den nemnde Leif Mæhle understrekar det sameinande ved dikta ved å skissera utviklingslina i forfattarskapen rundt forholdet eg – du, med kulminasjon i eit ”vi to” (jf. Mæhle 1996: 12 og punkt. 2.2.1 ovanfor). Men når han ser apostrofbruken i Halldis Moren Vesaas sitt tilfelle som rein dialog med eit levande du, er det ei forenkling, og det kan vera like rett å hevda at Moren Vesaas i dikta sine lagar ein dramatik som handlar om subjektet åleine, og som altså ikkje kan lesast som forsoning med du-et. Dialogen er berre ein del av det heile (jf. også Grønstøl 2001: 62), vel så mykje dreiar det seg om subjektet sin trong til å setja seg sjølv i scene gjennom talen, slik undersøkinga vår med støtte i Culler har synt.

5.2 ”Allegorisk lesing”. Intertekstuelle ekko i ”Brurebøn”

Når det gjeld spørsmålet om temporaliteten si rolle i ”Brurebøn”, er dette relevant ikkje berre i høve til apostrofen, men òg vedrørande diskusjonen av symbolet mot allegorien, som me har sett Paul de Man ta opp i essayet ”The Rhetoric of Temporality” (de Man 1983). Som me gjorde det i lesinga av ”Jordange”, skal me også i høve til ”Brurebøn” sjå på parallellitetar med andre litterære verk, med tanke på allegorien sin innebygde intertekstualitet. Dette vil vonleg opna for nye måtar å tala om dei språklege bileta i diktet på.

I ”Brurebøn” vert tre sentrale, symbolladde bilete introduserte i fyrste strofa: krans, kvitt slør og rose. Alle desse tre krinsar rundt bryllaupsmotivet. Kransen og det kvite sløret peikar direkte mot brura, i og med dei høyrer til klednaden hennar. Både kransen og sløret kan overført lesast inn i ein tematikk som dreiar seg om kvinneleg, ungdommeleg uskuld, som markørar av det reine og urørde. Rosa er eit kjent og konvensjonelt kjærleikssymbol som i bryllaup ofte er fysisk representert i brurebuketten. Eg vil syna at ei reint symbolsk forståing av desse bileta vert for enkel i høve til kva ei allegorisk lesing kan avdekkja om sentrale tematikkar i diktet.

5.2.1 ”[...] din kärleks röda ros”

Med rosa, sløret og kransen som bakteppe skal me i det fylgjande drøfta ”Brurebøn” opp mot (i fyrste omgang) eit kjent dikt av den finlandssvenske lyrikaren Edith Södergran, ”Dagen

IV

Du søkte en blomma
och fann en frukt.
Du søkte en källa
och fann ett hav.
Du søkte en kvinna
och fann en själ –
du är besviken.

(Frå *Dikter*, 1916)

”Dagen svalnar ...” er til liks med ”Brurebøn” eit dikt der apostrofen har ei sentral plassering, men vekslar meir enn dette med narrasjon. Dikotomien mellom det kvinnelege eg-et, talaren, og det mannlege du-et, den apostroferte, er lett atkjenneleg frå Moren Vesaas sitt dikt. Som i ”Brurebøn” er framstillinga av mannen tvitydig. På den eine sida skaper eg-et eit inntrykk av han som ein kjær elsker eg-et knyter all sin lengt til, og på den andre sida er han ein ”[...] härskare med kalla ögon”. I starten av diktet er mannen positivt skildra, haldninga til han vert meir negativ og skiftande utover i diktet.

Parallellen til ”Brurebøn” er tydeleg alt på overflatenivået. I tillegg til det som gjeld tilhøvet mellom subjekt og objekt, ser me likskap i kvelds- og nattmetaforikken. Det erotiske er i bae dikta på ulikt vis knytt til natta og kvelden, og kanskje til og med døden, utan at eg her skal gå inn på det. Ein klår motsetnad mellom dikta er at medan kvinna i ”Brurebøn” ber om å få utsett bryllaupsnatta, ber kvinna i Södergran-diktet om å forførast (jf. fyrste delen). Men i bae dikta er talen samstundes både underlegen og bydande. Ein annan likskap er bryllaupsmetaforikken. I Södergran sitt dikt er dette aspektet ikkje så tydeleg og sentralt som i ”Brurebøn”, men det er til stades, når eg-et i andre delen seier: ”[...] jag tar emot den krona du räcker mig”.

Bae dikta synleggjer og tematiserer ein fare kjærleiksakta representerer for deira ”kvinnofrihet” (jf. ”Dagen svalnar ...”). Denne faren går mellom anna ut på at den erotiske hendinga så å seia tvingar det aktive subjektet over i ein passiv posisjon. I motsetnad til Moren Vesaas opnar Södergran med denne hendinga, såleis at resten av diktet vert å oppfatta som ein refleksjon over det som er hendt, og som har vist seg å verka negativt inn på eg-et si stilling i forholdet. Ved starten av ”Dagen svalnar ...” er eg-et den bydande og lokkande overfor mannen, men maktposisjonen skiftar etter samleiet. Når eg-et til sist i diktet slår fast at ”[...] du är besviken”, så gjeld det kanskje like mykje for eg-et sjølv. I ”Brurebøn” er ikkje det fysiske, erotiske møtet realisert, men noko som skal koma.

I Södergran-diktet er biletbruk knytt til erotikken svært ekspressiv og tydeleg, motsett diktet til Moren Vesaas, der det erotiske temaet ligg i det estetiske uttrykket, i underteksten. At temaet i Moren Vesaas sitt dikt ikkje så tydeleg er vist til på det grammatisk nivået, kan ha bidrege til ei avradikalisering av diktet, eller at dei radikale aspekta har vorte oversedde, som me har vore inne på. I ”Brurebøn” er det eit klårt medvit om at erotikken kan vera eit maktmiddel. Men fordi diktet vert til på førehand, vert bryllaupsnatta og dermed det erotiske utsett.

På ekspressivt og dramatisk vis ropar brura i ”Brurebøn”: ”riv kje enno sløret, / mitt kvite slør, i sund!”. Dramatikken knyter seg til vegringa mot brurenatta, men har, som me har sett, også å gjera med ei dramatisering av røysta og kallinga, som i sin tur gjer synleg diktets eigen temporalitet. Tradisjonen tru skal sløret til brura rivast før ho vert førd til brureloftet. Sjølv om motstanden til brura mot denne hendinga ikkje treng lesast som heilt reell, får ein like fullt inntrykk av at rivinga av sløret er dramatisk. Parallellen til ”Dagen svalnar ...” framhevar dramatikken og spenninga, fordi ”mitt kvite slør” i ”Brurebøn” kan lesast allegorisk, som ei tilvising til det som hjå Södergran direkte er uttrykt som ”mitt vita sköte”. At sløret hjå Moren Vesaas er repetert med eigedomspronomenet ”mitt”, stadfestar referansen, i tillegg til den klare lydlikskapen mellom ”slør” og ”sköte”. I Södergran-diktet kan det ”vita sköte[t]” opplagt koplast saman med det som seinare i diktet er tapt, nemleg kvinna ”klingande jungfruskraft”, og er såleis bilete på reinleik, uskuld og meir konkret møydom.

Når det gjeld rosa, opnar andre del i ”Dagen svalnar ...” narrativt med eg-et si forteljing om den passerte erotiske hendinga: ”Du kastade din kärleks röda ros / i mitt vita sköte –”. Det er nærliggjande her å lesa ”röda ros” som eit fallisk bilete. Den raude rosa, som i tradisjonen har status som eit positivt og abstrakt kjærleikssymbol, er i dette diktet ironisk framstilt. Rosa får ei mykje meir konkret tyding, som eit eufemistisk bilete på det som fysisk bryt jomfrudomen. Den omsnудde, konkrete tydinga til rosa gjer at ein også kan lesa raudfargen som ein peikepinn på blødninga kvinna får etter det fyrste samleiet. Framhaldet av Södergran-diktet kan så oppfattast som ei krinsing rundt tapet av den jomfruelege tilstanden, som syner seg å kunna innebera eit tap av makt. Dermed etablerer Södergran i dette diktet eit bilete av den raude rosa som fallos, som fargar det kvite skjødde. Det som var kvitt, kan aldri meir verta kvitt, altså reint, urørt eller jomfrueleg.

Rosa som erotisk bilete, kopla opp mot spørsmål om det jomfruelege, er ikkje ukjent i litteraturen. I *Det annet kjønn* frå 1949 kjem Simone de Beauvoir inn på rosebiletet, då ho i ”Tredje del. Myter” skriv om førestellingar omkring møydomen. Beauvoir kan der fortelja at

rosemotivet har ei særskild plassering i mytestoffet. Rosa som vert plukka er eit bilete på jomfruhinna som vert broten, ei hending som i sin tur gjev makt til mannen, ifylgje Beauvoir, og det er her på sin plass å minna om assosiasjonen til riddarballadane i ”Jordange”:

Ved å bryte jomfruhinnen, eier mannen kvinnekroppen mer inderlig enn ved en inntrengning som etterlater den intakt; med denne irreversible prosessen gjør han den utvetydig til en passiv gjenstand, han bekrefter sitt herredømme over den. Denne betydningen uttrykkes helt nøyaktig i legenden om ridderen som baner seg møysommelig vei gjennom tornekrattet for å plukke en rose som aldri noen har luktet på; ikke bare oppdager han den, men han bryter av stilken, og det er da han har erobret den. Bildet er så klart at i folkelig språk betyr å ”ta hennes blomst” om en kvinne å ta hennes jomfrudom, og dette uttrykket har gitt opphav til ordet ”deflorasjon”. (Beauvoir 2000: 213f.)

Det er rimeleg å tenkja seg at desse mytiske konnotasjonane til rosa har vore kjende også for diktarane Edith Södergran og Halldis Moren i høvesvis 1916 og 1930. Når det gjeld den sistnemnde og ”Brurebøn”, er det interessant at det er i samband med sløret at rosa for fyrste og einaste gong er nemnd. Det (internt i tekststen) nære sambandet mellom sløret og rosa styrkjer hypotesen om å sjå ”Dagen svalnar ...” som ein referanse, samstundes som det òg er interessant i høve til sitatet frå Beauvoir. Som ein innfallsport til utdjupinga av dette, skal me sjå litt nærare på den interne samanhengen i fyrste strofa, der sløret og rosa vert introduserte.

5.2.2 ”[...] alle roser glør – ”

Femte vers i diktet: ”Enn strålar alle lamper bjart”, rett etter at sløret er nemnt to gonger, markerer eit rytmebrot, ved at ei ekstra trykktung staving er lagd til med adjektivet ”bjart”. Neste vers, det sjette: ”og alle roser glør –” skaper sameleis eit rytmisk brot i lesinga, fordi det er avslutta med tankestrek. Samstundes skiftar diktet med denne setninga over til narrasjon, før det igjen vert apostrofisk i verset som fylgjer (”å kjære, lat meg danse enn”). Vekslinga til narrasjon tydeleggjer spenninga mellom den apostrofiske og narrative temporaliteten Culler talar om. Det narrative no-et er til stades og innan rekkjevidde for fleire enn det diktande eg-et, medan apostrofens ’no’ på eit vis gjer eg-et usårleg, fordi det er uopppåeleg for andre enn talaren. Narrasjonen plasserer eg-et tilbake i den empiriske presensen, og fjernar dermed det som vernar subjektet. Det narrative innslaget i lag med rytmebrota gjer diktet meir dramatisk.

Femte og sjette vers avspeglar i tillegg ein dikotomi rundt natur og kultur, som indikerer diktets medvit om å vera kunstig og kulturelt betinga, og ikkje eit resultat av ein romantisk-sanseleg måte å forhalda seg til omverda på. Det er det kulturelle produktet lamper

og ikkje naturens stjerner som strålar, og rosene ”glør”, noko som dei frå naturen si side ikkje gjer – dei kan berre gjera det i den kulturelle konteksten som diktet representerer. Teksten vert med dette vend mot språket sjølv, mot det retoriske nivået. Når rosene i tillegg saman med ”mitt kvite slør” opplagt må sjåast i samanheng med Södergrans ”röda ros” og ”vita sköte”, så gjer også det den kulturelle ramma synleg, fordi det syner eit medvit i diktet om den spesifikt *litterære* konteksten det er del av.

Rosene i ”Brurebøn”, i lys av referansen til Södergran (og med sitatet frå Beauvoir i minnet), fører dermed til at spenninga som vedrører erotikk forsterkar seg og vert meir tydeleg problematisk. Her er det ikkje tale om roser som noko naturleg, men noko som er glødande og til dels urovekkjande. Kanskje kan rosene som glør òg vera ei tilvising til uttrykket ’roser i kinn’, og slik sett skapa endå ein assosiasjon til det kroppslege ved uttrykket. Rosene er erotisk ladde, som introduksjonen av dansen i neste vers gjer endå klårare. Dansen som her er skildra, er energisk og suggererande, slik det jambiske versemålet gjennom heile diktet understrekar. Rytmen knyter seg opp mot folkedansen, og viser såleis indirekte til ei førestelling om noko frigjort. Balladerimet som er konsekvent gjennom heile diktet (0a0a), kan lesast som ein referanse til folkevisene, og står dermed opp under synet på dansen som folkeleg. Dansen er laussloppen, brura går ”[...] frå bryst til bryst”. Det syner seg at spenninga ikkje åleine knyter seg til den eine mannen, men til fleire, noko fleirtalsformene av både ”rose” og ”bryst” gjer klart.

Den særskilde referansen rosene i dette diktet har, gjer det lettare å forstå vegringa brura kjenner mot at sløret skal rivast og bryllaupsnatta oppfyllast. Det kan dreia seg om reell frykt, for det er ikkje eit stykke tøy som her skal rivast eller øydeleggjast, men det som fysisk og kroppsleg markerer uskuldstilstanden, jomfruhinna. Eg-et presenterer dette som om det skulle vera ei potensiell valdshandling, som den sterke ordbruken syner: ”riv kje [...]!”

Vegringa til brura mot bryllaupsnatta er ikkje fullstendig. Men den intertekstuelle undersøkinga har synt at ho er større enn det ein fyrst kunne gå ut frå i den reint grammatiske lesinga. I forlenginga av parallellføringa med ”Dagen svalnar ...” kan me slutta at eg-et i Moren Vesaas sitt dikt, har teke med seg innsikter frå Södergran sitt. Der viste det seg at tapet av uskuld verka negativt inn på subjektet sin posisjon i forholdet til det mannlege objektet – ei innsikt som kan gje ei slags forklaring på motstanden til brura i ”Brurebøn”. Det er ikkje primært eit ynske om å opptre korrekt som gjer at det kvinnelege eg-et i dette diktet vil utsetja den seksuelle fullbyrdinga, men ein angst for kva som då vil skje, og ein angst for sjølve handlinga. Kva hender når sløret til brura er rive i ”Brurebøn”? Skjuler sløret noko? Eller er problemet heller at det ikkje skjuler noko som helst? Motstanden mot bryllaupsnatta

kan òg ha å gjera med ein angst for (bokstavleg tala) å verta *avslørt* som ikkje-jomfru. Denne siste påstanden vil eg utdjupa ved å dra inn ein annan litterær parallell, trilogien om Kristin Lavransdatter. Med det vert fokus flytt over på det tredje av dei språklege bileta eg har nemnt i høve til diktet: kransen.

5.2.3 *Kransen – ”møenes æressmykke”*

Sigrud Undset gav i åra 1920–22 ut denne kjende romantrilogien, som har vorte ståande som eit av dei fremste verka i norsk 1900-talslitteratur. Handlinga i bøkene er lagd til norsk mellomalder, 1300-talet, og lesaren fylgjer hovudpersonen, Kristin Lavransdatter, gjennom livet hennar. Eit viktig moment i handlinga dreiar seg om Kristin sitt kjærleiksforhold, og seinare ekteskap, med Erlend Nikulaussøn. Det fyrste bandet sluttar med bryllaupet mellom desse to, som er det aktuelle i denne samanhengen. Som eit innlysande utgangspunkt for samanlikninga står parallellen mellom kransmotivet i diktet av Moren Vesaas og tittelen på opningsbandet til Undset, *Kransen*.

Bryllaupet i ”Brurebøn” har, som bryllaupet i *Kransen*, noko mellomaldersk over seg, som har å gjera med balladerimet, dansen og referansen dette gjev til den mellomalderske songtradisjonen (jf. ovanfor). Tradisjonelle former pregar elles bryllaupet gjennom kransen brura ber, saman med tilvisinga til ritualet rundt sløret, som skal rivast før bryllaupsnatta. I det heile teke liknar situasjonen i dette diktet, med dans, lys og mange folk, på den som Undset skildrar om bryllaupet til Kristin og Erlend:

Der var mange lys i alle stuer, og fullt av folk som drakk og sang og danset alle steder [...]. Høstnatten var mild; der var spillemenn i tunet også, og folk som danset om bålet. De skrek at bruden måtte gjøre ære på dem òg, og hun danset med Erlend på det kolde, duggvåte tun. (Undset 1989: 236.)

Litt seinare i romanhandlinga, då det er tid for å gå til sengs, vert dette sagt: ”Konene kom og vilde føre bruden til sengen – Kristin var så trett at hun orket neppe sette sig imot det, slik som hun skulde for sømmelighets skyld” (ibid.). Som eg nemnde i høve til ”Brurebøn” kan motstanden mot byllaupsnatta vera motivert av trongen til å opptre sømeleg, som dette sitatet frå Undset i så fall stør opp om. Undset tek dermed òg ironien i situasjonen på kornet: Brura er så trøyt at ho ikkje orkar spela med. Men uavhengig av det, er det tydeleg både i diktet til Moren Vesaas og i denne romanen at brura kjenner ein grunnleggjande og ekte ambivalens mot mannen. Jamvel om Kristin i *Kransen* knapt set seg imot bryllaupsnatta, er det elles i romanen klårt at ho har motstridande haldningar til både bryllaupet, brudgomen, og ikkje

minst til erotikken.⁴⁶ Mykje av uroa Kristin kjenner på i bryllaupet er ein angst for å verta avslørt som det ho er: ikkje-jomfru og gravid.

Angsten knyter seg opp mot kransen ho skal bera i bryllaupet, og som er eit leiande motiv gjennom romanen. Det at det er vekselvis tale om ”krans” og ”krone”, som same fenomen, gjer også parallellen til ”Dagen svalnar ...” aktuell. Før bryllaupet kjenner Kristin stor skam og frykt ved å bera brurekrona, fordi ho ikkje er den uskuldige brura ho vert synt fram til å vera.⁴⁷

Då krona vert sett på henne i bryllaupet, fyller det Kristin med sterkt ubehag, til dømes svimer ho mest av. På førehand har ho ikkje våga å fortelja faren, Lavrans, kva tilstand ho er i, og ho må dermed gjennomføra bryllaupet som om ho framleis var jomfru, uskuldig og ”rein” – altså med håret laust og brurekrone. Dette narrespelet skaper store kvaler for henne. Etter bryllaupet kjem kvalene hennar tydeleg fram i ein samtale ho har med presten Gunnulf rett før fødselen av barnet ho ventar. Når barnet skal fødest, vil heile omverda få greie på den (etter rådande normer) syndige framferda hennar. Angsten som heile tida har ride henne, er artikulert i det fylgjande sitatet frå byrjinga av *Husfrue*:

Redd var jeg da jeg stod for kirkedøren med Erlend og presten viet oss sammen – redd var jeg da jeg gikk inn til brudemesse med ham – med gullkrone på utslaget hår, for jeg torde ikke tale om skammen til min far, med alle mine synder usonede [...]. (ibid.: 302.)

At det å gå med gullkrone i bryllaupet utan å vera jomfru er eit sterkt brot med samfunnsnorma og sett på som synd, er ikkje berre noko Kristin innbillar seg. Det vert tydeleg då den same presten Gunnulf etter fødselen legg på henne ei spesiell helsebot: Kristin skal ofra kransen til kyrkja:

Såsnart hun fikk igjen helsen til det, skulde hun holde sit løfte til Sankt Olav. Nu hadde han ved sine forbønner berget hennes sønn sund og levende til lyset og dåbens bad, nu skulde hun gå barfotet til hans grav og legge ned der sin gullkrans, **mønes æressmykke**, som hun hadde verget så dårlig og båret med urette. (ibid.: 319, mi utheving.)

⁴⁶ I bryllaupet er Kristin sint på brudgommen Erlend fordi han før bryllaupet pressa henne til samleie, og dermed har skuld i den situasjonen ho no er i. Dei motstridande kjenslene Kristin har overfor Erlend aukar på utover i romanverket. I starten av *Husfrue* ser ein dette tydeleg, til dømes tenkjer Kristin fylgjande på vegen heim til Erlend etter bryllaupet: ”[H]un frøs bitterlig, og dypt i hennes sinn satt den lille dumpe og stumme vreden mot Erlend som var så sorgløs –.” (ibid.: 250).

⁴⁷ Frykta for å kle seg i krone på bryllaupsdagen utan å vera jomfru, syner seg gjennom ein samtale med presten Sira Eirik. Kyrkja i soknet har nettopp brunne ned, og Kristin ser det som eit slags teikn frå Gud. Ho søker opp presten, og spør om ho skal ta kyrkjebrannen som eit teikn på å sløyfa krona: ”Kanskje var det Guds vilje at hun skulde si til sin far hun var uverdigg til å stå under brudekronen [...]” (ibid.: 225).

Kransen er i denne konteksten sett på som heilag, fordi han symboliserer den ærbare og ukrenkte kvinna – han er ei utsmykking laga til ære for møydomen. Som presten har bede henne, valfartar Kristin til Heilag Olav si grav i Nidaros, og i kyrkja der møter ho to prestar som tek i mot gullkransen hennar: ”De tok en skålvekt og veide kransen, mens en annen skrev op i en bok. Så la de kransen inn i veggskapet, tok og stengde” (ibid.: 339). Synda hennar, som kransen symboliserer, må høgtideleg vegast og skrivast opp. Skildringa av denne handlinga syner kor viktig dette attributtet til brura kulturelt sett er, og kor sterkt tradisjonen har laga det til noko liknande eit ikon på jomfrutilstanden, med referansar til dyrkinga av Maria møy i den katolske kyrkja.

Gjennom desse utdraga frå Kristin Lavransdatter-trilogien kjem ein stor ironi til syne når brura, Kristin, vert framstilt som uskuldig og ”rein” – det er nettopp det ho ikkje er. Og kanskje har ho heller aldri vore det? Finst kvinneleg uskuld? Kva er eigentleg det kvinnelege? Desse spørsmåla, som i høgste grad òg er aktuelle i høve til ”Brurebøn”, gjer det interessant her mot slutten av gjennomgangen å visa til Judith Butler og hennar tankar omkring kjønn, slik det kort kan la seg gjera.

5.2.4 Møydom i perspektivet til Judith Butler

Butler representerer som nemnt i innleiinga ei poststrukturalistisk retning innom feministisk teori, og i boka *Gender Trouble* frå 1990 går ho i mot tanken om at det finst ein kategori ’kvinne’ som er universell og einskapleg (Butler 2007: 6).⁴⁸ Med det tek ho avstand frå mykje av den etablerte feminismen, som til dømes i politikken har kjempa for kvinna med utgangspunkt i ein felles identitet. Butler hevdar i boka si at skiljet mellom kjønn (”sex”) og genus (”gender”), også kalla biologisk og sosialt kjønn, som feministisk teori har sett opp, ikkje strekkjer heilt til. Tilnærminga til Butler er antiessensialistisk, og ho meiner det er feil å hevda at det biologiske kjønn ligg føre som ein felles føresetnad. Både kjønn og genus er for Butler konstruerte termar, som viser til stereotype kjønnsforståingar. Korkje maskulinitet eller feminitet eksisterer i seg sjølv, seier ho. Ingen av dei har samanheng med det biologiske kjønn, men er førestellingar baserte på stereotypiar skapte gjennom (språk)handling. Butler meiner med dette at det ikkje er sjølvsaft at berre ein kvinneleg kropp kan realisera det typisk

⁴⁸ Kjenneteiknande for postmodernistisk tankegang generelt, som poststrukturalismen er del av, er avvisinga av at det finst ein universell, menneskeleg natur. I *Gender Trouble* har Butler ført denne diskusjonen endå vidare og knytt han til kjønn, og boka har fått status som ein av dei grunnleggjande tekstane for ”queer theory” (jf. Butler 2007: vii).

feminine, eller omvendt: "[M]an and masculine might just as easily signify a female body as a male one, and woman and feminine a male body as easily as a female one" (ibid.: 9). For å få fram dette poenget, innfører Butler i høve til genus omgrepet "performativitet" (jf. ibid.: 34). Genus har ingen sann kjerne eller essens, men likevel finst det genustypiske handlingar som gjer at stereotypiane ikring kjønn stadig vert stadfesta.

Dersom korkje 'kvinne' eller 'det kvinnelege' eksisterer i seg sjølv, men berre er utslag av stereotyp handling og tale, indikerer det at ein uskuldstilstand særskild for kvinna heller ikkje finst, men er ein konstruksjon. I perspektivet frå Butler er jomfrutilstanden ingen ting anna enn ei førestelling nedfelt i kulturen gjennom tradisjonen. Påstanden om at kvinneleg uskuld er noko som gjer kvinna essensielt ulik mannen, er meir å sjå som eit ekko eller sitat av repeterte talehandlingar.

Butlers perspektiv er interessant i høve til "Brurebøn". Ved å ta utgangspunkt i brura og vegringa hennar mot bryllaupsnatta, diskuterer diktet spørsmål og førestellingar knytte til figuren brur/jomfru. Er det jomfruelege knytt til biologi, eller er ideen om tilstanden einast eit utslag av ein essensialistisk måte å tenkja om kjønna på? Møydomen er markert kroppsleg hjå kvinna, med jomfruhinna, men kan ein dermed slutta at det har noko å seia for personlegdomen til den einskilde kvinna om denne hinna er broten eller ubroten? Dersom ein meiner at det har noko å seia, meiner ein samstundes at kvinna og mannen er vesensulike: at ein essens skil dei. Ut frå drøftinga av dei ulike bileta i "Brurebøn" vil eg hevda at diktet frigjer seg frå all biologisk essensialisme. Det vert sådd tvil om (og diktet dekonstruerer) førestellinga om det ein skulle tru var essensen ved brura og jomfrua, nettopp jomfrutilstanden. Diktet spør kva det har å seia for brura om ho går til bryllaupsnatta, om det hender noko med henne eller om det berre hender noko med omverda sitt blick på henne. Kanskje kan det vera, som me har ymta om, ei frykt hjå brura for blant anna å verta plassert i ein passivitet – i ei plassering *inne* som i "Jordange" – som står i motsetnad til den aktive posisjonen hennar før bryllaupsnatta.

Som me har sett i gjennomgangen av "Brurebøn", har også Simone de Beauvoir i *Det annet kjønn* peika på at tankar om den særskilde, kvinnelege moydomen er baserte på gammalt mytestoff. Førestellinga om den "reine" kvinna er noko som gjennom historia og kulturen har vorte skapt for å få kontroll over kvinna, noko som det i den vestlege kulturen i dag er nokså felles semje om, men som i den unge Halldis Moren si samtid i 1930 kunne oppfattast som ein mykje meir radikal påstand.

Jamvel om drøftingar i dette diktet kan knytast opp mot tankar av Judith Butler, er det ikkje mi meining å hevda at Moren Vesaas i alt har eit samanfallande syn på kjønn som

Butler.⁴⁹ Den sistnemnde er svært radikal når ho hevdar at kroppen knapt har noko å seia for kva kjønn han kan realisera. Det vesentlege med jamføringa har vore å få fram at Moren Vesaas i eit dikt som ”Brurebøn” tydeleg tek eit oppgjær med stereotypiane knytt til ein så eksplisitt kjønna figur som brura og kravet om uskulda hennar. Dette diktet viser at jomfru og brur er produkt av blant anna den estetiske diskursen. I uttrykket sitt drøftar diktet òg meir generelt spørsmålet om essens i høve til kjønn.

⁴⁹ Det ville òg vera rart, i og med at Halldis Moren Vesaas skreiv før det teoretiske skiljet mellom ”sex” og ”gender” vart vanleg.

6 ”Evig di”: eg-et i parforholdet

Bylgje

Morgon innover vårt kvite rom –
med blanke svingande ruter det lær
ut imot himmel og hav og vør
– god morgon, å alt som vi eig ilag!
God morgon, ditt sinn! det er som ein blom
utsprungen mot mine augo idag,
og sinnet mitt eige opnar seg vidt
i lykke mot dagen og lær imot ditt!

Som ein konkylie gjennomstrøymt
av havsus er huset. Ustanseleg trår
havet mot landet idag som igår
– vi hørde det sang gjennom alt vi har drøymt.
Enn smakar det hav av oss, vi som vart kysst
og vogga og femnt av det gårdsdagen lang,
– du er som det når du tek meg i fang,
bylgje det er du, mot munn og bryst –
– druknar du meg? nei alt godt du veit av
vil du meg, våg frå det vide hav!

(Frå *Strender*, 1933)

”Bylgje”⁵⁰ frå samlinga *Strender* er kjent for mange og ofte sitert i kommentarlitteraturen, ikkje minst i litteraturhistoriene (jf. Beyer 1996; Egeland 1996; Andersen 2001; Havnevik 2002). Som tilfellet er med mange av dikta til Halldis Moren Vesaas, har også ”Bylgje” vanlegvis vorte tolka nokså rett-fram. I lesingane er det vanleg å framheva at diktet er ei positiv skildring av eit fullkome kjærleiksmøte mellom mann og kvinne i parforholdet.

Eit døme på den gjengse forståinga av ”Bylgje”, finn ein hjå Leif Mæhle: ”Fleire gonger har skildringa ein sterkt personleg tone, av to menneske som har funne kvarandre i nært møte og lykkeleg samvære – til dømes slik det er skildra i [...] ’Bølgje’” (Mæhle 1996: 17). Kjølvs Egeland skriv liknande: ”Kjærlighetsdiktene har en ofte frimodig bekjennelse om lykke og glede ved den totale forening. Et stort dikt over dette motiv er Bølgje [sic] i samlinga *Strender* [sic]” (Egeland 1996: 376). I same ordelag seier Otto Hageberg: ”Skulle eg velja ut

⁵⁰ Seinare har forfattaren endra tittelen til ”Bølgje”, i tillegg til at ho utførde nokre mindre språklege endringar og moderniseringar (sjå Moren Vesaas 1977).

eitt dikt frå dei første samlingane som ber fram den reine gleda ved å gje og ta imot kjærleik, måtte det bli 'Bølgje' frå *Strender* (1933)" (Hageberg 1987: 117).

I biografien om Halldis Moren Vesaas, *Å vera i livet* frå 2007 syner Olav Vesaas ein privatiserande leseemåte når han skriv "Bylgje" direkte inn i ein situasjon frå den fyrste ferien Halldis Moren og Tarjei Vesaas hadde saman i 1932 i Bretagne. Biografen fortel om det unge paret at "[...] dei [drog] ut til havet og fann seg eit kvitkalka rom i eit steinhus i La Clarté" (Vesaas 2007: 229), og tek i forlenginga av det fram "Bylgje", som eit av dei dikta som best set ord på ferien deira. Nokre av dikta i samlinga *Strender* har dikteren i ettertid stad- og tidfest til Bretagne, 1932, og dermed sjølv aktualisert opplevingane frå denne sumaren.⁵¹ Men datering og lokalisering av dikta kan ikkje utelukka lesingar med andre innfallsvinklar, for trass alt er det tale om dikt og ikkje dagboksnotat. Når ein les eit litterært verk vil ein dessutan alltid kunna spørja seg kva som er fiksjon og kva som er sjølvbiografi. Spenninga mellom fiksjon og referensialitet er noko Paul de Man har teke opp i essayet "Autobiography As De-Facement" (1984). I samband med Olav Vesaas sin omtale av "Bylgje", som han synest å lesa utelukkande sjølvbiografisk, kan det løna seg kort å kommentera dette essayet.

De Man drøftar i essayet sjangeren sjølvbiografi, og stiller spørsmål ved om han i det heile kan kallast ein eigen sjanger. Han peikar på at det ikkje er innlysande at sjølvbiografien skil seg frå fiksjonslitteraturen, fordi også ei biografisk framstilling er styrd av tekniske krav. Er sjølvbiografien eit produkt av livet, eller er det biografien som konstruerer livet som eit episk-forteljande forlaup? De Man spør om ikkje det (sjølv)biografiske like gjerne kan oppfattast som ein slags leseemåte, som oppstår som i ein spegelstruktur mellom to subjekt i leseprosessen, forfattar og lesar. I ein viss forstand, hevdar han, vert all litteratur lesen biografisk, så lenge ei bok har eit tittelblad med forfattarens namn:

This specular structure is interiorized in a text in which the author declares himself the subject of his own understanding, but this merely makes explicit the wider claim to authorship that takes place whenever a text is stated to be *by* someone [...]. Which amounts to saying that any book with a readable page is, to some extent, autobiographical. (de Man 1984: 70.)

Problemstillingane de Man reiser i høve til sjølvbiografien, knyter han etter kvart opp mot ei lesing av Wordsworth: Boka *Essays upon Epitaphs*. Lesinga er konsentrert rundt den retoriske figuren prosopopeia, som gjev andlet (maske) til det andletsause eller døde (jf. *ibid.*: 76). Det

⁵¹ Det gjeld dikta "Tunet og skodda" og "Reise". Så vidt eg kan sjå, er dette ikkje gjort før ved utgjevinga av *Dikt i samling* i 1977. I utgåva frå 1933 (og i 1977-utgåva) er elles to dikt, "Dei eldste" og "Varm kveld", festa til stadane Riez og Vaud i Schweiz [sic], høvesvis juni og juli (underforstått 1932).

som hender når forfattar og lesar speglar seg i einannan, er at dei set andlet på einannan, men alltid med risiko for sjølv å missa andlet, å verta anonym, ifylgje de Man (jf. også Bøggild, Iversen og Nielsen 2004: 24). Han meiner prosopopeia er sjølvbiografiens trope framfor nokon annan (de Man 1984: 76).

Som tidlegare hevda har det i resepsjonen av Halldis Moren Vesaas si dikting generelt vore ei overfokusering på det biografiske kjeldestoffet, og som me ser, gjeld dette òg ”Bylgje”.⁵² I høve til at dikteren seinare har datert diktet til sumaren i Bretagne, er det ikkje feil å sitera det i den konteksten Olav Vesaas gjer det. Problemet eller feilen oppstår når diktet mest utelukkande vert forstått referensielt. Om heile samlinga *Strender* seier Olav Vesaas til dømes: ”Diktaren skriv framleis om det som er henne nær: naturen, menneske ho møter, og kjærleiken, og det er – som før – kort avstand mellom levd liv og dikt” (Vesaas 2007: 253). Slik Paul de Man får fram i det nemnde essayet, kan ein alltid setja spørsmålsteikn ved det biografiske elementet i ein forfattars verk, fordi det handlar meir om val av lesemåte enn fakta i teksten. Spenninga mellom fiksjon og biografi vil alltid vera til stades i ein litterær tekst.

Når det gjeld resten av kommentarlitteraturen rundt ”Bylgje”, har Sigrid Bø Grønstøl i artikkelen ”Orfevs vending” (2001) utvida tolkinga av diktet. Rett nok plasserer også ho ”Bylgje” som eitt av dei mange kjærleiksdikta til Moren Vesaas, og seier innleiingsvis om tematikken: ”Tematisk dreier diktet seg om mentalt nærver, om gjengjeldt kjærleik, om erotisk samver og delt lykke, formidla i den stemmen som er typisk for Halldis Moren Vesaas” (Grønstøl 2001: 65). Når Grønstøl talar om gjengjeldt kjærleik og lukke i det erotiske samværet, er det nokså likt dei attgjevne kommentarane ovanfor. Men lesinga hennar overstig delvis det grammatiske planet, og som me veit går ho i motsetnad til fleirtalet av forskarane inn for å gjera ende på biografismen i resepsjonen av denne forfattaren. Dette påverkar naturleg nok tilnærminga hennar til dikta. I lesinga av ”Bylgje” vektlegg Grønstøl røysta i diktet, den vokative dimensjonen.⁵³ Røysta er ifylgje henne korkje rein apostrofe eller etablering av ein dialog. Ved å avvisa dialogen som einerådande, markerer ho seg mot etablerte oppfatningar av diktet, som ovanfor er refererte til. Det liknar for så vidt det eg gjorde i samband med apostrofe i ”Brurebøn”.

Grønstøl peikar på at Halldis Moren Vesaas i dette diktet overskrider ein kjønnsrelatert, nedarva biletbruk frå romantikken: ”I ’Bølgje’ nyttar Halldis Moren Vesaas det

⁵² Mæhle (1996) si understreking av den personlege tonen i diktet (jf. sitatet frå artikkelen hans), kan tydeleg lesast som utslag av tendensen til biografisme, i høve til det eg tidlegare har sagt om denne artikkelen.

⁵³ Interesse for det særskilde ved denne røysta i diktet heng saman med ei interesse Grønstøl har for det retoriske ved dikta til Moren Vesaas, slik det òg kjem fram i artikkelen ”’Syster jord’. Halldis Moren Vesaas og romantikken” (Grønstøl 1996b), som eg tidlegare har kommentert.

tradisjonelt feminine symbolet *hav* som vid og vibrerende metafor for elskaren sine famntak i det erotiske samværet” (Grønstøl 2001: 64). Vidare legg ho vekt på at havet er framstilt gjennom sansing (ibid.: 66). Men samstundes som det er framstilt konkret og sansa, opnar havbiletet for større tydingar og konnotasjonar, held Grønstøl fram. Ho meiner situasjonen i diktet, samleiet, er lyft inn i ei rytmisk og evig tid, ved hjelp av havbiletet (ibid.: 67). Elles festar ho seg særskilt ved konkyliesimilen i starten av andrestrofa, som er eit markert erotisk symbol, men som også fører til ei utviding av huset sin romdimensjon. Utvidinga skjer, ifylgje Grønstøl, ”[...] både innover mot det tette konsentrerte punktet som er konkylien sitt mystiske og skjulte indre, og utover mot det endelausa havet som omfemner landet og omstrøymmer kloden” (ibid.: 66). Til sist i artikkelen nemner ho at ein dødsfantasi og negativitet er med i ”[...] ei ørlita undring til slutt: ’Drukna du meg?’” (ibid.: 67). Men det negative vert med det same tilbakevist, seier ho, og Grønstøl endar med å kalla diktet paradisisk.

6.1 Fullkomen samansmelting?

Slik det er vanleg, skal også me lesa ”Bylgje” som ei skildring av erotisk sameining, av samleiet. Mange ord i diktet viser nokså direkte til dette motivet, som desse frå andrestrofa: ”kysst”, ”femnt”, ”fang”, ”munn” og ”bryst”. Likevel skal me frå fyrst av bryta nokså radikalt med diktresepsjonen og hevda at ”Bylgje” kan lesast som eit kjærleiksdikt med dissonansar. Påstanden kan kanskje verka underleg, sidan diktet å sjå til framstiller det motsette: ein fullkomen harmoni, og nærast ein utopi, av kjærleiken mellom mann og kvinne i parforholdet. Idyllen og paradisstemminga er nemleg slåande på det bokstavlege planet, især i opninga: Ein smil og ei glede er to gonger uttrykt med verbet ”ler”, rommet er lyst, ope; eg-et insisterer på samkjensle ikkje berre med du-et, men med heile naturen (”himmel og hav og vør”). Forenkla kunne ein i og for seg lesa dette som uttrykk for ei tilnærma panteistisk naturoppfatning, men det ville på same tid vera å oversjå ein sentral spenningsfylde i diktet.⁵⁴ For samstundes som ”Bylgje” insisterer på det perfekte i situasjonen, ber kjærleiksmøtet i seg ein kime til konflikt mellom ulike ideal eller førestellingar. Dette er indikert reint grammatisk ved at det kvinnelege eg-et vekslar mellom å ha ein aktiv og passiv posisjon. Ved å vera det skapande sentrum i diktet er eg-et aktivt, men i den erotiske hendinga vert det passivisert, samtidig som mannen (du-et) får agensrolle. Denne spenninga eller konflikten mellom den aktive og

⁵⁴ Hageberg har lese diktet i retning av det panteistiske: ”Her er det gode møtet mellom dei elskande del av eit møte også med krafta i allnaturen, med himmel og hav og vør og bløming og bølgeslag” (Hageberg 1987: 117).

passive posisjonen i diktet fremjar eit spørsmål om kva kjærleiksakta har å seia for individet. Går utopien om den evige, samansmeltande og sameinande kjærleiken på kostnad av identiteten åt den einskilde, i dette tilfellet eg-et? Spørsmålet er bokstavleg uttrykt i teksten, noko me skal koma tilbake til.

Parallelt er det ei nokså openberr rørsle i diktet frå den lette, lyse morgonen i fyrstestrofa til noko tyngre og mørkare i den andre. Havet, som representerer noko mørkt og uttgrunneleg, får ein merkbart større plass der.

Av grunnar som her er nemnde er det ikkje eintydig at diktet frå byrjing til slutt representerer ein harmonisk totalitet, slik mange har påstått. Me skal sjå at diktet opnar for diskusjon av sine egne påstandar om det evigvarande, overskridande og lukkelege ved situasjonen. Dette skjer mellom anna gjennom måten temporalitet er tematisert på i diktet, og me skal difor ta til med ei undersøking av tidsdimensjonen. Undervegs vil lesinga òg koma inn på ein grenseproblematikk som er nokså openberr i diktet. Eit utgangspunkt for lesinga som heilskap er at spørsmålet om identitet kan knytast til diskusjonen av kjønn.

6.1.1 Eit evig "her og no"? Temporale aspekt ved diktet

Alt med det fyrste ordet, "morgon", er temporalitet gjort til eit sentralt tema i "Bylgje". Diktet opnar med eit tilsynelatande spontant og samtidig, "in medias res"-liknande gledesutbrot over morgonen som vekker dei elskande. Situasjonen i starten av diktet har noko naivt og uskuldig over seg, som har med opningssubstantivet å gjera. Nemninga "morgon" markerer temporalt noko nytt, ubrukt og uskuldig, som ein ny start. Uskulda og naiviteten er understreka av den påståtte spontaniteten som er lik eit barnleg utbrot. Gjennom den kvite fargen i rommet vert heile staden merkt av noko reint og reinsande. I tillegg til å ha ein parallellitet til morgonen, kan rommet lesast som ein parallell til det lyse veret, til himmelen. Dei blanke, svingande rutene syner likskap både til dei kvite veggene, til den blanke himmelen, og til havet: Både himmel og hav har ei ubestemmeleg fargeskifting mellom blått, kvitt og blankt, alt etter avstanden til den som ser. At "morgon" knyter eit samband til dei meir kosmiske, absolutte storleikane himmel, hav, sol, gjer tidsaspektet ved ordet meir interessant og aktuelt, fordi det utvidar perspektivet frå ein einskild morgon mot noko meir ope, flytande og endelaust. Personane får òg eit særskilt tidsperspektiv festa til seg, fordi dei dels er kopla opp mot desse storleikane. Her ligg det nært å minna om Paul de Man i "The Rhetoric of Temporality", når han seier om subjektet i den romantiske lyrikken at det har falle

for freistinga å ta frå naturen si metatid, og dermed ufarleggjera naturen sin suverenitet over mennesket (jf. de Man 1983: 197 og punkt 3.2 ovanfor.).

Det er nokså lett å få auga på at eg-et forsøker å fasthalda den lukkelege augneblinken som ein varig tilstand. Den fyrste ”morgon” i opningsverset kan oppfattast nettopp som at han skal setja status for diktet, som eit ”her-og-no”. Ved å stå fyrst i diktet er han utheva og markert som viktig. Insisteringa på det spontane og synkrone (samtidige) som dominerer i heile fyrstestrofa, kan lesast som eit slikt forsøk på å frysa augneblinken, den utopiske førestellinga, i ei slags konstant notid. Dette fører samstundes tankane mot Culler (2001) og utgreiingane hans om ”skrivings temporalitet” som han meiner apostrofen skaper (jf. pkt. 5.1.1). I og med at den fyrste strofa er nokså apostrofisk, kan ho lesast inn i det perspektivet – som om eg-et vil setja seg utanfor den empiriske tida og skapa eit drama rundt sjølve kallinga, talen. Men strofa har ikkje eit like definert apostrofisk preg som ”Brurebøn” hadde. Ho bryt meir mot det narrative, til dømes i innleiinga med morgonen innover rommet, som er ei slags skildring.

Tidsaspektet ved ”morgon” i den fyrste strofa er også tematisert gjennom den grammatiske strukturen: Ordet er dobbelt repetert, til saman nemnt tre gonger. Med tanke på allegori-diskusjonen hjå de Man, vert denne gjentakinga av ordet ekstra interessant. Som me allereie veit, legg de Man stor vekt på relasjonen mellom teikn, fordi han avdukar særskilde temporale tydingar – det allegoriske teiknet viser til føregåande teikn. Dermed vert termen *repetisjon* for han viktig:

The meaning constituted by the allegorical sign can then consist only in the *repetition* (in the Kierkegaardian sense of the term) of a previous sign with which it can never coincide, since it is of the essence of this previous sign to be pure anteriority. (de Man 1983: 207.)

Teiknet som vert repetert, i vårt tilfelle ”morgon”, vil ifylgje de Man aldri vera det same som teiknet det refererer til, også ”morgon”, fordi det ligg ein skilnad i den temporale avstanden mellom dei. Innbakt i dette ligg òg den negative augneblinken de Man talar om, som viser til innsikta i den temporale lagnaden til mennesket (jf. *ibid.*).⁵⁵

I dømet vårt oppstår repetisjonen internt i diktet. Men i tillegg til den interne repetisjonen, vil ein utan altfor store vanskar finna parallellar i dikt av andre diktarar òg. Som

⁵⁵ De Man seier i den fylgjande setninga: ”The secularized allegory of the early romantics thus necessarily contains the negative moment which in Rousseau is that of renunciation, in Wordsworth that of the loss of self in death or in error” (*ibid.*: 207). Den negative augneblinken er den augneblinken som avdukar (innsynet i) den temporale lagnaden. Som me har sett, meiner de Man at begge dei nemnde diktarane har dette medvitnet intakt. Han ser det som ein styrke ved diktinga deira (jf. punkt 3.2 ovanfor.).

eit lite framhald av den tilnærma allegoriske lesinga i samband med ”Brurebøn” ovanfor, kan det passa å sitera eit tidleg dikt av den svenske diktaren Karin Boye, som syner ein viss parallellitet til Moren Vesaas sitt dikt. Interessant nok heiter diktet av Boye nettopp ”Morgon”:

När morgonens sol genom rutan smyger,
glad och försiktig,
lik ett barn, som vill överraska
tidigt, tidigt en festlig dag –
då sträcker jag full av växlande jubel
öppna famnen mot stundande dag –
ty dagen är du,
och ljuset är du,
solen är du,
och våren är du,
och hela det vackra, vackra,
väntande livet är du!

(Frå *Moln*, 1922)

Likskapane med ”Bylgje” er lett å få auga på, åleine ved å sjå på tittelen og på ordvalet i fyrste verset: ”morgonens sol”, ”rutan”. Erotikk er tydeleg tematisert, gjennom eg-et si skildring av situasjonen og når det talar til du-et. Når eg-et vil ”[...] öppna famnen” har det ein parallell i andre strofa av ”Bylgje”, der det erotiske vert poengtert mellom anna ved ord som ”femnt” og ”fang”. Eit påfallande trekk ved begge dikta er eg-et si sterke insistering på det gode og lukkelege ved situasjonen. Desse openberre likskapane mellom eit nokså tilfeldig valt dikt av Karin Boye og det utvalde diktet av Moren Vesaas, gjer noko med forståinga vår av tidsaspektet i ”Bylgje”. Når me tidleg kan slå fast at det allegoriske bryt gjennom også her, samstundes som ein symbolsk modus tilsynelatande også er til stades, står det i motsetnad til den sterke insisteringa på synkroni som me fyrst såg.⁵⁶

Å påstå at det er ein slik motsetnad mellom det allegoriske og det symbolske i ”Bylgje”, er ikkje altfor vanskeleg å argumentera for. I tillegg til at diktet kan lesast allegorisk opp mot Boye, synest det samtidig å uttrykkja eit plutsleg utbrot og ei sanseleg skildring av ei intens subjektiv oppleving av møtet mellom menneske og natur. Diktet skaper inntrykk av å vera symbolsk i ein romantisk forstand, men det symbolske ved det vert delvis tilbakevist av

⁵⁶ I *Lyrikkhåndboken. 101 dikt og tolkninger* (2007) presenterer forfatarane Jørgen Magnus Sejersted og Eirik Vassenden eit dikt av Halldis Moren Vesaas, nemleg ”Treef” frå 1947. Sejersted og Vassenden les dette som eit allegorisk dikt, og dei dreg då parallellar mellom anna til Karin Boye og det kjende diktet hennar: ”Ja visst gör det ont” frå 1935.

den allegoriske dimensjonen. Her vil eg igjen visa til ”The Rhetoric of Temporality” og ein konklusjon de Man dreg der. Når han les Rousseau-romanen *La Nouvelle Héloïse*, peikar han på at det allegoriske og det symbolske der eksisterer side om side, og at dette til og med er eit naudsynt hopehav: ”The novel could not exist without the simultaneous presence of both metaphorical modes” (de Man 1983: 204). Men det er allegorien som har høgste prioritet, for ”[...] nor could it reach its conclusion without the implied choice in favor of allegory over symbol” (ibid.).

I ”Bylgje” er allegorien òg avgjerande for konklusjonen, nettopp fordi han seier noko om tidsdimensjonen. Diktet gjev seg ut for å vera ”umiddelbart” og ei direkte skildring, men tek samstundes avstand frå det umiddelbare uttrykket, ved å la allegorien skina gjennom. I forlenginga av dette kan ein gå ut frå at også andre påstandar i diktet kan setjast spørsmålsteikn ved.

Her er det i så måte interessant å sjå at dei to repetisjonane av ”morgon” i starten av ”Bylgje” begge er repeterte som ei helsing: ”god morgon”, og dermed har eit særskilt innbyrdes forhold. Sidan eg, basert på de Man, har som utgangspunkt at eit repeterande teikn aldri er identisk med teiknet det viser til, kan det verka litt urovekkjande, og gjentakinga i seg sjølv tilfører såleis ein eigen intensitet til helsinga: Er morgonen så god som han vert påstått å vera? Intensiteten aukar òg når dei repeterte orda er så tett lokaliserte saman i strofa som dei er: over dei fem fyrste versa, og sjøve helsinga over berre to vers (4 og 5). Det kan mest likna ei besverging når det gode ved morgonen så sterkt og hyppig er framheva, som om alle krefter er sette inn på å mana fram det gode.

Innleiingsstrofa i ”Bylgje” kan på denne bakgrunnen lesast som ei utprøving av om den eine, lukkelege augneblinken let seg halda fast og gjenskapa i ein kontinuerleg presens. Ei slik tolking kan dels la seg forklara med støtte i Culler sin teori om apostrofens ”no”, men repetisjonane og det allegoriske er vel så interessante, i høve til perspektivet frå de Man.

I den neste strofa syner det seg endå fleire vinklingar til tidsproblematikken. Andrestrofa opnar tydeleg narrativt, og sidan det i grove trekk skil seg frå den apostrofiske fyrstestrofa, kan det indikera eit temporalt skifte, som ovanfor ymta om. Narrasjonen i andrestrofa kjem til syne gjennom skildringa av huset, samanlikna med ein konkyllie. I andre vers er tida semantisk sett understreka med adjektivet ”ustanseleg”, som kjenneteiknar havet, alltid i rørsle, attende og fram. Det temporale er òg streka under med uttrykka ”i dag” og ”i går”, og interessant nok skiftar verbtida i neste vers til preteritum: ”– vi høyrde det sang”. I den vidare gangen held ikkje diktet fast på fortidsforma, men skiftar stadig tilbake til presens, til dømes her: ”Enn smakar det hav av oss [...]”. Men presens i dette verset er definert som eit

”enn”, og det gjev til kjenne ei innsikt hjå eg-et om tidsperspektivet: at no-et er førebels og ikkje til å halda fast på. Dette skil seg frå insisteringa på spontanitet og synkroni me såg uttrykt i strofa ovanfor. Denne skilnaden frå fyrstestrofa innbyd til nærare gransking.

Konkylien er her eit nøkkelibilete. Tematisk har han ein sentral posisjon i diktet ved å presisera den erotiske scenen: Han peikar mot kvinna sin kropp (kjønnsorganet). Havet er bilete på mannen, og konkylien (og huset) bilete på kvinna. I lys av diktet lese som ei framstilling av samleiet, er også kvinna gjennomstrøymd. Men i tillegg til å presisera det erotiske temaet, markerer konkylien både avstand og nærleik, i tid og rom. Fordi han kjem frå havet, og har vore del av det, skaper han nærleik til det. Men så lenge konkylien er borte frå den opphavlege konteksten sin, eksisterer han berre som eit minne, og syner såleis avstand til havet, både lokalt og temporalt. Eit særmerke ved konkylien er lyden i det indre av han, som gjev assosiasjonar til havsus. Susen er sansbar gjennom høyrsla, og den som lyttar, vil kunna få ei direkte fornemning av havet, som om det var like ved. Likevel er ikkje lyden anna enn ein illusjon. Reelt sett er det ikkje havet ein høyrer, og det er eit mistak å tru at det er nært. Kvar gong konkylien vert lytta til, vil illusjonen av havet etablerast, som om havlydane gjenskaper seg inne i han – men det er altså berre innbilling.

Ved hjelp av konkylibiletet er tidsdimensjonen ved diktet både utvida og innstramma. Konkylien utvidar både rommet og tida ved å ha samband til det endelause og evigrullande havet. Men i og med at han berre er ein *representasjon*, eit minne om havet og havlydane, er sambandet reelt sett brote. Konkylibiletet er svært sentralt mellom anna fordi det synleggjer ei rørsle som ligg i diktet som heilskap: vekk frå insisteringa på det samtidige som me såg i starten. I løpet av diktet opparbeider eg-et seg eit innsyn i at augneblinken ikkje let seg direkte gjenskapa i språket. Introduksjonen i andrestrofa, med konkylien i sentrum, kan lesast som ein peikepinn på denne innsikta hjå eg-et. Konkylien er eit minne tilbake i tid og rom, til havet, han er ikkje sjølv lenger del av det. Gjennom konkylien vert medvitet om den temporale lagnaden – at mennesket er underlagt tida – varsamt gjort synleg, på ein måte som klårgjer sentrale tidsrelaterte spenningar i diktet.

Samstundes som det opnar for ei større forståing av tidsdimensjonen, tematiserer konkylibiletet òg ei drøfting av *grenser* i diktet. Fordi Paul de Man i eit kjent essay, ”Rhetoric of Tropes” (de Man 1979b), har undersøkt tilhøvet mellom grenser og temporalitet, skal me sjå litt på nokre sentrale poeng der som har overføringsverdi til drøftingane våre her.

6.1.2 Den kronologiske reverseringa

De Man tek i "Rhetoric of Tropes" (de Man 1979b) utgangspunkt i filosofen Friedrich Nietzsche sine tankar om retorikk, og han leier to hovudtankar ut av Nietzsches retorikkteori. Det eine er at Nietzsche, ifylgje de Man, ser tropen, eller meir ålment figurleg språk, som det språklege paradigmet "par excellence". Han hevdar, som de Man, at *retorikk* i tydinga 'talekunst' er avhengig av ein føregåande teori om talefigurar eller tropar (de Man 1979b: 105).

Det andre punktet til de Man er det som Nietzsche kallar "phenomenalism of consciousness" ('medvitets fenomenalisme') (ibid.: 107). Denne medvitsfenomenalismen til Nietzsche dreiar seg ifylgje de Man om tendensen til å skildra mentale hendingar, som minne og kjensler, i termar utleidde frå røynsler i den fenomenale (ytre) verda. Den tyske filosofen kallar dette for ei kronologisk reversering, som tyder at årsak når fram til medvitet *etter* verknaden (de Man 1979b: 107), noko som er ein omvend posisjon i høve til korleis ein vanlegvis tenkjer seg det (altså at årsak kjem før verknad). Nietzsche meiner her at den klassiske binære polariteten, der motsetnaden subjekt–objekt er basert på motsetnaden indre–ytre, ikkje er heilt rett, og han argumenterer for at hierarkiet mellom dei to polaritetane kan reverserast. Ein har tenkt seg at den ytre, objektive hendinga styrer (determinerer) den indre, medvitne hendinga, slik årsak determinerer verknad. Men ifylgje Nietzsche, og de Man si tolking av han, viser det seg at "[...] what was supposed to be the objective, external cause is itself the result of an internal effect" (ibid.: 107). Det stemmer altså ikkje at den ytre hendinga er avgjerande for den mentale oppfatninga av det sansa. Det klassiske, binære systemet, med dikotomiane årsak–verknad, subjekt–objekt stør seg på eit bakomliggjande, ureflektert skjema av temporal natur, fundert på polariteten før–etter, seier de Man vidare: "Logical priority is uncritically deduced from a contingent temporal priority: we pair the polarities outside/inside with cause/effect on the basis of a temporal polarity before/after (or early/late) that remains unreflected" (ibid.: 108).

I høve til "Bylgje" er dette interessant blant anna når det gjeld konkyliebiletet, som me alt har slått fast har ei vesentleg rolle når det gjeld spørsmålet om temporalitet. Det er knytt mystikk til konkylien, tufta på illusjonen om at havet susar inne i konkylien som eit minne, medan det i røynda ikkje er havsus, men eit slags ekko av susen i øyra ein høyrer. Konkylien står såleis fram som eit talande døme på poenget til de Man (og Nietzsche) i essayet: polariteten ytre–indre baserer seg ikkje automatisk på motsetnaden før–etter. Konkylien, med sin innbilte havsus, eksemplifiserer nettopp den misvisande tendensen til å søkja etter årsak i den ytre verda, basert på tanken om at det heng saman med noko fortidig.

6.1.3 Identitet utan grenser: havet, eg-et og du-et

Utover i den andre strofa i "Bylgje" vert havet stilt meir i sentrum av diktet. Nemninga "hav" er ofte brukt, både åleine, i samansetjingar og i referanse ("det"). Den sentrale plasseringa er understreka av dei mange s-ane i strofa. Dei gjev ein lydmålende effekt som susen frå havet, i allitterasjonane og rima "havsus" – "huset" – "Ustanseleg"; "sang" – "smakar"; "kysst" – "bryst". Eit anna vesentleg moment er at havet grammatisk sett får agensrolle, det er gjort til ein prosopopeia og vert ein handlande instans i teksten. Det besjela havet trår, syng, kysser, voggar og femner.

Personane i diktet er tilsynelatande baa to passivt underlagde det mektige havet sine handlingar: "Enn smakar det hav av oss, vi som vart kysst / og vogga og femnt av det gårsdagen lang". Det er nærliggjande å lesa desse to versa som ei biletleg framstilling av eit fortidig erotisk møte. Men kanskje kan dei òg lesast som ei meir bokstavleg skildring av gårsdagen, ei nær fortid, då eg-et og du-et framleis var uskuldige og kan ha leika seg i bylgjene liksom born? Verba "vogga" og "femnt" leier tanken mot ein slik barnleg uskuldstilstand. Før den erotiske hendinga, var havet berre hav, som femnde dei to personane samtidig. At det smakar hav av dei, treng ikkje lesast som noko anna enn det det bokstavleg tyder, sjølv om det er innlysande at havsmaken har ein overføringsverdi til smaken av kroppen, med salte kroppsvæsker. I det same havet i neste vers er samanlikna med du-et, peikar "femnt" mot erotikk, for eg-et samanliknar du-et med havet når det "[...] tek meg i fang". Referansen til den erotiske hendinga gjer havet meir uutgrunneleg og til dels skummelt. Dette knyter seg også opp mot ein grensetematikk i diktet: Kva tyder det å vera femnt av havet?

Havet, slik det opptrer i naturen, er kjenneteikna av å vera mest grenselaust, uendeleg og uråd å overskoda. Den som let seg femna eller omslutta av havet, står i fare for å gå under, å døy. Eit medvit om denne faren manifesterer seg i slutten av "Bylgje", i ein kontekst der du-et direkte er kopla til havet, som ovanfor nemnt: "– du er som det når du tek meg i fang, / bylgje det er du, mot munn og bryst – / – druknar du meg? [...]". Når ein les desse versa lausrivne frå resten av diktet, er det lett å sjå at det knyter seg ein dissonans til spørsmålet eg-et stiller du-et. Ytringa kan vitna om ei handlingslamming, kvinna er hamna i ein passivt mottakande posisjon overfor du-et, som lik ei bylgje slår mot henne – og går frå henne att. Eg har tidlegare implisert at ein kan lesa ei motstridande haldning hjå eg-et til det som hender i diktet, sjølv om hendinga kan sjå ut til å vera berre positiv. Med spørsmålet i slutten av diktet

står tvilen på trykk og røper ein identitetsproblematikk som drøftar sjansen for om forholdet til du-et kan vera jambyrdig.

Det må nemnast at ingen i kommentarlitteraturen har trekt dette spørsmålet i siste strofa i "Bylgje" fram som uttrykk for ein dissonans eller ambivalens, sjølv om spørsmålet i seg sjølv opplagt gjev til kjenne ei uro. Årsaka synest å vera at spørsmålet utan unntak har vorte oppfatta retorisk, som om det ikkje eigentleg spør. Ei slik lesing av spørsmålet er ikkje direkte urimeleg, sidan den fylgjande, avsluttande setninga i diktet ekspressivt tilbakeviser dissonansen, understreka med eit utropsteikn: "nei alt godt du veit av / vil du meg, våg frå det vide hav!". Så lenge spørsmålet er lese retorisk, vil avslutninga av diktet stå fram som harmoniserande og forsonande. Like fullt, når spørsmålet trass alt står der, og syntaktisk sett er eit spørsmål, er det problematisk å avvisa det fullstendig. Akkurat dette er òg eit av dei sentrale poenga til Paul de Man i det tidlegare refererte essayet "Semiology and Rhetoric" (de Man 1979a). Eg viser til det som innleiingsvis vart referert frå denne teksten, og vil kort berre peika på noko som i denne samanhengen har stor relevans, og som ikkje vart referert tidlegare.

I tillegg til dømet frå populærlitteraturen (jf. punkt 3.1), er eit viktig døme i essayet diktet "Among School Children" av William Butler Yeats. Dette diktet endar med det dei fleste forskarar ifylgje de Man har oppfatta som eit retorisk spørsmål ("How can we know the dancer from the dance?"). Når spørsmålet har vorte lese retorisk, har det samstundes vorte oppfatta som sameinande og uproblematisk. Men de Man syner at det ikkje er noko i teksten som seier at spørsmålet berre skal lesast slik. Når han på si side les det bokstavleg ("grammatisk"), gjev spørsmålet teksten eit heilt nytt preg og alvor; det syner ein spenningsfylde som gjer at den vanlege, retoriske lesinga vert ståande som delvis naiv og forenklande: "[H]ere, the figural reading, which assumes the question to be rhetorical, is perhaps naïve, whereas the literal reading leads to greater complication of theme and statement" (de Man 1979a: 11). Han seier vidare:

The two readings have to engage each other in direct confrontation, for the one reading is precisely the error denounced by the other and has to be undone by it. Nor can we in any way make a valid decision as to which of the readings can be given priority over the other; none can exist in the other's absence. There can be no dance without a dancer, no sign without a referent. (ibid.: 12.)

Poenget til de Man er at dei to måtane å lesa spørsmålet på bae er potensielt til stades i teksten, og at ein ikkje kan prioritera den eine over den andre. Begge lesingane underminerer

eller dekonstruerer kvarandre (jf. de Man 1979a: 12), og spenninga mellom dei er med på å konstituera teksten.

Ei liknande spenning fylgjer med spørsmålet i slutten av ”Bylgje”. Så lenge det ut frå syntaksen er eit spørsmål, kan det takast alvorleg, og det vil vera ei *tolking* å lesa det retorisk. Alt etter innfallsvinkel eller lese måte gjev spørsmålet teksten meining. Tilsynelatande er eg-et i ”Bylgje” fullt av tillit til elskaren og avviser difor i den siste setninga at han kan representera ein fare. Men trass i avvisinga gjer sjølv spørsmålet at stemninga i diktet vert meir uviss og udefinert. Dessutan tyder ikkje eit nei alltid eit nei (jf. Kulick 2003). Ekspressiviteten ved det nektande svaret fell inn i mønsteret av sterk insistering frå fyrste strofa, som ikkje nødvendigvis burde takast heilt bokstavleg, som lesinga oppdaga. Det er eit poeng at svaret i siste setninga av diktet er noko eg-et gjev seg sjølv, og ikkje eit svar frå du-et. Dermed er svaret meir prega av å vera sjølvoppfyllande, som eit ynske om korleis situasjonen skal vera, enn eit ordentleg, oppklarande svar.

Som me ser, er det skilnad på det eg-et eksplisitt påstår og det som ein kan tolka ut av det estetiske uttrykket i diktet. Insisteringa på det fantastiske ved situasjonen, på den evigvarande kjærleiken vert på ulike måtar møtt med ein tvil, som heng saman med ei aukande visse om tida som går, og dermed òg ei uro: Kan lukka vara?

Uroa har samanheng med ei utvikling elles i diktet, der det kvinnelege subjektet går frå ein aktiv til ein meir passiv ståstad, og spørsmålet kan i så måte oppfattast som ein kulminasjon av denne utviklinga (jf. ovanfor). Men ein kan naturlegvis ikkje ta bokstavleg at det dreiar seg om ein reell drukningsfare, fordi det ikkje er havet, men du-et, ein person, som kjem mot eg-et. Det som kan vera truga, er den individuelle identiteten. Dette gjeld i så fall ikkje berre eg-et, men òg identiteten til du-et. For dersom paret skal leva opp til utopien om fullkomen samansmelting i ein evigvarande kjærleik, må begge gje slepp på den særskilde identiteten kvar av dei har. Diktet diskuterer om eit slikt prosjekt er mogleg, og framstillinga av havet både røper og delvis skjuler denne diskusjonen. Fordi havet i ”Bylgje” ved fyrste blick kan sjå ut til å vera eit enkelt, kanskje romantisk uttrykk for eit ynske om å gå opp i naturen, kan det vera lett å oversjå at dette biletet rommar ein større problematikk, som eg i det fylgjande vil hevda at det gjer.

Havet som i andre strofa ”ustanseleg trår”, refererer til du-et sine rørsler. Sjølv verbet ”trå” peikar reint semantisk mot dette, fordi det òg finst som substantiv med tydingar som ’attrå’ eller ’sterk lyst’.⁵⁷ I tillegg er det rimeleg å lesa det mjukt voggande, daktyliske

⁵⁷ Sjå *Nynorskordboka*: http://www.dokpro.uio.no/ordboksoek_nynorsk.html

versemålet som ei tilvising til kroppar i rørslé, samtidig som det illustrerer havrytmen. Etter kvart er òg du-et direkte samanlikna med havet. Rørsléne til havet som går utan stans, kan peika mot den underliggjande uroa som har med identitetsspørsmålet å gjera. Kva inneber det at du-et er som havet? Havet er som nemnt uutgrunneleg. Og er det då det same havet som kjem att kvar gong bylgja slår mot land? Om ein ser tilbake til det som hadde med repetisjon å gjera ovanfor, kan ein hevda at havet, kvar gong det er nemnt i diktet, endrar innhald. Dette er òg nokså klårt på overflata i diktet. Frå å vera ein del av noko tilnærma absolutt og overskridande i starten av diktet, der det er nemnt saman med himmel og vêr, har det i andre strofa fått ein ”immanent” funksjon: som aktør i situasjonen, inne i rommet, så å seia.

Frå starten av er det i dette diktet tilsynelatande ei vegring mot å skildra møtet mellom eg-et og du-et som fysisk og kroppsleg, noko som kan hanga saman med dei uklære identitetsgrensene og førestellinga om samansmelting. I fyrstestrofa er kroppen ikkje direkte vist til, med unntak av augo. Kvifor unnlet så eg-et å skildra det kroppslege i reine ord? Fråværet av kropp kan moglegvis lesast inn i tolkinga av at eg-et ynskjer å halda fast på kjærleiksmøtet som noko abstrakt, som ein idé og ein utopi – det forsøker å lyfta heile hendinga ut av empirien og inn i ei slags idéverd, slik også granskinga av tidsaspektet kunne føra oss fram til. Når du-et i siste del av strofa er helsa som ”sinn”, og eg-et omtalar seg sjølv som ”sinn”, kan det lesast som dette forsøket på å abstrahera den konkrete hendinga.⁵⁸ Eg-et prøver å gjera erotikken til eit møte som overstig det kroppslege, og som heller skjer i det indre, som eit møte mellom to sinn. På same tid kan eit vel så viktig aspekt ved denne måten å skildra både seg sjølv og den andre vera ein metode for å overvinna grensene kroppen har – ein måte for eg-et å koma under huden på den andre. Kanskje kan dette vera del av eit forsøk på å skapa ein felles identitet.

Blomesimilen i den fyrste strofa røper likevel det kroppslege: ”det er som ein blom / utsprungne mot mine augo idag”. Den utsprungne blomen i ”Bylgje”, samanlikna med du-et, vert mest å sjå som eit *emblem* for den erotiske hendinga i underteksten (jf. også Grønstøl 2001: 66). Han gjer, som rosa i ”Brurebøn”, den erotiske hendinga konkret og fysisk, og er såleis meir enn eit uskuldig og abstrakt symbol for kjærleiken. Liksom den nye dagen bryt inn over det kvite og uskuldsreine rommet, spring blomen (du-et) ut for synet på eg-et. I same stunda er dagen og du-et tekne imot som elskaren, når eg-et til sist i strofa utbryt at ”[...]

⁵⁸ Repetisjonen av ordet ”sinn” går elles inn i mønsteret me såg i samband med undersøkinga av temporaliteten i diktet, basert på Paul de Man sine teoriar. Gjentakninga synleggjer temporale spenningar i diktet mellom eit *for* og eit *no* – det repeterte teiknet er ikkje det same som teiknet det attgjev (jf. ovanfor). Den temporale avstanden (og lagnaden) kjem til syne gjennom gjentakninga åleine. Allereie i repetisjonen er augneblinken tapt.

sinnet mitt eige opnar seg vidt / i lykke mot dagen og lær imot ditt!”. Som dagen fyller rommet, fyller òg elskaren eg-et. Morgonen misser med det same ein del av det uskuldirge preget me såg han hadde i samband med tidsdimensjonen, for måten han trengjer inn i rommet kan sjåast som ein parallell til elskaren si kroppslege inntregning.

Med starten på andrestrofa syner forsøket på å overstiga grensene for kroppen seg å vera mislukka. Det kroppslege er i denne strofa mykje tydelegare tematisert og definert, heilt openlyst med substantiva ”fang”, ”munn”, ”bryst”. Dermed er òg kjønna, mann og kvinne, meir definerte, fordi kroppen nettopp er *kjønna*. Konkylien i starten viser ikkje berre til ein inngang til huset, men òg til ein inngang til kvinna sin kropp, som eg ovanfor var inne på. Tilvisinga til det mystiske indre i konkylien, som syng likt havsusen, gjer på eitt vis at den abstraherte mystikken rundt det erotiske møtet i ”Bylgje” utvidar seg endå meir, men fungerer på same tid som ei synleggjering av det reint kroppslege ved situasjonen.

Når den kjønna kroppen er definert i stigande grad utover i diktet, oppstår samstundes ymtinga om ubalansen i forholdet, som fyrst og fremst syner seg med sambandet mellom duet og havet, slik me har hevda. Utviklinga i forholdet syner seg òg ved at du-et og eg-et i mindre grad vert omtala som ”vi”, og mot slutten av diktet endar opp einast som ”eg” og ”du”. Pronomenet ”du” er i dei fire siste versa nemnt seks gonger, noko som understrekar eg-et sitt innsyn i at dei åtskilde identitetane er eit faktum og at utopien om fullkomen samansmelting ikkje let seg oppfylla.

Som me ser, tilkjennegejev då diktet ”Bylgje” problemstillingar som gjeld den einskilde sin identitet når to individ skal vera saman. Det problematiserer førestellinga (utopien) av at mann og kvinne skal verta eitt i parforholdet, samstundes som det òg forsøker å få utopien til å verta røyndom. Ei haldning om at identiteten alltid er i prosess, slår gjennom i dette diktet som i andre dikt av Moren Vesaas. I ”Bylgje” er ei antiessensialistisk haldning til kjønsspørsmålet til stades, særleg tydeleg med forsøket på å bryta ned identitetsgrensene.

Klimakset som fylgjer den seksuelle akta, og som byggjer seg opp gjennom diktet, tyder for subjektet noko som liknar ein fare like mykje som trygg lukke, fordi det inneber å gå under i den andre, å gje seg over, og dermed kanskje missa noko av seg sjølv. Når du-et er likna med havet, oppstår det ein ubalanse i parforholdet som ikkje let seg reversera. Spørsmålet i slutten av diktet står som prov på det, når ein les det bokstavleg, slik det kan gjerast. Det seier noko om at subjektet i diktet ikkje har så lett for å gå inn i rolla som partner i samlivet, og at det heller er ein diskusjon i diktet av kva ein slik sameksistens vil innebera.

7 Den heilage treeininga? Sonen, treet og mora

Sonen og treet⁵⁹

Ein varm og uroleg dag dovnar av.
Kvelden for deg, barn, er komen.
Du er millom armane mine no,
din varme mot min, dine mjuke lemer i hendene
mine, 5
ditt fine hår og di blomeblad-hud mot mitt kinn.
Den søte og varme angen som bur i alt som skal gro
stryk over sansane mine, gåsunge-mjukt og blidt.
Du er det *eg* har fått bera fram til vekst og blom.
Son, eg står rik av deg, står i blom som treet 10
derute,
ein sterk ung raun som ber dei kvite blomane sine
inn av det opne glaset og andar igjennom vårt rom.

Kveldsol ligg raud nedi treet, blomane daskar 15
mot ruta.
Du ser dei og sprælar i armen min og tøygjer
hendene mot dei,
når i ein gulkvit blomdusk, skrattar av glede då.
Dei sterke små hendene dine riv i klasen av 20
mjuke blomar,
allting skal du ha tak i, slite i, smaka og sjå.
Du grip like yrt etter alt den rike dagen ber
mot deg, 25
solflekke, lauv i vinden, skuggen av fuglar i flog,
håret mitt når eg bøygjer meg mot deg, dine egne små tær.
– Du snur deg imot meg og ser på meg
stolt og lær,
gløymer med same den fengd du har gjort og
slepper den granne kvisten, 30
men gulkvite ørsmå stjerner drys over buksebjønn-
drakta du ber.

⁵⁹I motsetnad til dei andre dikta me har vore gjennom er ”Sonen og treet” relativt langt og har inga regelbunden strofeinndeling, sjølv om det tydeleg er inndelt i fire delar. For å gjera det lettare å referera til og frå diktet undervegs, er versa her nummerte. I lesinga viser tala i parentes til dei ulike versa. Når mange av versa i dette diktet er brotne med lineskift og sett ytst ut på høgre sida i neste line, er det truleg gjort mest av omsyn til plass, i den opphavlege samlinga. Det er elles ein vanleg praksis i lyrikksamlingar. I seinare samlingar har då òg forfattaren komprimert diktet ved å flytta enden på mange av versa opp eit hakk (sjå Moren Vesaas 1977). Når eg likevel har valt å setja opp versa som dei står i fyrsteutgåva, er det fordi det gjev eit meir autentisk inntrykk av den opphavlege samanhengen, men det er altså ingen grunn til å vektleggja lineskifta noko meir.

| | |
|---|----|
| – Så ligg du på puta og smiler og syg på fingrane dine. | |
| Dei store blå augo dimmest, snart skal dei sige att. Eg puslar stilt kring i romet og ordnar og set istand | 35 |
| etter den store festen som laugingsstunda di er. Kveldsola sloknar i raunen, eg stanar ved glaset og ser. | 40 |
| Den ljuve varmen av deg kjennest mot bringa mi enn, angen av deg sit enno att i hender og hår og klær. | |
| Son, eg er rik av deg, som raunen av blommar i juni. | 45 |
| Eg står her og ser roleg og klårt fram til ein annan kveld, etter ein dag som dagen idag kanhende, varm og uroleg av alt som skal gro, ein kveld som ein lysande tind uti leitet. | 50 |
| Trøytt skal eg ligge strekt i kråa herinne, eg som er ung og fast og full av krefter no. Hendene mine, brune av sol, varme av annsemd idag, | |
| skal kvile kraftlaust på teppet og kolne mot dødens ro. Glad skal eg ligge og vente. Treet derute vil stå over lægjet mitt då og, større, med rikare blom enn ikveld, | 55 |
| og du, son, skal vera det siste mitt auga ser. Du og vil vera å sjå til for meg som eit rakt og herleg tre | 60 |
| eg trygt kan slokne innunder – ja sige i skuggar og kjøld som utbrent fjorårslauv ned kring ei sterk, ung rot. | 65 |

(Frå *Lykkelege hender*, 1936)

”Sonen og treet” er eit kjent dikt frå samlinga *Lykkelege hender*, og er ofte vist til i kommentarlitteraturen (til dømes Hageberg 1989; Egeland 1996; Mæhle 1996) utan at det dermed ligg føre lesingar. Egeland i *Norges litteraturhistorie* ser det som ei oppsummering av tematiseringa av mor-barn-tilhøvet i *Lykkelege hender*: ”I ’Sonen og treet’ males en livsfrise som samler i seg verdiene og topper seg i de to hovedstørrelser barnet og treet” (Egeland 1996: 377). Ein kan føya til at diktet står sist i samlinga.

Waagaard (1966) oppfattar trebiletet i diktet heilt bokstavleg som "[...] en syntese av kvinnens (dikterens) morskjærighet, fruktbarhetsevne, skjønnhetslengsel og livsfølelse" (Waagaard 1966: 62).

Nokre har trekt parallellar mellom "Sonen og treet" og *Det store spelet* av Tarjei Vesaas frå 1934. Mæhle skriv såleis om dette diktet og "Lykkelege hender":

Ein treng ikkje vera nokon skarpsynt komparatist for å sjå likskap mellom dikt som desse og bøkene om Per Bufast. Og eigentleg er vel dette svært naturleg – skapte som dei er ut frå ein sams opplevingsbakgrunn og eit åndeleg fellesskap hos diktarparet på Midtbø. (Mæhle 1977: 17.)

Ein treng heller ikkje ha så skarpt syn for å sjå at kommentaren frå Mæhle ber preg av tendensen til å romantisera privatlivet til ekteparet Vesaas. Utsegna fortel i tillegg noko om korleis Halldis Moren Vesaas som diktar har vorte ståande i skuggen av mannen. Egeland har òg parallellført dette diktet med *Det store spelet*, men han meiner å sjå ein stor skilnad mellom diktarektefellene, fordi "[...] Halldis Moren Vesaas mer lar røttene sitte i hjertet enn i jorden" (Egeland 1996: 377). Også den kommentaren kan seiast å spegla av eit stereotyp inntrykk av dikteren Moren Vesaas – som harmonikar.

Det kjenneteiknar "Sonen og treet" at ein morsfigur (eg-et) talar til barnet sitt, tydelegvis eit spedbarn (barnet "sprælar", vers 17). Tilhøvet mellom mor og barn er på det grammatiske nivået framstilt harmonisk, og det verkar mest symbiotisk, især i starten, der kjensla av hud mot hud er framheva: "Du er millom armane mine no, / din varme mot min, dine mjuke lemer i hendene / mine". Den nære relasjonen mellom subjekt og objekt vert tidleg i diktet understreka og utvida gjennom eit leiemotiv: ein blømande raun som står utanfor glaset. Gjennom å ta treet aktivt i bruk som synteseskapande symbol fremjar eg-et ein påstand om einskap mellom menneske og natur. Påstanden er fleire stader heilt eksplisitt, som her: "Son, eg står rik av deg, står i blom som treet / derute" (10-11).

Reint kompositorisk er "Sonen og treet" spent mellom eit nærverande *no* og eit komande *då* – ei spenning som grip inn i diktet på fleire vis. Grunna den sterke påstanden i diktet om samansmeltinga med treet, er det lett å oversjå at spenninga har djupare klangbotn. Men sjølv denne påstanden bør me av fleire grunnar setja spørsmålsteikn ved.

For det fyrste kan ein, med utgangspunkt i Paul de Man, hevda at det symbolske språket i dikt om naturen er grunnleggjande upåliteleg og uekte. Det er då òg tydeleg alt på overflata i "Sonen og treet" at treet er eit middel eg-et medvite bruker for i ein viss mon å gjera seg sjølv udøyeleg – det ynskjer å ta del i syklusen i naturen. Eg-et si gjenkjenning i treet kan dermed oppfattast som eit forsøk på å låna temporal stabilitet frå naturen. Sidan

døden er tematisert i siste del av diktet, har han ei sentral rolle, men ved hjelp av trebiletet forsøker subjektet å bagatellisera tydinga åt døden.

For det andre kan påstanden dragast i tvil ved å visa til ei utvikling elles i diktet som har med det nære tilhøvet mor–barn å gjera, og som eg i denne lesinga vil drøfta nedanfor.

Diktet inneheld òg andre spenningar, som ein kan oversjå ved fyrste blikk. Slik eg ser det, innbyd dette diktet til i alle fall to moglege tolkingar som står i (delvis) kontrast, og som bae går inn i ein diskurs om moderskapen. Utgangspunktet for å hevda dette vil eg i det fylgjande kort utdjupa.

Idyllen ”Sonen og treet” skildrar verkar på mange vis fullkomen. Koplinga mellom natur, mor og barn gjer at diktet fort kan oppfattast som ei autentisk skildring og samstundes lovprising av det fullkomne og naturlege ved moderskapen. Slik det kan sjå ut til, lever subjektet, mora, opp til eit stereotyp og lytefritt bilete av korleis ei mor av natur skal vera: fullstendig oppofrande, sjølvutslettande og full av kjærleik til barnet – som ei smilande madonna. Dette er understreka ved det tilnærma symbiotiske forholdet. Moglegvis kunne ein på bakgrunn av dette lesa ”Sonen og treet” som ein hyllest til moderskap som ei tilnærma guddomleg gjerning. Noko som kan stø ei slik lesing, er at diktet har einskilde trekk som samsvarer med kristne førestellingar om Maria og Jesus-barnet, som me nedanfor skal sjå. Ei tolking av diktet i denne retninga, med vektlegging av lukka ved å vera mor, vil korrespondera nokså godt med tradisjonelle oppfatningar av det.⁶⁰ Samstundes har diktet ein intensitet som skuldast at det òg bryt med førestellinga om naturgjeven morslukke. Med tanke på at Halldis Moren Vesaas sjølv var godt orientert i samtida, er det rimeleg å tru at ho i 1936 ikkje ureflektert tok over ein ideologi som hyllar moderskapen som det fremste for kvinna å oppnå. Kvifor skulle ho elles skriva og gje ut ei diktsamling medan ho enno hadde eit barn i spedbarnsalder?⁶¹ Før me går vidare med lesinga, høver det med eit kort omriss av moderskapsdebatten i samtida.

7.1 Moderskap i samtida

I tiåra før Moren Vesaas skreiv *Lykkelege hender*, hadde moderskap stadig vore ein del av den norske feministiske debatten. Ein engasjert debattant var kvinnesaksaktivisten Katti Anker Møller, og mot henne stod mellom anna forfattaren Sigrid Undset. Konflikten mellom

⁶⁰ Samstundes ville påpeikinga av parallellen til dei bibelske figurane vera eit brot med diktresepsjonen, fordi det står i strid med dei meir privatiserande måtane å lesa både dette og andre dikt i *Lykkelege hender* på.

⁶¹ Sonen Olav Vesaas vart fødd i desember 1935.

desse to har Kristin Johansen i boka *Hvis kvinner ville være kvinner. Sigrid Undset, hennes samtid og kvinnespørsmålet* (1998) gjeve eit oversyn over og delvis nyansert. Det er kjent frå før at Undset var generelt kritisk til mange av kvinnesakskvinnene sine hjertesaker. Ein del av kritikken retta ho mot synet dei hadde på morsrolla. Undset meinte dei borgarlege kvinnesakskvinnene i mange tilfelle tok utgangspunkt i borgarskapen sine feilaktige mytologiar og stereotypiar om kvinna og det feminine (jf. Johansen 1998: 153). Ein myte gjaldt morsrolla. Undset hevda, i motsetnad til mange kvinnesakskvinner, at evna til å vera mor og ha omsut, ikkje automatisk kunne knytast til kvinna som kjønn. Desse synspunkta kom til uttrykk i essayet ”Nogen kvindesaksbetragtninger” frå 1912, som Johansen fortel at eigentleg var ein kritikk av boka *Verden som manden har indrettet den* av den engelske feministen Charlotte Perkins Gilman (ibid.: 147). Johansen tolkar Undset slik:

Undset stilte seg helt uforstående til forestillingen om moderlighet som en egenskap automatisk knyttet til kvinner som kjønn, en egenskap som at [sic] på til gjorde dem nødvendige i politikken. Undset gjorde et stort poeng ut av vilkårligheten i denne koblingen, og påpekte at det ikke var noen nødvendig forbindelse mellom biologisk moderskap og omsorgsevner. At moderligheten skulle representere en sosial evne som var forbeholdt kvinner uansett hva de drev med, oppfattet hun som ganske suspekt. I hennes øyne var det faktisk slik at barnløse kvinner ofte var de mest omsorgsfulle, mens mange mødre ikke eide ansvarsfølelse overhodet. (ibid.: 156f.)

Undset ville altså vekk frå romantiske idear og førestellingar om moderskapen, som ho meinte mange kvinnesaksforkjemparar førte vidare. Meiningane til Undset, både i høve til moderskapen og andre emne i kvinnesaka, var ofte kontroversielle, og ho har difor av mange vorte stempla som antifeminist. Illustrerande nok har Anna Caspari Agerholt i *Den norske kvinnebevegelses historie* (1937) eit delkapittel med tittelen ”Litterær antifeminisme”, der Sigrid Undset er eitt av hovudtemaa. Utgangspunktet for denne karakteristikken av Undset, var etter alt å døma kontroversen med Anker Møller, ein person som både i samtid og ettertid har vorte framstilt positivt. Anker Møller var den politisk korrekte, medan Undset vart oppfatta som reaksjonær (Johansen 1998: 13). I boka si om Undset har Johansen som utgangspunkt at ho vil historisera kvinnesaksdebatten, og det kjem då fram at konfliktgrunnlaget i striden mellom kvinner som Undset og Anker Møller var mindre enn det ein vanlegvis har tenkt seg.

Nytt i samtida til Undset var at ein feminist som Katti Anker Møller gjekk inn for å oppvurdera kvinna si stilling som mor. Tidlegare hadde kvinnerørsla nokså einseitig fokusert på å få kvinna vekk frå mors- og konerolla og inn i det offentlege livet (jf. ibid.: 168). Til liks med Undset stilte Anker Møller spørsmål ved kvinna sine medfødde evner til å ta seg av born

og husstell. Difor ynskte ho at staten og vitskapen skulle rettleia kvinnene til å verta gode mødrer, med reformer av ulikt slag (jf. *ibid.*: 170). I Anker Møller si sterke tru på vitskap og framgang mot Undset sin skepsis mot det same, låg ein avgjerande kime til konflikten mellom dei, ifylgje Johansen: ”Anker Møller var i Undsets øyne en representant for de velmenende idealister som hang i vitenskapens forgårder, og så det som sin fremste oppgave å bringe vitenskapens nyheter ut til de travle masser” (*ibid.*: 167). Når Undset var tvilande i høve til den teknologiske og vitskaplege framgangen, kunne ho i ein viss mon likna på forfattaren Hulda Garborg, som heller ikkje delte kvinnesaksaktivistane si positive haldning til moderniteten. Som Undset hadde Garborg markert seg mot den etablerte feminismen, særskilt når det gjaldt spørsmålet om moderskapen, som ho ytra seg om blant anna i den oppsiktsvekkjande boka *Kvinden skabt av manden* frå 1904. Men Undset og Garborg hadde ulike syn på morsrolla. Garborg hevda nemleg at moderskapen så absolutt tilhørde kvinna som kjønn, og påstod endåtil at den største lukka og det høgste målet for ei kvinne er å verta mor (jf. *ibid.*: 108). Med denne påstanden stod Garborg nokså åleine i samtidas kvinnesaksdebatt.⁶²

Her er det ikkje rom for å gå djupare inn i nyansane i debatten, men det er viktig å merka seg at temaet moderskap var mykje drøfta i dei fyrste tiåra av 1900-talet, ikkje minst i litteraturen. Delar av diskusjonen handla om spørsmål av praktisk-politisk art, som mødreløn, offentleg barneavgrensing og prevensjonsopplysing – saker som særleg Anker Møller kjempa hardt for. På bakgrunn av det gjekk moderskap inn som tema i ein meir overordna, ideologisk debatt av kvinna og det kvinnelege. Då Halldis Moren Vesaas skreiv ”Sonen og treet” i 1936, var denne debatten framleis aktuell (sjå til dømes Agerholt 1937).

I den vidare gjennomgangen av ”Sonen og treet” vil ein overordna påstand vera at diktet handlar om meir enn ei ukritisk adoptering av eit einsformig morsideal. Dette skjer trass i inntrykket det gjev av idyll og harmoni i høve til morsrolla, kanskje nettopp i forlenginga av den ovannemnde allusjonen til Maria-figuren. Eg vil hevda at ”Sonen og treet” drøftar idealet, sitt eige morsimago, og at det ikkje utan vidare skriv seg inn i ein unyansert morsideologi. Korleis ter diktet seg i høve til morsideologien? Stør det opp under ideologien? Korleis gjer det eventuelt ikkje det? Kva rolle spelar Maria-myten? I kor stor grad dreiar det seg om ei gjenkjenning i denne myten?

⁶² Når det gjeld Hulda Garborg, er det ikkje unaturleg å tenkja seg at den unge Halldis Moren Vesaas delvis orienterte seg etter henne, og i alle høve var kjend med skriftene hennar. I ungdomslagsrørsla som Halldis Moren Vesaas var del av frå barndomen, hadde Hulda Garborg ein særskild posisjon som sentral pådrivar for aktivitetane, og i tillegg kjende ho familien Moren i Trysil personleg. Som me har sett tidlegare i arbeidet, skreiv Garborg ein privat omtale av *Harpe og dolk* i *Den 17de Mai*, som vitnar om kjennskapen mellom familiane.

I fyrste del av lesinga vil eg argumentera for allusjonen eller assosiasjonen til kristendomen si forteljing om jomfru Maria og Jesus. Dette kan vera ei hjelp til å få ei større forståing av diktet. Etter kvart kjem eg til å relatera dette diktet si handsaming av Maria-myten til ei meir overordna drøfting av kva dette mytestoffet generelt har hatt å seia i kulturen vår – ei drøfting som hovudsakleg baserer seg på tankar frå Julia Kristeva.

7.2 Madonna med barn: det ”perfekte” samlivet

Fleire aspekt ved ”Sonen og treet” kan leia tankane mot førestellingar om madonna og barnet. Framfor alt gjeld det eg-et si insistering på det perfekte i situasjonen med barnet. Eit slåande trekk er at mora hyllar, tilbed og nærast forgudar barnet sitt. Eg-et presenterer både barnet og seg sjølv som om dei var utvalde til ei særskild gjerning: ”Du er det *eg* har fått bera fram til vekst og blom” (9). Det er interessant at treet, som eg-et i neste setning samanliknar seg med, har kvite blomar – fargen for reinleik og uskuld, assosiert med både Kristus og Maria, som bae to representerer frelse frå synd og skuld. (Dei kvite blomane skildrar samstundes eit reelt fenomen: at raunen har kvite blomar.) Ei anna sak er at bruken av den upersonlege nemninga ”sonen” i bunden eintalsform, kan leia tankane mot den vanlege nemninga for Kristus i Nytestamentet: som den guddomlege Sonen med stor førebokstav. Sonen i diktet er då òg til liks med Jesus-barnet eksemplarisk og nærast overjordisk skildra. Han er framstilt gjennom einast positivt ladde adjektiv, til dømes ”mjuk”, ”varm”, ”fin”, ”søt”, ”blid”. Dette barnet skrik ikkje, men skrattar, ler og smiler. Kveldsstedet er ikkje slit, men ein stor fest: ”Eg puslar stilt kring i romet og ordnar og / set i stand / etter den store festen som laugingsstunda di er” (38). At laugingsstunda skal vera ein fest, kan dels lesast som ei lett ironisk overdriving av den daglegdagse hendinga, for å få fram gleda eg-et kjenner over barnet. Men uttrykket forsterkar òg bibelallusjonen, for ein kan forstå koplinga mellom ”fest” og ”laugingsstund” som ei tilvising til noko rituelt, som spesifikt kan vera den kristne dåpen eller meir generelt eit reinsings- eller overgangsrituale. Det kan nemnast at kveldsstell i folkeleg tale gjerne er omtala som ’kveldsrituale’, noko som syner ein mogleg samanheng. Stjernene frå blomestøvet, eit bilete på blomestøvet som drys over sonen (31), kan ein òg sjå som ei understreking av ein bibelsk referanse.

Det tette sambandet mellom mor og barn framhevar idyllen og bidreg til at mora i diktet synest å leva opp til ei madonnaførestelling. Myten om Maria og barnet hjelper eg-et til å transcendera og samstundes forneakta det kvardagslege, og på det viset gjera situasjonen opphøg og unik.

Alt tidleg i diktet synest det reisa seg problemstillingar som indirekte knyter seg til eit spørsmål om morsidentiteten er naturleg gjeven eller kulturelt konstruert. Diktet tematiserer motsetnaden (eller fråværet av motsetnad) mellom naturen, representert ved raunen, og kulturen, representert ved eg-et, du-et og huset. Som alle veit er ikkje mennesket natur på same vis som treet, og ein viktig skilnad har med det temporale å gjera, slik me har sett Paul de Man poengtera det. Men grunna påstanden om syntesen med treet, kan det sjå ut til at grensene mellom dei to kategoriane løyser seg opp. Ein ser det alt i den fyrste skildringa av sonen i diktet. Hudkontakten med barnet, som i starten er framheva, vert kopla opp mot planteverda: ”di blomeblad-hud mot mitt kinn” (6). Vidare seier eg-et: ”Den søte og varme angen som bur i alt som skal gro / stryk over sansane mine, gåsunge-mjukt og blidt”. Angen eg-et refererer til kan like gjerne koma frå barnet som frå naturen, noko som vil samsvara godt med diktet sin eksplisitte og overordna påstand om tresyntesen. På folkemunne er ”gåsunge” ei vanleg nemning for knoppene på sume lauvtre, men sisteleddet i substantivet knyter samstundes ein direkte parallell til barnet. Adjektivet ”mjukt” kan jamførast med sonen sine mjuke lemer nokre vers tidlegare. Som treet på eit vis har vore svanger med knoppar, har eg-et vore svanger med barnet.

Analogien med treet er endå tydelegare i neste vers, der eg-et fortel at sonen er boren fram ”[...] til vekst og blom” (9). Fordi det har fødd barnet liknar eg-et, ifylgje seg sjølv, eit blømande tre. Den postulerte likskapen er understreka ved at treet er antropomorfisert (menneskeleggjort), til dømes når det ber blomane inn i rommet (12), og så å seia møter eg-et og du-et i glaset. I tillegg er treet ungt (12), noko som skaper ein parallell til både barnet og mora, som mot slutten av diktet skildrar seg sjølv som ”[...] ung og fast og full av krefter no” (52).

Via samanlikninga med raunen hevdar subjektet at det ilag med barnet utgjer *ein* samanhengjande organisme. Denne påstanden er ikkje uproblematisk, men syner tvert om at eg-et har problem med å sjå på barnet som ein annan enn seg sjølv. Så lenge svangerskapet varer, er forholdet mellom mor og barn ein reell og kroppsleg symbiose. Men her er barnet født, for alt i starten held eg-et det i armane. Når mora ved hjelp av tre-similen skildrar seg og barnet som om dei framleis var *ei* organisk eining, kan det tyda på at ho har vanskar med å innsjå eller forsona seg med at symbiosen ikkje held fram etter graviditeten. Det er påfallande at faren, som ein Josef, er fråverande: Alt handlar om mora sitt særskilde tilhøve til barnet. Til liks med Maria er ho einsam.

7.2.1 *Áleine i sitt kjønn – ”Stabat mater”*

Marina Warner har peika på den einsame posisjonen til jomfru Maria i boka *Alone of All Her Sex: the Myth and the Cult of the Virgin Mary* (1976). Ho knyter konstruksjonen rundt Maria til tre dels motstridande aspekt (jf. også Hamm 2008: 70). Det fyrste er uskuld (jomfru både før og etter å ha fødd Jesus), det andre er makt kombinert med audmjukskap (himmeldronning og Jesu mor) og det tredje er overvinning av døden (himmelfarten). Warner ser med kritisk blick på korleis mektige menn i kyrkja gjennom historia har dyrka fram ein kvinne- og morsfigur som i grunnen korkje er menneskeleg eller kvinneleg.⁶³ Oppdaginga av dette paradokset motiverer undersøkinga hennar.

I essayet ”Stabat mater”, opphavleg frå 1977,⁶⁴ baserer den kjende forskaren Julia Kristeva seg på Warner sine undersøkingar, men ho drøftar primært Maria som morsideal og samstundes temaet moderskap meir generelt. Tittelen på essayet hentar Kristeva frå den mellomalderske hymnen ”Stabat mater dolorosa” (’mora stod syrgjande’) som handlar om Maria som står ved den krossfeste Jesus og syrgjer (Witt-Brattström 1990: 9).

Eit vesentleg siktemål med essayet er å formidla at myten om jomfru Maria er ei ideologisk oppfinning, skapt av kyrkjefedrane i ein tidleg fase av kristendomen. Kristeva ser såleis Maria-kulten som ein patriarkalsk konstruksjon som har hatt ein marginaliserande effekt på kvinner, ved å plassera dei utelukkande i morsrolla. På same tid meiner ho at dyrkinga av Maria også har vore viktig for kvinner (og for menn), fordi det har hjelpt dei med å fylla eit tomrom etter morstapet i spedbarnsalder, i den primærnarsassistiske livsfasen. Som dette siste kan ymta om, forsøker essayet å forklara Maria-kulten ved hjelp av psykoanalytisk teori, og forfattaren seier innleiingvis:

Ser man emellertid närmare på saken så är detta moderskap *fantasm*en om en förlorad kontinent, livnärdd av den vuxna människan, man såväl som kvinna. Det handlar dessutom inte så mycket om en idealiserad urmoder som om en idealisering av den odefinierbara *relation* som binder oss till henne, om en idealisering av primärnarcissismen. (Kristeva 1990: 33.)

Det som ein med visse skulle tru kunne kallast kvinneleg, nemleg moderskapen, er ifylgje Kristeva eit fantasibilete, fordi det er ei førestelling om det kvinnelege som baserer seg på ei

⁶³ Det er eit viktig poeng for Warner at Maria-kulten, jamvel om han er folkeleg i utbreiing, er skapt og forma av framstående personar, det vil seia menn, i kyrkja: ”The finer points of Mariology have always been and still are a delight to the subtlest and clearest thinkers in the Church” (Warner 1976: xxii).

⁶⁴ Fyrste gong trykt med tittelen ”Héretique de l’amour” i *Tel Quel*, 74. (1977). Seinare trykt opp att med tittelen ”Stabat mater” i *Histoires d’Amour* (1983) (jf. Moi 1986: 160). I denne gjennomgangen er det brukt ei svensk omsetjing av essayet, Kristeva (1990).

heilag (religiøs) førestelling. Ho meiner altså at både menn og kvinner har brukt denne fantasien for å døyva smerte frå sår skapte i den primærnarsissistiske fasen av livet.

Kristeva viser her underforstått til den psykoanalytiske oppfatninga av at det finst tre universelle trauma mennesket må hanskast med: 1) Forståinga av å vera eit åtskilt individ, 2) forståinga av å ha eit kjønn, og 3) innsyn i at døden eksisterer.⁶⁵ Maria-figuren er heva over alle desse menneskelege avgrensingane, og dyrkinga av henne har difor kunna hjelpe tilbedarane gjennom eigne trauma, ifylgje Kristeva.

Ideen om den guddomlege moderskapen har vorte utnytta av patriarkatet i kristendomen, især den katolske kyrkja. Gjennom denne myten har det vorte danna ei førestelling om moderskap som den fremste forma for feminitet, og kvinna har difor vorte pressa inn i morsidentiteten som det ideelle og naturlege. Men slik også Warner peikar på, er den forma for moderskap som Maria representerer ikkje naturleg. Dei apokryfe evangelia, i dette tilfellet *Jakobs protevangelium* og *Pseudo-Matteusevangeliet*, har skapt ein biografi om Maria som i stor mon er analog med den til Jesus, til dømes ved å fortelja at ho var avla av Gud (Anden) og ikkje ved kjønnsleg kopulasjon (ibid.: 37). Eit paradoks er at Maria-kulten i stor grad er fundert på det ukanoniserte tekstmaterialet, dei apokryfe skriftene. Der har Maria, fyrst gjennom påstått jomfrudom, dinest gjennom himmelfarten, vorte fråteken både seksualitet og død. Ho er såleis ikkje menneskeleg, og står åleine, på sida av både kjønn og kropp. Kristeva argumenterer for at førestellingane om Maria byggjer på ei gresk feilomsetjing av det semittiske ordet for ung, ugift kvinne til 'jomfru', som altså har ført til produksjonen av "[...] en av de mäktigaste imaginära konstruktioner som förekommit i civilisationshistorien" (ibid.: 36). Konstruksjonen skjuler ifylgje Kristeva ein ideologi om naturleg moderskap, som prøver å skjula at han er ein ideologi og ein konstruksjon, og i staden gjev seg ut for å vera ei sanning, eit dogme.

Den vestlege kulturen i dag, etter at religionen har mist hegemoni, manglar ein diskurs for moderskapen, seier Kristeva. Fordi Maria-myten er ein markert patriarkalsk konstruksjon, vil det ikkje vera ei løysing for moderne kvinner å ty til denne diskursen.

Kanskje i eit forsøk på å bøta på mangelen av ein moderskapsdiskurs skriv Kristeva i essayet sjølv inn (i venstremargen) sine eigne, personlege røynsler som mor, noko som gjev teksten eit eksperimentelt preg. Delvis ved hjelp av denne margteksten syner Kristeva det paradoksale som ligg i tanken om at Maria skal ha syrgt over sonen; ho meiner tillegget "dolorosa" i hymnen "Stabat mater" er overflødig. Paradokset gjeld på fleire nivå. På den eine

⁶⁵ Sjå til dømes Moi (2007: 27) om den psykoanalytiske forståinga av dei tre universelle trauma.

sida peikar Kristeva på at alle kvinner som har født til ei viss grad vil kjenna seg udøyelege, fordi barnet som kjem frå kroppen deira, lever vidare. På den andre sida, når det spesifikt gjeld forteljinga om den syrgjande Maria, er paradokset fyrst og fremst at Guds mor nok veit om oppstoda til sonen Kristus – at han ikkje eigentleg skal døy. Tårene hennar må då gjelda den døde kroppen, altså liket til sonen. Sorga over den døde mannskroppen ser Kristeva i samanheng med fortrenginga av kroppen som elles er påtvinga Maria-figuren: ”*Mater Dolorosa*⁶⁶ kanner inte till någon annan manlig krop än den döde sonen [...]” (ibid.: 50). Fordi ho er gjord udøyeleg og samstundes er stilt på sida av seksualiteten, er det kroppslege ukjent for Maria. Gråten hennar ved krossen er i Kristeva sitt perspektiv ikkje tragisk, fordi han tvert om gjev henne (Maria) eit høve til å oppleva noko kroppsleg. Den einaste sjansen ho har til å oppleva døden er gjennom den døyande sonen, som ho har født: ”[E]ftersom uppståndelsen är ett faktum som Guds Moder borde känna till, finns det ingenting som rättfärdigar Marias smärta vid korsets fot, annat än begäret att med sin egen kropp uppleva en manlig varelses död, vilket hennas kvinnliga öde att förkroppsliga livets källa besparar henne” (ibid.). Kristeva ser såleis sorga over den døde kroppen som uttrykk for ein langt mot mannens doble oppleving av lekamleg smerte og nyting, gjennom høvesvis døden og seksualiteten. Difor fylgjer tårene til Maria, slik Kristeva ser det, ”[...] av glädje och till och med av en sorts triumf, som vore övertygelsen om at döden inte existerar en irrationell men orubbig moderlig visshet, grunden för uppståndelsesprincipen” (ibid.).⁶⁷ Den jomfruelege moderskapen Maria representerer og har vore dyrka for, er uttrykk for ein umedviten, regressiv langt hjå alle menneske, meiner Kristeva. Førestellinga om at Maria korkje kan døy eller har ein eigen seksualitet, har vore ein måte å takla den kvinnelege paranoiaen på, som gjeld såra i den primærnarsissistiske fasen. Jamvel om Maria er himmeldronning og har eit slags herredøme over kyrkja, som kyrkjas mor, er ho som *Mater Dolorosa* òg framstilt audmjukt underkasta sonen Jesus. Ho utgjer såleis på ingen måte noko trugsmål for mennene.

Når Kristeva i marginen av teksten fortel frå sine personlege røynsler av å vera fødande subjekt, skriv ho seg samstundes gjennom Maria-myten (jf. også Witt-Brattström 1990: 11). Ho avviser ikkje myten heilt, men etterlyser altså noko som kan erstatta han, fordi han er så tydeleg patriarkalsk. Ho ynskjer seg ein diskurs som kjem frå kvinnene sjølve. For me treng ein ny moderskapsdiskurs, seier ho, som tek opp i seg dei fysiske og psykologiske lidningane

⁶⁶ Denne nemninga refererer ikkje berre til den einskilde hymnen nemnt ovanfor, men til den ålmenne førestellinga av den syrgjande Maria, “[...] den *Mater Dolorosa* som invaderar västerlandet från och med 1000-talet, med kulmen på 1300-talet” (ibid.: 48).

⁶⁷ Trua på Kristi oppstode set Kristeva (og Warner) elles i samband med tidlegare kulturars morsgudinnedyrking i Midtausten (jf. ibid.: 50; Warner 1976: 206ff.).

det er å føda born (jf. også Moi 1986: 161). Den nye diskursen må kunna ta omsyn til ikkje berre relasjonen mor–son, men òg den mellom mor og dotter, som i jomfrumyten er utelaten (Kristeva 1990: 60). I samband med det må ein òg kunna spørja kva det er som gjer at kvinner i det heile ynskjer seg born i dag, og det er eit spørsmål ikkje minst feministisk ideologi bør debattera, meiner Kristeva. Ein postjomfrueleg diskurs vil kunna utstyra både menn og kvinner med ein ny etikk – ein ”kjettersk etikk” som tek omsyn til både forplantinga og døden (ibid.: 62; jf. også Moi 1986: 161).

7.2.2 Personleg morsoppleving?

Perspektivet frå Kristeva kan hjelpa oss å setja moderskapstemaet i ”Sonen og treet” inn i ei større ramme. Vinklinga til Kristeva avdekkjer, og samstundes stadfestar, at ”Sonen og treet” ikkje berre dreiar seg om ei enkel formidling av ei intens og personleg oppleving av å vera mor, i og med assosiasjonen til Maria-myten.⁶⁸ Diktet kan vel så mykje handla om ei slags drøfting av kva det vil seia å vera mor i eit vestleg samfunn, som ikkje lenger utan vidare har ei religiøs, kristen tilknytning å rettferdiggjera morsrolla med. I lys av dette kan det vera rettare å seia at diktet formidlar eit ynske om korleis relasjonen mellom mor og barn ideelt skulle vera. Subjektet i diktet får hjelp i myten til å koma over og dels forneakta åtskiljinga frå barnet, og dette hjelper samstundes eg-et til å halda seg mentalt oppe.

Når det spesifikt gjeld spørsmålet om bruken av personleg materiale i eit dikt som ”Sonen og treet”, viser eg til det eg tidlegare i arbeidet har sagt om dette meir generelt. Særskilt i høve til ”Bylgje” kom det fram kor problematisk det er å redusera dikta til berre å gjelda forfattaren sitt privatliv. Vedrørande ”Sonen og treet” vil eg nemna endå eitt moment som går i mot tanken om at diktet primært er ei personleg situasjonsskildring.

Allereie i 1933 har forfattaren eit dikt som tematiserer tilhøvet mor–barn, med eksplisitte referansar til saga om Maria og Jesus. Det er diktet ”Sonen”, og eg vil kort presentera det:

⁶⁸ Når det gjeld utforskinga av Maria-kulten i høve til Moren Vesaas si dikting, ser eg det eigentleg som irrelevant å nemna at forfattaren sjølv ikkje var katolikk og at ho heller ikkje levde i eit katolsk samfunn. Når eg likevel fotnotevis nemner det her, er det fordi eg ser at denne saksopplysinga òg kan vera ei innvending mot gjennomgangen. Men sidan Kristeva talar om Maria-myten som noko som ligg i den vestlege kulturen som heilskap, med anar tilbake til dyrkinga av morsgudinner i førkristen tid, vil ei slik opplysning om dei personlege tilhøva rundt forfattaren vera utan relevans. Maria-kulten voks fram og sette merke på kulturen lenge før reformasjonen splitta den vestlege kyrkja på 1500-talet. I *Bibelen*, som den protestantiske kyrkja til liks med den katolske stør seg på, står dessutan Maria framleis oppført som jomfru (jf. Luk 1,27), noko som kan indikera kva status denne figuren og førestellingane rundt han enno har.

Heile dagen leikar dei, Maria og han.
Han har tusen namn.
Sidan igår har han fått ei tann.
Han greier alt gå frammed stolar og bord.
Kan han finne henne att
når⁶⁹ ho gøymer seg for han?
Han skal lære å seie: mor –

Heile dagen leikar dei, sonen og ho.
No glader sol.
Trøytmar han? han *må* ikkje trøytne alt no!
Sjå skuggane fell –
ho blir deira først barnet er svævd.
Krossen som sonen eingang skal bera
blir lagt på akslene hennar kvar kveld.
– Trøytmar han alt no?
Å, men dei kan leike litt lenger lei!

(Frå *Strender*, 1933)

Enkelt og komprimert kan ein seia om diktet ”Sonen” at det fortel om Maria som leikar med sonen sin, som er Jesus (jf. ”Krossen”). Noko overraskande er det kvardagen til dei to figurane som er lyft fram og dikta om, og det er barnet Jesus som er skildra, både delar eit brot med den bibelske, høgtidelege framstillinga.⁷⁰ Kveldinga fører med seg eit dødsmedvit og ein negativitet, fordi ho markerer at tida går. Dermed vert mora òg mint om kven sonen hennar er, at han er guddomleg og skal døy på krossen. Sola som glader og skuggane som fell artar seg i så måte som varsel om den framtidige hendinga.

Gjennom fleire openberre likskapar er det nærliggjande å sjå ”Sonen” som ein forlaupar til ”Sonen og treet”. Det gjeld til dømes tittelen, temaet mor–son, den glade leiken og den tilsynelatande negativiteten medvitet kring tida skaper. Men framfor alt syner referansen til ”Sonen” at Halldis Moren var oppteken av dei bibelske figurane Maria og barnet over tid, jamvel før ho sjølv fekk born. Dette er eit poeng på den måten at det står i strid med den rådande oppfatninga i kommentarlitteraturen, som alt fleire avismeldarar heldt fram, at dikta i *Lykkelege hender* er djupt personlege referansar til diktarens eige tilvære som mor. Tematiseringa av tilhøvet mor–barn har, som ”Sonen” avdekkjer, bakgrunn i meir enn personlege røynsler, sjølv om temaet fekk større plass og vart utvida med *Lykkelege hender*. Like mykje som dikta har eit personleg utgangspunkt, har dei òg utgangspunkt i den litterære

⁶⁹ I samlinga frå 1933 står det ”naar”, noko som må vera ein trykkfeil.

⁷⁰ I dei kanoniserte bibeltekstane er det einaste som er nemnt av hendingar mellom Jesu fødsel og manndom, tempelbesøket hans i tolvårsalderen. Like fullt finst det ei barndomsskildring i det apokryfe evangeliet *Tomas' Barndomsevangelium*. Ingen av hendingane i dette skriftet korresponderer med skildringa i diktet ”Sonen”.

tradisjonen i vid forstand – ein tradisjon diktaren brydde seg om uavhengig av sin eigen private situasjon. Når det er sagt, kan ”Sonen og treet” gje inntrykk av å vera meir personleg enn ”Sonen”, fordi diktet er fortalt gjennom eit eg, og ikkje i tredjeperson, som det sistnemnde er.

Referansen til dei bibelske figurane kan i lys av denne slutninga òg lesast allegorisk i tråd med de Man sin teori – som ein gjenbruk av tidlegare bilete i eit tekstleg univers. Slik me såg i analysen av ”Brurebøn” frå andresamlinga, er Maria-figuren ein referanse som vedrører fleire tema enn berre moderskapen; der var referansen interessant i høve til spørsmål rundt jomfrutilstanden. Både desse emna, moderskap og møydom, er sentrale i høve til spørsmålet om kva ’kvinne’ per definisjon er, og om det i det heile er mogleg å definera ’kvinna’ som ein eigen kategori. Diskusjonen av slike spørsmål aktualiserer i sin tur problemstillingar som botnar i eit spørsmål om essens versus eksistens, slik me var inne på i høve til det jomfruelege i ”Brurebøn”, og som der vart knytt opp mot Judith Butler og *Gender Trouble*.

Eit liknande perspektiv som de Man sitt, med vektlegging av det intertekstuelle forholdet mellom figurar i eit tekstunivers, synest liggja til grunn for Kristeva i essayet ”Stabat mater”. At tilnærmingane til de Man og Kristeva i ein viss forstand samsvarer er ikkje direkte overraskande, når ein veit at både to høyrer til i det poststrukturalistiske feltet. Dei er likevel ulike, i og med at Kristeva tematiserer kjønn og psykoanalytisk teori, medan de Man ikkje gjer det.

Det Kristeva i sin tekst får fram, er ikkje berre at dei spesifikke figurane Maria og barnet har ein intertekstualitet knytt til seg, men at temaet moderskap generelt er eit tema som ligg i kulturen, og som gjennom Maria-kulten har fått eit naudsynt språk, ein diskurs. Åleine ved å tematisera moderskapen skriv Halldis Moren Vesaas seg inn i denne diskursen, og ein kan såleis sjå til dømes heile samlinga *Lykkelege hender* som del av ein større og meir universell debatt. At Moren Vesaas i nokre dikt både direkte og indirekte alluderer til førestellinga om Maria og barnet, tyder på at ho har eit medvit om språket ho skriv seg inn i. Synleggjeringa av dette medvitet understrekar då den allegoriske funksjonen desse figurane har i litteraturen generelt og i diktet ”Sonen og treet” spesielt, og det framhevar i så måte den retoriske (figurlege) dimensjonen ved dette og fleire dikt. I tilfellet ”Sonen og treet” er allusjonen til det bibelske materialet mindre tydeleg og må meir argumenterast for enn i ”Sonen”. At diktet frå *Lykkelege hender* har eit allegorisk aspekt er ein påstand som difor vert ståande i konflikt med andre openberre påstandar i diktet. Det gjeld fyrst og fremst hevdinga av det naturlege, ekte og opplevde ved morsrolla, mot tanken om morsidentiteten som kulturelt betinga.

Spenninga mellom desse to motstridande posisjonane i høve til moderskapen, kjem på ulikt vis til uttrykk i diktet. Dette må òg sjåast i samband med korleis relasjonen mellom mor og son utviklar seg i løpet av diktet.

7.2.3 Symbiose mot oppløysing

”I ”Sonen og treet” synest etter kvart det tette, symbiotiske tilhøvet mellom subjekt og objekt å løysa seg opp. Dette kjem primært til syne ved at barnet vert meir aktivt og tek til å oppfatta seg sjølv som ein eigen person. Generelt er rørsle eit iaugefallande trekk ved denne delen av diktet, og situasjonen endrar med det preg frå starten, som verkar meir stillestående og andaktsfull.

Det er påfallande at andre del opnar med kveldsola, som ”[...] ligg raud nedi treet” (15). Ting kan tyda på at den raude sola er eit varsel om utviklinga som føregår i diktet, fyrst og fremst at barnet utviklar seg. At så skjer, vekkjer medvit hjå eg-et om det forgjengelege, og det byrjar å tenkja på døden. I forlenginga av denne påpeikinga, burde ein kanskje ikkje ta tidsperspektivet i diktet, ein kveld, på alvor, men heller lesa det overført, som eit større bilete på tida som går.

Rett etter skildringa av kveldsola, er aktiviteten i situasjonen vekt. Fyrst vaknar blomane til live. Dei ”[...] daskar mot ruta” (15-16), noko som synest vera årsak til at barnet like etter vert uroleg: ”Du ser dei og sprælar i armen min og tøygjer / hendene mot dei” (17-18). Fyrst no vert sonen vår omgjevnadene. Rørslene hans aukar på i dei fylgjande versa; han skrattar og riv i blomane medan eg-et kommenterer: ”allting skal du ha tak i, slite i, smaka og sjå” (22). Kommentaren gjev inntrykk av å vera moderleg overberande, men relatert til konteksten elles kan han kanskje òg verka klandrande? Kva inneber oppløysinga av symbiosen for mora? Korleis stiller ho seg til at barnet utviklar seg sjølvstendig? Sett i lys av påpeikinga tidlegare av at eg-et så sterkt insisterer på framleis å vera eitt med sonen, er det ikkje urimeleg å gå ut frå at kjenslene er blanda i høve til det stadig meir aktive barnet. Det er i så måte verdt å merka seg at diktet undervegs fleire gonger vekslar mellom kven som er den aktive og passive i forholdet. Ein kan forstå denne vekslinga som ein indikasjon på ein skjult maktkamp mellom mor og son som dreiar seg om kven som har hovudrolla.

Å sjå til er sonen i sentrum gjennom heile diktet. Men ved nøyare ettersyn er det kanskje heller slik at eg-et vil styra lesaren til å tru at alt er sentrert rundt barnet, medan det eigentleg handlar like mykje, eller meir, om eg-et si eiga rolle som mor. Dette vert endå klårare mot slutten av diktet, som me snart skal gå nærare inn på.

Heile den andre delen (strofa) av diktet ber preg av at ting er i rørsle, og parallelt med det vert barnet i større grad definert som ein åtskild person. Sonen grip og riv i ting rundt seg. Nærleiken som såg ut til å vera der i starten, er erstatta med ei oppleving av å vera to individ. Sonen opplever på same tid attributta til mora og sin eigen kropp, for ifylgje eg-et tek han etter "[...] håret mitt når eg bøygjer meg mot deg, dine eigne små tær" (26). Dette understrekar på den eine sida at relasjonen er nær, men ymtar samstundes om at sonen i større grad er medviten. I verset som fylgjer er åtskiljinga og avstanden mellom mor og barn i alle tilfelle eit faktum, når eg-et fortel: "– Du snur deg imot meg og ser på meg / stolt og lær". Sonen opplever no verda gjennom sitt eige blikk, og han distanserer seg delvis frå mora ved å visa seg fram for henne. Tankestreken kan indikera ein ettertanke og eit innsyn eg-et får av barnet si rørsle. Barnet er i fokus fram til det sovnar på puta i starten av tredje del.

Samtidig med at eg-et igjen kjem i sentrum midt i denne delen, skjer det eit skifte på fleire nivå i diktet. No er kveldsola igjen nemnd, ho sloknar i raunen (39), og med det same vert eg-et ståande ved glaset. Dette er ein opptakt til det innbilte synet av døden som subjektet nokre vers nedanfor skal koma til å mana fram. Fordi desse versa så tydeleg viser til eit brot på handlingsplanet i diktet, verkar det relevant å sjå nærare på sjøve repetisjonen av kveldsolbiletet. Som me hugsar frå "Bylgje", legg Paul de Man i "The Rhetoric of Temporality" (de Man 1983) vekt på at repeterte teikn ber i seg eit temporalt medvit. Han hevdar at repetisjonen avslører ein temporal avstand, og at ei gjentaking difor aldri har nøyaktig same meiningsinnhald som det ho gjentek. Innhaldet i setningane om kveldsola i "Sonen og treet" er ulike reint grammatisk, ved ulik ordbruk, men samstundes så like at dei er å sjå som repetisjonar. At sola i den repeterte setninga sloknar, viser til den ytre handlingsramma for diktet, kronologien: Tida går, kveld vert natt. Påstanden om at repetisjonen åleine avdekkjer eit temporalt medvit, synest å få ei stadfesting med neste setning: "Den ljuve varmen av deg kjennest mot bringa / mi enn, / angen av deg sit enno att i hender og hår og klær" (41-43). Med desse versa er det heilt tydeleg at samlivet med barnet ikkje lenger er så nært som det var i starten. Barnet er ikkje lenger i direkte kontakt med mora, men det har nettopp vore det, slik tidsadverba "enn" og "enno" syner. Dette kjem òg fram i starten av strofa, med skildringa av barnet som ligg på si eiga pute og syg på fingrane sine. Når eg-et så tydeleg insisterer på at kjensla av barnet enno er der, ved å repetera også adverbet, kan det peika mot vanskane det har med å skiljast frå barnet.

Den siste delen av diktet, der synet av den moglege dødsaugneblinken er skildra, tek òg til med ein repetisjon: "Son, eg er rik av deg, som raunen av blommar / i juni" (44-45). Også her synest repetisjonen å avsløra eit medvit om at tida går. For det fyrste er gjentakinga, som

den ovanfor, litt ulik setninga ho viser tilbake til (10-11), og for det andre markerer setninga for alvor ei veksling til framtida: I det fylgjande verset talar eg-et om "[...] ein annan kveld". Tidsperspektivet er definitivt flytt fram.

Framtidsvisjonen om døden er på det grammatiske nivået i diktet ikkje framstilt negativt. Tvert om påstår eg-et at det ser med glede og ro fram til den dagen då døden kjem: "Glad skal eg ligge og vente" (56). Denne noko paradoksale gleda får i neste setning ei forklaring, då eg-et trekkjer inn treet: "Treet derute / vil stå over lægjet mitt då og, større, med rikare / blom enn ikveld". Tanken på raunen gjev trøyst og tryggleik, fordi han synleggjer for eg-et det naturlege krinslaupet. Fordi det har født barnet, kjenner eg-et det som å vera del av dette krinslaupet. Ifylgje subjektet skal sonen veksa opp til eit nytt tre, "[...] eit rakt og / herleg tre / eg trygt kan slokne innunder" (60-62). Eg-et har ei utopisk tru på at symbiosen med sonen, gjennom trebiletet, kan og skal halda fram heile livet og endåtil ut i døden. Det nye treet sonen representerer, vil få næring i det daude lauvet mora føresteller seg at ho skal verta. Når ho ein gong døyr, vil ho "[...] sige i skuggar / og kjøld / som utbrent fjorårslauv / ned kring ei sterk, ung rot" (63-65). Det er viktig å presisera at visjonen eg-et hevdar å ha, er ein ynskjevisjon. For å trøysta seg sjølv, førestiller eg-et seg at det nære bandet til sonen aldri vil brytast av, og ideen om at han skal stå som eit rakt tre over lægjet til mora, er eit ynske og mest eit krav frå hennar side. Slik ho går opp i sonen no, vil ho at han framtidig skal ofra seg for henne. Det å fremja eit slikt (urealistisk) ynske kan vera ein måte å få tilbake kontrollen over barnet, som elles utviklar seg meir og meir separat frå mora.

Noko som kan stadfesta dette inntrykket, er den gjennomgåande spenninga mellom ro og uro. Dagen som i det fyrste verset går mot slutten er "[...] varm og uroleg". Mot slutten av diktet tenkjer eg-et seg den komande kvelden som det same (49). Døden er som nemnt samtidig framstilt som ro, fyrst i innleiinga til visjonen: "Eg står her og ser roleg [...]" (46), og deretter då eg-et ser seg sjølv liggja døyande og "[...] kolne mot dødens ro" (55). Uroa som er nemnt to gonger viser tilsynelatande berre til det positive: sonen som leikar og plantane som veks. Det er eksplisitt sagt at uroa i siste delen kjem av "[...] alt som skal gro" (49). Men fordi "uroleg" her er nemnt i ein samanheng der også dødsmedvitet er til stades, tyder det på at adjektivet vel så mykje viser til noko meir urovekkjande og alvorleg enn berre noko positivt. At plantane (og sonen) veks, syner at tida går. I tillegg viser gjentakninga åleine til eit bakomliggjande medvit om det forgjengelege, slik det var med dei repetisjonane ovanfor.

Til sist vil eg så vidt kommentera trebiletet i diktet, som eg tidlegare hevda ikkje utelukkande har ein syntetisk funksjon. Trebiletet i seg sjølv er som ein klisjé på

naturlyrikken, med kjende døme som Henrik Wergeland sitt dikt "Til en gran" (1834) og Nils Collett Vogt sitt "Var jeg blot en gran i skogen –" (1887). Det ville vera rart om ikkje Moren Vesaas relaterte seg til dikt og diktarar som desse og hadde medvit om tradisjonen. Når eg-et i "Sonen og treet" mot slutten stiller seg opp ved glaset og granskar treet, får biletet ei ramme rundt seg som viser attende til den kulturelle konteksten forfattaren med dette diktet skreiv seg inn i. Dette vart nemnt tidlegare i arbeidet, i samband med uttrykket "gror og grøne tre" i diktet "Jordange". I "Sonen og treet" gjeld den estetiske, kulturelle ramma ikkje berre treet, men heile mytologien rundt Maria og barnet, som diktet nokså tydeleg alluderer til. Eg-et treng Maria-myten for å takla tanken på døden. Men myten om Maria og barnet er òg ein morsideologi som eg-et kan bruka for å rettferdigjera og samstundes opphøga rolla si som mor. "Sonen og treet" syner at ein figur som mora og våre førestellingar om denne figuren er skapt gjennom spesifikke diskursar. Gjennom den estetiske uttrykksforma vert morsideologien i dette diktet diskutert, og berre tilsynelatande fullt ut absorbert.

DEL III: Utgang

8 Avslutning

Kva har undersøkinga av dei fire dikta til Halldis Moren Vesaas synt oss? Korleis kan analysane i denne studien utvida forståinga av lyrikken hennar?

Rosene *glør* i diktet ”Brurebøn”. Dei kan gjera det fordi dei ikkje er roser i naturleg tyding, men sterke erotiske og kroppslege bilete, som har parallellar og føredøme i den lyriske tradisjonen. Rosebiletet i ”Brurebøn” står som ein god illustrasjon på at den tilsynelatande fredsame uttrykksmåten til Moren Vesaas ved nøyare lesing syner seg å romma noko mørkare, råare og dristigare.

Den grøne, grøderike naturen i ”Jordange”, den blømande raunen i ”Sonen og treet” og det vide, blanke havet i ”Bylgje” er alt saman noko subjektet opplever gjennom opne glasruter. Glasa fungerer dels som rammer rundt dei estetiske bileta. Eit poetisk medvit er med andre ord tydeleg til stades i dikta.

I alle dei fire dikta er det påstått naturlege og spontane uttrykket problematisert, og uttrykket viser seg ved nær lesing like mykje å vera kulturelt. Som me har sett, kan problematiseringa i dikta av det naturlege uttrykket knytast opp mot ein diskusjon av kjønna eksistens: Kva er det som er naturleg ”kvinne” og naturleg ”mann”? Finst det eigentleg ein essensiell skilnad mellom dei, utanom den kroppslege? Ved å plassera subjektet i tradisjonelle, typiske ”kvinneposisjonar”, har forfattaren gjort kjønn til eit eksplisitt tema i alle dikta.

Skildringa av den unge elskarinna i ”Jordange” som dyrkar mannen ho ventar på, fortel om meir enn ein idyllisk bonderomantikk. Diktet alluderer til riddarballadane og gjev mellom anna difor til kjenne ei forståing av at våre førestellingar om det typisk kvinnelege og mannlege er skapte gjennom historiske diskursar og handlemåtar. Jomfrua framstilt som brur i ”Brurebøn” forsvarer si eiga stilling som jomfru, ved å forlenga tida fram mot bryllaupsnatta. Samstundes røper bileta i diktet ein diskusjon av om jomfrutilstanden i det heile eksisterer, og teksten dekonstruerer dermed sitt eige utgangspunkt. I ”Bylgje” fortel eg-et om det perfekte parforholdet og om uavgrensa kjærleik til eit du, men påstanden om det grenselause ved kjærleiken vert møtt med ei aukande innsikt i at grensene mellom eg-et og du-et ikkje let seg overskrida, blant anna på grunn av dei kroppslege skilnadene og stengslene. Dette avdekkjer ein underliggjande, mogleg identitetsproblematikk i diktet. I ”Sonen og treet” tek eg-et form av ein figur som kan likna jomfru Maria, og knyter såleis an til ein litterær tradisjon i vid forstand og ein særeigen diskurs for moderskapen. Samstundes formidlar diktet òg noko

personleg om det å vera mor, utan at det skal forvekslast med det private. Som lesinga fekk fram, opnar diktet for drøfting av tanken om naturgjeven moderskap.

Kvar ei tilnærming til eit prosjekt har sine moglegheiter og sine avgrensingar. Ein viktig motivasjon for prosjektet som no ligg føre har vore ynsket om å oppvurdera den estetiske verdien av lyrikken til Moren Vesaas. Lesingane har hatt som eit overordna mål å argumentera for at sentrale sider ved Halldis Moren Vesaas si dikting i det meste av resepsjonen har vore underkommuniserte. Dette gjeld i stor grad det eg ser som ei forenkla forståing av måten Moren Vesaas tematiserer kjønn på i dikta sine. Av fleire grunnar er resepsjonen si plassering av diktaren som harmonikar for enkel. Det har vore viktig i denne oppgåva å gå fram med ei anti-biografiserande haldning, fyrst og fremst for å oppretthalda fokuset på den estetiske utforminga ved dikta, men òg for å markera avstand til ein biografisentrert kommentarlitteratur. Det tekstnære blikket har likevel ikkje hindra meg i undervegs å sjå samanhengar mellom Moren Vesaas og samtida hennar, til dømes når det gjeld parallellar til verk av andre forfattarar, og lesingane har såleis på ingen måte vore reint tekstimmanente.

Me har sett at sjølv om dikta til Moren Vesaas på eitt nivå verkar harmoniske og enkle å trengja inn i, utviklar og fører dei vidare retoriske figurar som ligg i den litterære tradisjonen. Når dikta såleis formidlar ei innsikt i den figurlege dimensjonen ved språket, især det litterære språket, vitnar det samtidig om eit innsyn i at språket har avgrensingar. At dikta gjev til kjenne eit slikt innsyn, gjer at påstandar om det direkte og umiddelbare ved dikta til Moren Vesaas må problematiserast og dels revurderast. Inspirert av Paul de Man og påvisinga hans av det metapoetiske medvitet hjå dei romantiske naturdiktarane, har eg forsøkt å syna at eit metapoetisk medvit absolutt er å finna òg hjå Halldis Moren Vesaas. Tekstane hennar er retoriske på same tid som dei er referensielle. Lesingane har heile vegen teke utgangspunkt i at ein tekst seier ulike ting på ulike nivå. I inspirasjonen frå de Man har dei ulike nivåa vorte kalla høvesvis ”grammatisk” og ”retorisk”, og me har sett at dei kan underminera og problematisera kvarandre.

Med ei slik dobbel haldning til tekstane har eg argumentert for at Halldis Moren Vesaas i dei utvalde dikta ikkje utan distanse overtek og hevdar tradisjonelt feminine verdiar.

I kommentarlitteraturen har mange ukritisk teke forfattaren på ordet, og lese dikta hennar bokstavleg, utan å stilla meir grunnleggjande spørsmål ved bruken av bilete og figurar. Når til dømes eit dikt som ”Bylgje” både i samtid og ettertid har vorte lese utan blick for at spørsmålet i slutten nokså tydeleg uttrykkjer ein tvil og ei uro, heng det saman med publikum sitt bilete av diktaren som einast mild og harmonisk. I dette særskilde tilfellet har dessutan

kjennskapen og interessa for biografien heilt tydeleg hatt mykje å seia for det etablerte inntrykket av diktet.

Diktaren Halldis Moren Vesaas kan plasserast inn i ein mykje større kontekst, både når det gjeld det reint estetiske ved dikta hennar og tema ho tek opp. Ho har eit medvite poetisk uttrykk i dikta sine som kan relaterast til ein litterær tradisjon i vid tyding. I dette arbeidet har det vore vesentleg å få fram at Moren Vesaas i dei undersøkte dikta bruker figurar frå litteraturen og omformar dei til sitt føremål: å hevda synspunkt om kva det vil seia å eksistera som kjønns og om forhold mellom kjønna.

Litteratur

Primærlitteratur:

Moren, Halldis. 1930. *Harpe og dolk. Vers.* Andre opplaget. Oslo: Aschehoug.

Moren, Halldis. 1930. *Morgonen.* Oslo: Aschehoug.

Moren, Halldis. 1933. *Strender. Vers.* Oslo: Aschehoug.

Moren, Halldis. 1936. *Lykkelege hender. Vers.* Oslo: Aschehoug.

Vesaas, Halldis Moren. 1965. *Ord over grind. Dikt av Halldis Moren Vesaas.* Oslo: Den norske Bokklubben.

Vesaas, Halldis Moren. 1977. *Dikt i samling.* Oslo: Aschehoug.

Vesaas, Halldis Moren. 1990. *Vandre med vers.* Oslo: Det Norske Samlaget.

Avismeldingar:

Om *Harpe og dolk*:

Caspari, Theodor. 1929. *Aftenposten* 11/12.

Garborg, Hulda. 1929. *Den 17de Mai* 19/11.

Hz. 1930. *Morgenbladet* 15/2.

Larsen, Gunnar. 1929. *Dagbladet* 21/11.

Nergaard, Sigurd. 1929. *Den 17de Mai* 15/11.

Ring, Barbra. 1929. *Nationen* 21/11.

Schøyen, Rolf Hiorth. 1929. *Tidens tegn* 23/11.

Thesen, Rolv. 1929. *Arbeiderbladet* 19/11.

Usignerte artiklar: *Den 17de Mai* 1929, 11/10 og *Den 17de Mai* 1930, 4/11.

Om *Morgonen*:

Dalgard, Olav. 1930. *Den 17de Mai* 21/11.

Fangen, Ronald. 1930. *Tidens tegn* 18/12

Graff, Anne Kathrine. 1930. *Urd*, s. 785f.

Ring, Barbra. 1930. *Nationen* 6/12

Thesen, Rolv. 1930. *Arbeiderbladet* 6/12.

Om Strender:

Dalgard, Olav. 1933. *Dagbladet* 17/11.

Elster, Kristian. 1933. *Aftenposten* 2/12.

Ring, Barbra. 1933. *Nationen* 6/11.

Thesen, Rolv. 1933. *Arbeiderbladet* 11/11.

Om Lykkelege hender:

Elster, Kristian. 1936. *Aftenposten* 16/12.

Ring, Barbra. 1936. *Nationen* 23/11.

Sveen, Åsmund. 1936. *Dagbladet* 7/12.

Thesen, Rolv. 1936. *Arbeiderbladet* 5/12.

Annan sekundærlitteratur:

Agerholt, Anna Caspari. 1937. *Den norske kvinnebevegelses historie*. Oslo: Gyldendal.

Andersen, Per Thomas. 2001. *Norsk litteraturhistorie*. Oslo: Universitetsforlaget.

Beauvoir, Simone de. 2000. *Det annet kjønn*. Omsett av Bente Christensen. Oslo: Pax.

Beyer, Harald. 1996. *Norsk litteraturhistorie*, red. Harald og Edvard Beyer. Oslo: Tano Aschehoug.

Boye, Karin. 2003. *Samlede dikt*. Oslo: Kagge forlag.

Bringsværd, Tor Åge, Jens Braarvig og Alf van der Hagen, red. 2001. *Apokryfe evangelier*. Omsett av Einar Thomassen. I *Verdens hellige skrifter*. Oslo: De norske Bokklubbene.

Butler, Judith. 1993. *Bodies That Matter. On the discursive limits of "sex"*. New York: Routledge.

Butler, Judith. 2007. *Gender Trouble. Feminism and the subversion of identity*. New York: Routledge.

Bøggild, Jacob, Stefan Iversen og Henrik Skov Nielsen. 2004. "Introduktion". I

- Dekonstruktion*, red. Stefan Iversen og Henrik Skov Nielsen, 7-31. Århus: Aarhus Universitetsforlag.
- Culler, Jonathan. 2001. *The Pursuit of Signs. Semiotic, literature, deconstruction*. London, New York: Routledge.
- Dahl, Willy. 1984. *Tid og tekst 1884-1935*. I *Norges litteratur*, bd. 2. Oslo: Aschehoug.
- De Man, Paul. 1979a. "Semiology and Rhetoric". I *Allegories of Reading. Figural language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust.*, 3-19. New Haven, London: Yale University Press.
- De Man, Paul. 1979b. "Rhetoric of Tropes (Nietzsche)". I *Allegories of Reading. Figural language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*, 103-118. New Haven, London: Yale University Press.
- De Man, Paul. 1983. "The Rhetoric of Temporality". I *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, 187-229. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- De Man, Paul. 1984. "Autobiography As De-Facement". I *The Rhetoric of Romanticism*, 69-81. New York : Columbia University Press.
- De Man, Paul. 1991. "Tropenes retorikk". Omsett av Erik Bjerck Hagen. I *Moderne litteraturteori. En antologi*, red. Atle Kittang et al., 184-199. Oslo: Universitetsforlaget.
- Eagleton, Terry. 2007. *How to read a poem*. Malden, Mass: Blackwell.
- Egeland, Kjølsv. 1996. *Mellomkrigstid*. I *Norges litteraturhistorie*, red. Edvard Beyer, bd. 5. Oslo: Cappelen.
- Faldbakken, Knut. 1977. "Å åpne grunder. En samtale med Halldis Moren Vesaas". I *Dikt i samling*, Halldis Moren Vesaas, 9-21. Oslo: Aschehoug.
- Garton, Janet. 1996. "Lys og skygge i Halldis Moren Vesaas' dikt". I *Klarøygde, med rolege drag. Om Halldis Moren Vesaas' forfatterskap*, red. Ole Karlsen, 28-40. Oslo: LNU/Cappelen.
- Gilman, Charlotte Perkins. 1905. *Hjemmet. Dets arbeide og indflydelse*. Omsett av Kathrine Faye-Hansen. Kristiania: Aschehoug.
- Grønstøl, Sigrid Bø. 1996a. "Manden dufter af jord. Om Halldis Moren Vesaas, Aslaug Vaa og Inger Hagerup". I *Nordisk kvindelitteraturhistorie*, red. Elisabeth Møller Jensen, bd. 3, 412-417. København: Rosinante/Munksgaard.
- Grønstøl, Sigrid Bø. 1996b. "'Syster jord'. Halldis Moren Vesaas og romantikken". I *Klarøygde, med rolege drag. Om Halldis Moren Vesaas' forfatterskap*, red. Ole Karlsen, 52-64. Oslo: LNU/Cappelen.

- Grønstøl, Sigrid Bø og Unni Langås. 2000. "Naturen, kjærleiken og diktinga". I *Eit ord – ein stein. Studiar i nynorsk skriftliv*, red. Pål Bjørby, Alvhild Dvergsdal og Asbjørn Aarseth, 91-107. Øvre Ervik: Alvheim og Eide.
- Grønstøl, Sigrid Bø. 2001. "Orfevs' vending. Inspirasjon og stemme i Halldis Moren Vesaas' lyrikk". I *Tanke til begjær. Nylesingar i nordisk lyrikk*, red. Sigrid Bø Grønstøl og Unni Langås, 41-69. Oslo: LNU/Cappelen.
- Gujord, Heming. 2006. "Harpe og dolk – Halldis og Tarjei". I *Tango del Norte. Festschrift für Walter Baumgartner*, red. Krüger et al., bd. 7, 111-127. Greifswald: Publikationen des Lehrstuhls für Nordische Geschichte.
- Hageberg, Otto. 1987. "Halldis – ei talskvinne for mange". I *Halldis Moren Vesaas – Festschrift til 80-årsdagen 18. november 1987*, red. Leif Mæhle, 116-122. Oslo: Aschehoug.
- Hageberg, Otto. 1989. "Fram mot eit eg. Lyrikk 1900–1940". I *Norsk kvinnelitteraturhistorie*, red. Irene Engelstad et al., bd. 2, 22-30. Oslo: Pax.
- Hamm, Christine. 2008. "Plutselig psykotisk? Moderne moderskap hos Trude Marstein". *Tidsskrift for kjønnsforskning* 32 (1): 59-75.
- Havnevik, Ivar. 2002. *Dikt i Norge – lyrikkhistorie 200-2000*. Oslo: Pax.
- Hovhaugholen, Rønnaug. 1976. *Kvinnen og den erotiske kjærligheten: en studie og sammenligning av den erotiske kjærlighetslyrikken til Halldis Moren Vesaas og Karin Boye*. Hovudoppgåve i norsk, Universitetet i Oslo.
- Jensen, Vigdis Stokker. 1996. *Erotiske dikt av Halldis Moren Vesaas i lys av fransk feminisme*. Kongsvinger: Kulturforlaget BRAKs pamfletter nr 1.
- Johansen, Kristin. 1998. *Hvis kvinner ville være kvinner. Sigrid Undset, hennes samtid og kvinnespørsmålet*. Oslo: Aschehoug.
- Johnson, Barbara. 2002. "Apostrofe, levendegjøring og abort". Omsett av Kari Marstein. I *Feministisk litteraturteori*, red. Irene Iversen, 183-199. Oslo: Pax.
- Karlsen, Ole. 1996. "Forord". I *Klarøygd, med rolege drag. Om Halldis Moren Vesaas' forfatterskap*, red. Ole Karlsen, 5-9. Oslo: LNU/Cappelen.
- Karlsen, Ole. 2000. *Fansmakt og bergsval dom. En studie i Olav H. Hauges romantiske metapoese*. Avhandling til dr. art.-graden, nordisk litteraturvitenskap, Universitetet i Oslo. Oslo: Unipub.
- Kittang, Atle. 1993. "Dekonstruert romantikk: Paul de Mans bidrag til romantikkteorien". I *Romantiken över gränser*, red. Ulla-Britta Lagerroth og Margareta Ramsay, 313-324. Lund: Gyllenstiernska Krapperskiftelsen.
- Kristeva, Julia. 1990. "Stabat mater". Omsett av Ann Runnqvist-Vinde. I *Stabat mater och*

- andra texter. Julia Kristeva i urval*, red Ebba Witt-Brattström, 33-63. Stockholm: Natur och kultur.
- Kulick, Don. 2003. "No". I *Language & Communication* 23: 139-151.
- Leitch, Vincent B., red. 2001. *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. New York, London: Norton.
- Longum, Leif. 2001. "Nasjonal konsolidering og nye signaler, 1905-1945". I *Norsk litteratur i tusen år. Teksthistoriske linjer*, red. Bjarne Fidjestøl et al., 400-538. Oslo: LNU/Cappelen.
- Lothe, Jacob, Christian Refsum og Unni Solberg. 1999. *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Oslo: Kunnskapsforlaget.
- Moi, Toril, red. 1986. *The Kristeva Reader*. Oxford: Blackwell.
- Moi, Toril. 1998. *Hva er en kvinne? Kjønn og kropp i feministisk teori*. Omsett av Rakel Christina Granaas. Oslo: Gyldendal.
- Moi, Toril. 2001. *Jeg er en kvinne. Det personlige og det filosofiske*. Omsett av Rakel Christina Granaas. Oslo: Pax.
- Moi, Toril. 2007. "Fra kvinnelighet til begrensethet: Freud, Lacan og feminisme, nok en gang". *Tidsskrift for kjønnsforskning* 31 (4): 6-35.
- Mæhle, Leif. 1977. "Alt det vi levande eig. Halldis Moren Vesaas rundar år". I *Norsk Litterær Årbok*, red. Leif Mæhle, 9-27. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Mæhle, Leif. 1987. "Lyrikaren". I *Halldis Moren Vesaas. Festskrift til 80-årsdagen 18. november 1987*, red. Leif Mæhle, 70-85. Oslo: Aschehoug.
- Mæhle, Leif. 1996. "Lyrikaren Halldis Moren Vesaas – innføring og oversyn". I *Klarøygd, med rolege drag. Om Halldis Moren Vesaas' forfatterskap*, red. Ole Karlsen, 11-27. Oslo: LNU/Cappelen.
- Rosiek, Jan. 1988. "Retorikkens nødvendighet. En indledning til Paul de Man: Semiologi og retorik". I *Tekst og trope. Dekonstruktion i Amerika*, red. Lars Erslev Andersen og Hans Hauge, 27-29. Aarhus: Modtryk.
- Sejersted, Jørgen Magnus og Eirik Vassenden. 2007. *Lyrikkhåndboken. 101 dikt og tolkninger*. Oslo: Spartacus.
- Sjklovskij, Viktor B. 1991. "Kunsten som grep". Omsett av Sigurd Fasting. I *Moderne litteraturteori. En antologi*, red. Atle Kittang et al., 11-26. Oslo: Universitetsforlaget.
- Skyum-Nielsen, Erik. 1996. "Definitioner af lykke. Det tabte og genfundne Paradis i Halldis Moren Vesaas' lyrikk". I *Klarøygd, med rolege drag. Om Halldis Moren Vesaas' forfatterskap*, red. Ole Karlsen, 41-51. Oslo: LNU/Cappelen.

- Solberg, Olav. 2003. *Norske folkeviser. Våre beste balladar*. Oslo: Aschehoug.
- Stegane, Idar, Eiliv Vinje og Asbjørn Aarseth, red. 1998. *Norske tekster. Lyrikk*. Oslo: Cappelen.
- Svarverud, Anne-Grethe. 1994. *Merke etter levd liv – eller tekst? En drøfting av kanoniserings-prosesser innenfor den litterære institusjonen med utgangspunkt i Halldis Moren Vesaas, Inger Hagerup og Marie Takvam*. Hovedoppgåve i litteraturvitenskap, Universitetet i Oslo.
- Södergran, Edith. 2002. *Samlade dikter*. Stockholm: Månocket.
- Undset, Sigrid. 1989. *Kristin Lavransdatter. Kransen. Husfrue. Korset*. Oslo: Aschehoug.
- Vassenden, Eirik. 2002. *Skapelsens problem. Lesninger i Olav Nygard's lyrikk*. Avhandling til dr. art.-graden, Universitetet i Bergen.
- Vassenden, Eirik. 2007. "God vs. viktig? Om forholdet mellom kvalitet og relevans i vurderingen av litteratur". I *Norsklæreren* 4 (31), 15-23. Bergen: LNU/Fagbokforlaget.
- Vesaas, Olav. 2007. *Å vera i livet. Ei bok om Halldis Moren Vesaas*. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Vevle, Ingvild Kleiveland. 2007. "Halldis – mest mor". *Mål og Makt* 37 (4): 36-42.
- Warner, Marina. 1976. *Alone of All Her Sex: the myth and the cult of the Virgin Mary*. New York: Knopf.
- Wichstad, Ole. 2002. *Norske kjærlighetsdikt. En sammenligning av kvinner og menns kjærlighetslyrikk. Arnulf Øverland, Herman Wildenvey, Olaf Bull, Inger Hagerup, Halldis Moren Vesaas, Aslaug Vaa*. Hovedoppgåve i nordisk, Universitetet i Bergen.
- Witt-Brattström, Ebba. 1990. "Inledning". I *Stabat mater och andra texter. Julia Kristeva i urval*, red Ebba Witt-Brattström, 9-29. Stockholm: Natur och kultur.
- Wærp, Henning Howlid. 1997. *Diktet natur. Natur og landskap hos Andreas Munch, Vilhelm Krag og Hans Børli*. Oslo: Aschehoug.
- Waagaard, Mari Beinsset. 1966. *Halldis Moren Vesaas' lyrikk. Noen hovedlinjer og særdrag*. Hovedoppgåve i nordisk litteratur, Universitetet i Oslo.
- Waagaard, Mari Beinsset. 1996. "Halldis Moren Vesaas og Ønskediktet". I *Klarøygd, med rolege drag. Om Halldis Moren Vesaas' forfatterskap*, red. Ole Karlsen, 65-73. Oslo: LNU/Cappelen.

Nettressursar:

Bibelen:

<http://www.bibelen.no/>

Programmet for Det Norske Teatret:

www.detnorsketeatret.no

Liste over riddarballadar ved Dokumentasjonsprosjektet, Universitetet i Oslo:

http://www.dokpro.uio.no/ballader/lister/tsbalfa_titler/titler_d.html

Nynorskordboka og *Bokmålsordboka*:

<http://www.dokpro.uio.no/ordboksoek.html>

Samandrag:

Masteroppgåve i nordisk litteratur
Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studium
Universitetet i Bergen
September 2008

Student: Ingvild Kleiveland Vevle
Rettleiar: Christine Hamm

Tittel: "Alle roser glør"

Undertittel: Kjønna retorikk i fire dikt av Halldis Moren Vesaas

Denne masteroppgåva tek føre seg den tidlege fasen i produksjonen til lyrikaren Halldis Moren Vesaas. I hovudsak gjeld undersøkinga dikta "Jordange", "Brurebøn", "Bylgje" og "Sonen og treet", som kvar for seg representerer dei fire fyrste diktsamlingane til forfattaren, utgjevne i perioden 1929–1936.

Eg argumenterer for at kvart av dei fire dikta avslører korleis ein estetisk diskurs skaper og samtidig underminerer kjønna figurar som "elskarinna", "brura", "partnaren" og "mora". Lesingane tek utgangspunkt i tekstar av litteraturteoretikaren Paul de Man og tankane hans om at all dikting er prega av ein "tropenes retorikk". Eg dreg parallellar mellom Moren Vesaas sine dikt og andre litterære verk, til dømes "Dagen svalnar ..." av Edith Södergran, Kristin Lavransdatter-trilogien av Sigrid Undset, og folkevisene, representert ved ein riddarballade. Parallellføringane får fram at Halldis Moren Vesaas er langt meir radikal i tilnærminga si til kjønsspørsmål enn det som har vore vanleg å hevda i resepsjonen. Dei utvalde dikta problematiserer etablerte forståingar av kjønn og av tilhøvet mellom kjønna.

Denne oppgåva vil i det heile formidla at dikta til Moren Vesaas har ein spenningsfylde i seg som for det meste er underkommunisert. I kommentarlitteraturen er det vanleg å hevda at dikta er harmoniske og enkle. Eit utgangspunkt for oppgåva er at resepsjonen ofte har undervurdert forfattaren og ikkje teke dikta hennar på alvor som medvitne poetiske uttrykk. Dette må ein sjå i samanheng med at diktinga til Moren Vesaas er relativt lite forska på, jamvel om forfattaren utan tvil er kanonisert. Ein kan sjå klare likskapar mellom måten avismeldarane frå 1929 omtala debutanten Halldis Moren på, og måten ho seinare har vorte framstilt på i til dømes litteraturhistoriene. Resepsjonen har såleis stoppa opp på eit nokså tidleg stadium, med nokre heiderlege unntak. Arbeidet som no ligg føre vil oppvurdera den estetiske verdien av dikta til Moren Vesaas, og går inn for å gjera det gjennom nære lesingar.

Oppgåva rommar, i tillegg til diktlesingane, ein innleiingsdel med ein kritisk gjennomgang av resepsjonen og presentasjon av to essay av Paul de Man: "Semiology and Rhetoric" og "The Rhetoric of Temporality". I tillegg til de Man, er andre teoretikarar som Toril Moi, Judith Butler, Julia Kristeva og Jonathan Culler nemnde i ulike samanhengar i oppgåva.

Abstract:

MA thesis in Nordic Literature
Department of Linguistic, Literary and Aesthetic Studies
University of Bergen
September 2008

Student: Ingvild Kleiveland Vevle

Tutor: Christine Hamm

Title: "Alle roser glør"

Subtitle: Rhetoric of gender in four poems by Halldis Moren Vesaas

This MA thesis examines the poet Halldis Moren Vesaas' early writings. The main focus is on the poems "Jordange", "Brurebøn", "Bylgje" and "Sonen og treet", which are drawn from and represent the author's first four publications, published in the years 1929–1936.

I suggest that each of the four poems reveals an aesthetic discourse which both creates and undermines gendered figurations such as "the mistress", "the bride", "the partner" and "the mother". The interpretations of the poems are based on the work of the literary theorist Paul de Man and his notion of "rhetoric of tropes". Moren Vesaas' poems are seen in relation to other literary works, such as Edith Södergran's "Dagen svalnar ...", Sigrid Undset's trilogy of Kristin Lavransdatter, and to folklore, represented by a medieval ballad. These comparisons indicate that Halldis Moren Vesaas is far more radical in her approach to gender issues than previously recognized. The four poems analyzed in this thesis challenge established understandings of gender and gender relations.

It is my intention to display a profound tension in Moren Vesaas' poems that has been largely undervalued. The poems have commonly been perceived as harmonic and simple. This thesis is based on the view that the poet often has been underestimated and that her poetry has not been taken seriously as conscious poetic expressions. This must be seen in connection to the relative lack of research on Moren Vesaas' poetry, despite her obvious canonisation. We may find clear similarities between the descriptions of Halldis Moren as literary debutant in the newspaper reviews of 1929 and the later presentations of the writer, as found for example in the literary history. The reception has in other words stagnated on a relatively early stage, with some honest exceptions. This work attempts to raise the appreciation of the aesthetic value of Moren Vesaas' poems through close readings.

In addition to the interpretations of the poems, the thesis contains an introductory chapter with a critical review of the reception and a presentation of Paul de Man's two essays "Semiology and Rhetoric" and "The Rhetoric of Temporality". Other theorists referred in this work are above all Toril Moi, Judith Butler, Julia Kristeva and Jonathan Culler.