

# Modernismen sin natur

Ei utforsking av den litterære modernismen med nihilismen som  
idéhistorisk bakteppe – med lesingar av tre tredikt

Maximillian McGregor



Universitetet i Bergen

Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studium

Masteroppgåve i nordisk litteratur

Våren 2024

## «Trees» av Joyce Kilmer

I think that I shall never see  
A poem lovely as a tree.

A tree whose hungry mouth is prest  
Against the earth's sweet flowing breast;

A tree that looks at God all day,  
And lifts her leafy arms to pray;

A tree that may in Summer wear  
A nest of robins in her hair;

Upon whose bosom snow has lain;  
Who intimately lives with rain.

Poems are made by fools like me,  
But only God can make a tree.

## O Forord! O Forord! red mig!

Takk til andre, og notat til meg sjølv

Spira til denne oppgåva blei sådd ein gong om våren i 2019, eller der omkring. Eg skulle ta fatt på bacheloroppgåva mi i filosofi og la fram for rettleiaren min ein plan om å analysere modernistiske dikt i lys av Nietzsche sitt nihilismeomgrep. Han rådde meg i utvetydige ordelag om å spare dette til eit masterprosjekt; både fordi undersøkinga ville vera for omfattande for ei skarve bacheloroppgåve, og fordi han meinte eit sånt studium ville falla i betre ord på litteraturstudiet enn på instituttet for filosofi, som ifølge han var blitt besett av den analytiske tradisjonen. Kor som er følgde eg rådet hans. Eg skreiv ei bacheloroppgåve om nihilismeomgrepet – utan referanse til eit einaste dikt, søkte meg på lektorprogrammet med nordisk som hovudfag, og tok nokon år seinare fatt på masteren min om modernistisk lyrikk med nietzscheiansk nihilisme som idéhistorisk bakteppe. Den masteren ligg nå framfor meg, og liknar ein gravplass for tapt potensial. Uansett skylder eg ein takk til Helge Pettersen.

Men kan hende spira blei sådd eit utal av år før det òg. Eg har vore heldig og hatt mangfaldige gode, rause og inspirerende lærarar oppigjennom åra – ikkje minst i norsk. Om nokon av dokker ramlar over dette: Tusen takk.

Men kan hende spira blei sådd eit utal av år før det òg. Eg har vore heldig og hatt ei god og raus mamma, som har ivra etter å gjera livet og studenttilværet mitt så godt som mogleg, og som har kjøpt og grave fram bøker for å halda leselysten og nysgjerrigheita ved like, og som har delt entusiasmen for trea og naturen kring oss på Li. Tusen takk.

Tusen takk til medstudentane mine på sal – særleg Hallvard Heggland Øvstebø – for god og dårleg fagleg hjelp, og for gode og dårlege latterar.

Tusen takk til Eirik Vassenden for innsiktsrike og inspirerende rettleiingar. Og tusen takk til dei andre tilsette i fjerde etasje på HF-bygget for å ha tatt tid til å hjelpa meg når eg banka på døra med meir eller mindre interessante spørsmål.

Tusen takk til morfar for kollokvia.

Tusen takk til Martin Meggele Sjøen for å – av ein eller annan grunn – ha lagt seg i selen for å hjelpa og råda meg med oppgåva og studia generelt.

Og takk til dei gode vennane mine – ikkje minst for at dokker tok dokker tid til å sjå over oppgåva mi. Tusen takk, Harry Lewis Lawford. Tusen takk, Gunnar Sandve. Tusen takk til den gode bror min, Victor Ossian McGregor.

Og tusen takk til Lotte, for tolmodet og godleiken din.

Eg skriv dette forordet mens timane før innleveringsfristen endå kan teljast på fire hender. Snart trengs berre tre. Den spake kveldssola kastar ennå eit kaldt lys på byen, og på høgda, og bjørka på Ulriken, og bøken på Fløyen. Eg synest dei spratt tidleg i år.

I morgon skal eg legga frå meg naturlyrikken – for ikkje å nemna modernismeteorien og nihilismen. Eg gler meg allereie til å plukka tekstane eg har lese opp att når dei ikkje er tynga av byrda det er å skulla omsettast til ei masteravhandling. Før det skal eg treffa nære og kjære, og kullet skal til parken for å feira. Der er meldt tjuseks gradar og sol.

Max

Bergen, våren 2024

## Innhald

«TREES» AV JOYCE KILMER .....	I
FORORD .....	II
DEL 1 – INNLEIING .....	1
Opning.....	1
Korfor naturlyrikk? .....	1
Korfor idéhistorie?.....	2
Framgang.....	3
DEL 2 – KVA ER MODERNISMEN? .....	6
FRÅ EIT INNFLØKT TIL EIT BRUKANDE OMGREP .....	6
Det moderne og det modernistiske.....	6
Kven bør me rekna for modernistiske? .....	8
Modernismen si tosidigheit .....	11
FORM, SPRÅK OG KRISE I MODERNISMEN .....	14
Forma i modernistisk poesi.....	14
Poesi og språk i modernismen .....	16
MODERNISMEN SI KRISE OG LØYSING .....	19
Nihilismen .....	19
Gud er død.....	21
Vitalismen.....	23
DEL 3 – NATUREN OG LITTERATUREN .....	28
FRÅ ROMANTIKKEN TIL MODERNISMEN SIN NATURLYRIKK .....	28
Det romantiske diktargeniet og naturen .....	28
Schiller og tap av bandet til naturen.....	30
Naturlyrikk og natur.....	32
Byen og naturen i modernismen.....	33
Naturlyrikk og økokritikk .....	35
DEL 4 – DIKTLESINGAR .....	39
ROMANTIKKEN – MED BLIKK PÅ «TIL FORAARET».....	39
Graset og smaragdane .....	42
Eit menneskeleg og guddommeleg tre.....	44
Avrunding.....	46
MODERNISMEN, NIHILISMEN OG «TRÆET» .....	47
Treet .....	49
Handlar diktet om eit tre? .....	50
Allegoriske lesingar .....	52
Potens.....	53
Dekadens.....	54
Avrunding.....	56
VITALISMEN OG «LAUVTREET» .....	58
Vitalisme og natur .....	58
Diktet .....	61
Klang.....	63
Byrgskap og stordom.....	64
Agens .....	65
Vitalisme.....	67
Solnedgangen og døden .....	69
Avrunding.....	73
DIKUSJON AV DIKTA .....	73
Ei kritisk innvending til skiljet mellom romantikk og modernisme .....	73
Ei etablering av eit narrativ .....	75

<i>Eit forslag til skilje mellom romantikken og modernismen</i> .....	77
<i>Kva har me sett?</i> .....	79
<b>DEL 5 – AVSLUTNING</b> .....	<b>82</b>
<b>LITTERATUR:</b> .....	<b>85</b>
<b>OBLIGATORISKE VEDHENG</b> .....	<b>89</b>
SAMANDRAG.....	89
ABSTRACT .....	91
RELEVANS FOR LEKTORUTDANNINGA .....	92
<i>Kjelder:</i> .....	93

## Del 1 – Innleiing

### Opning

Modernismen er ikkje lett å få has på. Ein som langt på veg lukkast i å karakterisera han var den danske litteraturforskarer Torben Brostrøm, som kalla han ein blekksprut:

et mangearmet uhyre. Den er et bløddyr uden helt fast form, findes i talrige varieteter, har mange fangearme, som den både kan gå på og fange et bytte med, kan bevæge sig med stor kraft og fart eller drive viljeløst af sted. Dens kirtel med det sorte sekret, dens 'blæk', bruges til at plumre vandet, så den kan overraske sine modstandere eller undslippe en fjende. (1991: 11)

Etter mitt syn er denne metaforen både artig og treffande. Den modernistiske epoken er innfløkt og snodig, og let stundom til å ikkje vilja bli forstått. Men det skal ikkje hindra meg i å prøva. Denne oppgåva er eit forsøk på å ikkje la modernismen sitt blekk grumsa til vatnet så han kan sleppa unna forsøka på å fatta han.

Det eg prøver å forstå er kva som gjer modernisme til modernisme. For å finna ut det skal eg setta den modernistiske naturlyrikken opp mot den romantiske. Tesen min er at det som gjer modernismen særmerkt er at han forhold seg til nihilisme, i ei nietzscheiansk tyding. Eg legg altså fram ei idéhistorisk forankring for epoken. For å utforska dette skal eg presentera lesingar av tre dikt, som alle har tre som hovudmotiv. Eg skal byrja med «Til Foraaret» av Henrik Wergeland, som står som døme på romantikken sin naturlyrikk. Dette skal eg setta opp mot dei to dikta som får i oppgåve å stå som døme på modernistisk naturlyrikk. Det fyrste av dei er «Træet» av Sigbjørn Obstfelder, som er prega av meiningstap. Det neste er «Lauvtreet» av Kristofer Uppdal, som er prega av vitalisme. Desse diktlesingane skal vera bygd på eit idéhistorisk fundament som er basert på nettopp nihilisme og vitalisme. Eg skal altså prøva å få grep om modernismen sin natur, gjennom å analysera naturen i modernismen.

### Korfor naturlyrikk?

Men korfor er det akkurat naturlyrikk eg skal arbeida med i denne oppgåva? Jo, naturen verkar å ha ein særleg viktig posisjon når det gjeld nedarva bilde, og i norsk litterær kontekst er treet

eit særleg viktig motiv. Så lenge der har vore norsk litteratur har treet hatt ein viktig posisjon. I Den poetiske Edda står asken Yggdrasil midt i verda, og gjennom litteraturhistoria har motivet heldt fram å med å vera sentralt. Frå den romantiske perioden har me fleire kanoniserte dikt med tre som hovudmotiv, som Henrik Wergelands «Til en gran» og Nils Collett Vogts «Var jeg blot en gran i skogen». Eit lauvtre som knoppar om våren er eit kjend bilde på ungdommen og kommande livskraft, mens det er eit kjent bilde på alderdom og død når det gulnar og feller blada sine om hausten, og står bert om vinteren. Denne motivkrinsen er etablert gjennom hundrevis av år, gjennom eit vell av dikt frå sentrale og perifere diktarar. Nettopp derfor meiner eg at modernismen sin «defamiliariserende» estetikk (Stounbjerg 1998: 210) bør vera særleg synleg når han råkar denne motivkrinsen som har hatt blitt opparbeidd gjennom så lange tider.

I seinare år har dessutan studiar av naturlyrikk i stor grad vore gjort i den økokritiske tradisjonen, som rettar eit kritisk blick på mennesket si forståing av sin eigen posisjon i verda og menneske sin relasjon til naturen. Der står naturvern, klimakrise og økologi i fokus. Eg tar ikkje sikte på å skriva ei oppgåve som passar inn i den tolkingsramma. Ho rettar ikkje søkelyset mot ein natur i krise, og vil ikkje ha ei framståande realpolitisk eller programmatisk slagside. Grunnen til det er ikkje at det er verken urimeleg eller uviktig å gjera det, eller at eg har graverande motførestillingar til økokritikken sitt mål eller metode. Grunnen er at det ikkje er der forskingsholet eg vil tetta ligg. Eg er fyrst og fremst interessert i å forstå kva som kjenneteiknar den litterære epoken. Dette heng òg saman med at modernismen ofte er forbunde med byen. Kva rolle naturen speler i han er ikkje eintydig etablert, og så vidt eg har funne i litteraturhistorier og -teoriar: ikkje like utforska. Dette er eit bidrag til å forstå koss naturen ser ut i modernismen.

### Korfor idéhistorie?

Men korfor er det akkurat idéhistorie eg skal bruka som teoretisk rammeverk i denne oppgåva? Jo, det er vanleg å knyta modernismen sin framvekst til realhistoriske årsaker. Det er vanleg å forstå han i samanheng med urbanisering og framvekst av ny teknologi. Det gjer til dømes Erik Bjerck Hagen i *Norsk litteratur 1830-1875*, der han skriv: «I like sterk grad som romantikken og i større grad enn realismen, er modernismen en livsfølelse og en stemning, skapt av raske samfunnsendringer, nye dynamiske teknologier og et mer sansemettende storbyliv.» (2019: 556) Modernismen er òg gjerne knytt til sekularisering, altså at kristendommen mistar tilslutning, og mange sluttar å tru på Gud – både den kristne guden og den generelle idéen om



ein metafysisk overherre. Det er òg vanleg å knyta han til dei to verdskrigane, som var eit useieleg vondt traume i Europa. Forleggjar Brikt Jensen gjer til dømes det i boka si *Et utvalg dikt av Paal Brekke, Arnljot Eggen, Harald Sverdrup født 1923*. Desse tre forfattarane valde han ut nettopp fordi dei fylte 17 år i 1940 – året Tyskland invaderte Noreg. I forordet skriv han: «For den som ble sytten år i 1940, ble mange store ord – som kanskje skulle være klare og entydige – ganske upresise. [...] Var det ikke nesten nødvendig å befri ordene for den glitter og stas de ble skjult av? Var det ikke nesten nødvendig å begynne å bruke små bokstaver?» (Jensen 1983: 5). Her knyter han eksperimenteringa med språket direkte til andre verdskrig, som var så vond at både dei store orda og dei store verdiane dei bar på mista legitimitet. Det gjorde det nødvendig å skriva på ein ny måte. Han følger opp med: «Det er ihvertfall ett utgangspunkt for det som med et nytt og rundt og upresist ord ble kalt modernisme» (s.st.).

Eg skal ikkje kommentera kritikken han rettar mot modernisme-omgrepet her. Det eg skal gjera er å understreka at dette nettopp berre er *eitt* utgangspunkt for modernismen, og det kan umogleg hjelpa til å forstå epoken aleine. Ikkje minst fordi, som litteraturforskar Per Thomas Andersen peiker på: «det er verd å legge merke til at de kunstneriske endringene *ikke* ganske enkelt er en avspeiling av [den første] verdenskrigens sjokk. De mest radikale estetiske bruddene skjedde allerede *før* krigen. Modernismen er altså ikke en direkte seismografisk måling av krigstraumene i estetiske medier.» (2012: 336-337)

Så i denne oppgåva skal eg ikkje knyta modernismen til realhistoriske tilhøve. I staden skal eg forankra han idéhistorisk, gjennom å visa potencialet som ligg i å forstå perioden som ein reaksjon på nihilismen. Eg meiner at dette kan bidra til å forstå kva som gjer den modernistiske diktinga særmerkt. Det eg forsøker å få fram er at naturdiktinga ikkje berre viser ei forståing av at naturen er tapt for menneske, men òg at dei viktigaste verdiane våre er tapt. Med andre ord uttrykker naturdiktinga i modernismen djupe erkjenningar om den tilstanden den modernistiske kunsten spring ut av.

## Framgang

Det fyrste eg skal gjera i denne oppgåva er å etablere kva den modernistiske epoken er gjennom å presentera og diskutera litteraturhistoriske teoriar om innhaldet, forma og språket i han. Dette skal eg knyta til det eg meiner er modernismen sin særeigne krise, nemleg nihilismen, tapet av dei høgaste verdiane. Eg skal òg presentera vitalismen, som trer fram som ein måte å løysa den

nihilistiske krika på. Når det er gjort skal eg leggja fram og diskutera teori om naturen si rolle i lyrikk, med særleg vekt på romantikken.

Så går eg over til å analysa dikta. Fyrst skal eg ta for meg «Til Foraaret» av Wergeland, for å forstå den romantiske diskursen og koss han gjev utslag i naturlyrikken. Så rettar eg fokus mot modernismen. Fyrst ved «Træet» av Sigbjørn Obstfelder som viser naturlyrikk med tydelege islett av nihilisme. Etter det ved «Lauvtreet» som nærmast strålar av vitalistisk livskraft. I diskusjonsdelen skal eg setta desse dikta opp mot kvarandre for å sjå på kva dei ulike naturforståingane som kjem fram av dikta seier om diskursen som dei spring ut av. Dette vil eg bruka til å etablera eit skilje mellom romantikken og modernismen. På den eine sida av dette skiljet står den modernistiske kunsten som er særmerkt i at han forhold seg til omfattande meiningstap, på den andre står den romantiske, der dei høgaste verdiane ikkje er gått tapt.

Sidan oppgåva i all hovudsak dreier seg om å fatta den litterære epoken må ho via ein del plass til teorien om han. Derfor kan ho verka noko framtung. Teoridelen, med både litteraturteori og idéhistorisk teori tar opp om lag halve oppgåva. Det kjem av at føremålet fyrst og fremst er å forstå epoken. Oppgåva skal altså ikkje stilla ut ein utfyllande katalog over modernistisk naturlyrikk, eller noko som i det heile liknar på det. Det smale utvalet av dikt har ikkje i oppgåve å dekkja heile den modernistiske naturpoetiske kanonen. Det eignar seg derimot til djupnelesingar der me kan utforska nytta teorien har for å forstå litteraturen. Eg gjer det sånn fordi oppgåva søker å by på ei forståing av den modernistiske epoken, med tre tredikt som døme. Ho søker ikkje by på ein antologi over naturlyrikken i modernismen.

Dei to modernistiske dikta sett eg opp mot eit romantisk, og i diskusjonsdelen er det særleg forskjellane på romantikken og modernismen som blir diskutert. Det kjem av at det er desse to epokane eg meiner det er vanskelegast å forsvare eit skarpt skilje mellom. At den realistiske litteraturen, som er kjenneteikna av ein «rasjonell og naturvitenskapelig inspirert forståelse, samt en mindre symboliserende fremstillingsmåte» (Andersen 2012: 213) er noko ganske anna enn den modernistiske litteraturen som er kjenneteikna av «ordmagi» og «hemmelighedsfuldhed» (Friedrich 1956: 15) er innlysande. Det er ikkje like klart at modernismen er noko vesens anna enn romantikken, som bryt med «forestillingen om kunst som etterlikning av estetiske regler» (Andersen 2012: 164), der «[t]anken, følelsen, fantasien higer mot det grenseløse, både inn i sjelens hemmelige dyp og ut i allnaturen» (Billeskov Jansen 1972: 11). Viss me skal snakka om ein epoke som heiter «modernismen» må han ha nokon

særtrekk som gjer at han skil seg frå dei andre epokane. Og det eg går fram for å visa er at det er at kunsten må handtera nihilisme som gjer modernisme til modernisme.

## Del 2 – Kva er modernismen?

I denne delen av oppgåva skal eg utforska og drøfta litteraturteori om modernisme. Fyrst av alt skal eg definera epoken og diskutera tosidigheita i han, som mange peikar på når dei skriv om han. Så går eg over til forma og språket i poesien hans. Desse særdraga som forskarar har peikt på skal eg kopla til nihilismen og vitalismen. Nihilismen ser eg på som modernismen si krise, vitalismen ser eg på som eit forsøk på å løysa ho.

### Frå eit innfløkt til eit brukande omgrep

#### Det moderne og det modernistiske

For å vita kva me seier noko om når me seier noko om «modernisme» må me avklara konkret kva omgrepet viser til. Kva er modernismen? Koss ser han ut? Opphavleg tyder ordet «moderne» frå mellomalderlatin, gjennom fransk: «ny». Og kanskje det einaste alt som er blitt kalla for moderne har til felles er at det i ein eller annan forstand har vore nybrottsarbeid, enten på kunsten, kulturen eller politikken sin front. Han er notorisk vond å tidfesta – særleg sidan han var på høgda til ulike tider på ulike stader. Brumo og Furuseth tidfester modernismen sitt høgdepunkt i «Europa» til 1920-åra, mens dei kallar 1950-talet for «modernismens gjennombruddstiår i Norge» (2005: 16-17). For å gje ein forsøksvis ukontroversiell tidfesting, kan ein seia at modernismen var på sitt mest aktuelle frå kring 1890 til kring 1960.

Modernismen var ein litterær epoke som voks ut av moderniteten. I praksis inneber det at epoken tok form som ein følge av, eller som reaksjon på, dei endringane som råka menneske i dei føregåande hundreåra. For å ikkje forklara eit uklart omgrep med eit anna, kan ein kort definera moderniteten som ein historisk periode der samfunnet er prega av kulturelle, politiske og sosiale ideal inspirert av opplysingstida, og der teknologien og butilhøva er prega av enorme framsteg, særleg på grunn av den industrielle revolusjonen. Den kunstariske epoken som voks fram etter desse omveltingane er særmerkt i at han handsamar desse nye erfaringane der menneske er løyst frå den førindustrielle og førurbaniserte verda.

Modernismen som kunstarisk strøyming var fleire ulike ting. For det fyrste viser det til ei rekke rørsler innanfor ulike kunstformer. Både innanfor bildekunst, arkitektur og litteratur er termen mykje nytta. For det andre arta denne epoken seg svært ulikt i ulike land. Både kva tid han tok til, og kva form han tok når han gjorde det, varierer. Verk som undersøker fenomenet er ofte

delt inn i kapittel som individuelt tar for seg ulike retningar som høyrer til under paraplytermen «modernisme». Eit sentralt døme på det er Matei Calinescu sitt *Five Faces of Modernity* (1987) som er delt inn i eit kapittel om omgrepshistoria, så eit om avant-garden, eit om dekadens, eit om kitsch og eit om postmodernisme. Dette er nyttig for å forstå rørslene i føregangsland som Frankrike og Tyskland. I *Modernism: A Guide to European Literature* redigert av Malcom Bradbury og James McFarlane er eit kapittel vidd til «Literary Movements». Mellom delkapitla kan me finna «Symbolism, Decadence and Impressionism», «Imagism and Vorticism», «Dada and Surrealism» og både «Russian» og «Italian Futurism». I same bok står kapittelet «A Geography of Modernism», der byar som Wien, Berlin og New York er trekt fram som sentrale stadar. Nordmannen dei vier desidert mest merksemd til er Henrik Ibsen. Dette illustrerer to ting. Den eine er at omgrepet «modernisme» kan famna mange ulike ting: til og med kunst me gjerne kallar realistisk. Det andre er at kompendium og antologiar som handlar om modernisme ikkje rommar mykje plass til norsk lyrikk. Kanskje som ein følge av det er desse programmatiskke rørsleinndelingane av modernismen ikkje særleg nyttige for å forstå modernismen i Noreg.

Her til lands er det ikkje vanleg å kategorisera forfattarar etter ismane eg nemnte. Etter mitt syn er dette på nokon måtar heilt naturleg. Det er ei etablert sanning at modernismen nådde Noreg seinare enn store delar av Europa. Derfor er det vanskeleg for ei rørsle som avantgarden å få fotfeste i Noreg. Føretroppen var jo allereie godt i gang i Frankrike før norske kunstnarar hadde rokke å gjera eit bidrag. På liknande vis er det vanskeleg å laga futuristisk kunst i eit land der dei teknologiske og sosiale forholda er så annleis enn der rørsla oppstod.

Det er vanleg å forklara modernismen sin seine tilkomst til Noreg med at industrialiseringa kom seinare her til lands. Det gjer til dømes Edvard Beyer her:

Den industrielle revolusjonen og alt som fulgte med den: borgerskapets reisning og seier, kapitalismen, proletariseringen, den eksplosive byutviklingen – og på tankelivets område: liberalismen, positivismen, utilitarismen, sosialistiske og anarkistiske strømnings – alt dette kom sent til Norden, men brått og sterkt da det kom. Brytningar og omveltningar som lenge hadde pågått ute i Europa, kom kastende inn over Norden i løpet av noen hektiske år, rev de unge ut av gamle tankebaner og vakte en dyptgående tids- og krisebevissthet, ikke minst hos dikterne. (Beyer 1972: 251)

Her er forklaringa at dei materielle tilhøva som er kravd for å velta om den kunstariske diskursen ikkje var tilstrekkeleg til stede i Noreg før seinare. Rett nok forklarar Beyer her koss Noreg gjekk frå å vera perifert i den litterære samanhengen på 1860-talet, til å bli sentralt på 1890-talet, med forfattarar som Ibsen og Bjørnson. Det gjeld altså strengt tatt for realismen og/eller naturalismen, og ikkje modernismen sånn me forstår han. Men modellen har klart overføringsverdi til modernismen sin seine framvekst. I og med at tilhøva som var kravd for at realismen og naturalismen nådde Noreg seinare, må ein trekka slutninga at tilhøva som var kravd for at modernismen skulle bløma kom endå seinare.

### Kven bør me rekna for modernistiske?

La oss venda tilbake til det at Bradbury og McFarlane skriv om Ibsen som modernistisk. Koss skal me forstå dette? Det at han som me reknar for å vera krondømet på forfattarar innanfor realismen er den norske forfattaren det er skrive mest om i ei bok om modernismen, viser at omgrepet famnar svært breitt. Dette kjem av at «modernisme» ber i seg to ganske ulike strøymingar av kunstariske, sosiale og filosofiske haldningar. Epoken er kjenneteikna både av ei framstegstru og ei framstegsskepsis. Calinescu ser på dette som eit kjennemerke på modernismen:

If we accept that there are [...] two conflicting and interdependent modernities – one socially progressive, rationalistic, competitive, technological; the other culturally critical and self-critical, bent on demystifying the basic values of the first – we are better prepared to understand the often annoying ambivalences and paradoxes linked to the language of modernity. Literary modernism is, to take one quick example is both modern and antimodern: modern in its commitment to innovation, in its rejection of the authority of tradition, in its experimentalism; antimodern in its dismissal of the dogma of progress, in its critique of rationality, in its sense that modern civilization has brought about the loss of something precious, the dissolution of a great integrative paradigm, the fragmentation of what once was a mighty unity (Calinescu 1987: 265)

Han peiker på at innovasjon, progresjon og nybrottsarbeid er sentralt innanfor begge formene for modernisme, både den optimistiske og den kritiske. Han koplpar den kritiske forma til den litterære forma når han skriv at ho er kjenneteikna av avfeiging av framgangsdogmaet, og er rasjonalitetskritisk. Her kan me følge Calinescu på særleg to punkt: Det fyrste er at den litterære modernismen er kjenneteikna av sin reaksjon og spente relasjon til den moderne tilstanden, og ikkje fyrst og fremst av optimismen knytt til framstega han kunne bringa. Det er denne

forståinga av modernisme eg legg til grunn i denne oppgåva. Det andre er at litteraturen handsamar ei kjensle av at samlande tilhøyr og eining er gått tapt, og at verda og livet er blitt fragmentert. Dette er eit viktig poeng som eg skal knyta til omgrepet nihilisme.

Ibsen, og andre realistiske forfattarar som sett problem under debatt, kan ein rekna som modernistiske, i den sosialt progressive, rasjonalistiske forstanden, men ikkje i den andre. Denne tosidigheita er aktuell ikkje minst fordi Ibsen var mellom dei Georg Brandes skreiv om i boka *Det moderne Gjennembruds Mænd*. At Ibsen er kalla moderne i desse samanhengane viser til at det er eit brott mellom den eldre, romantiske garden og dei forfattarane som sett problem under debatt. Det viser at kunsten hans høyrer til i den nye generasjonen som skil seg frå romantikken. Men her meiner eg at me har å gjera med eit omgrep som viser til to ulike ting på to ulike språk. På engelsk kan det me kallar realisme på norsk gå under omgrepet «modernism», mens det på norsk ikkje funkar å kategorisera realismen som ei form for modernisme.

Derfor står Ibsen og forfattarar og verk som fell under epokane me gjerne kallar realisme og naturalisme utanfor denne oppgåva sitt studiefelt. Dei var moderne, men ikkje dermed modernistiske. Den viktigaste grunnen til at eg ikkje reknar Ibsen og kunsten hans som modernistisk er at den vanlegaste forståinga av «den litterære modernismen» i Noreg ikkje famnar om realismen og naturalismen. Som eg skal gjera klart her, handlar modernisme om kunst som tar andre former for oppgjer enn dei tidlegare epokane.

Litteraturen som kan kallast modernistisk ikkje er eins. Uansett koss ein vrir og vrengr på det er det eit mangefasettert omgrep. I *Poetisk modernisme* går litteraturkritikar Poul Borum så langt som å hevda at «Modernisme er en litteraturhistorisk periodebetegnelse man vælger i mangel af bedre» (Borum 1966: 13). Dette er polemisk av to grunnar. For det fyrste viser det at han ikkje går fullgod for omgrepet han vier boka si til. Han erkjenner at det ikkje er noka uomtvisteleg sanning at «modernismen fanst», men seier i staden at det er det beste me har. For det andre er det polemisk fordi det ikkje er sjølvklart at det er det beste me har. For å ta eit konkret døme skriv eg i denne oppgåva om dikt av Sigbjørn Obstfelder som modernistiske. Det gjer ikkje litteraturforskar Willy Dahl som i trebindsverket sitt *Norges litteratur* plasserer delkapittelet om Obstfelder – «En sjel i nøling foran den nye verden» – i kapittelet «Det nyromantiske intermeso». Nyromantikken er kort fortalt ein litterær periode kjenneteikna av litteratur som vender fokuset vekk ifrå samfunnsproblem og nøkterne ordelag som me finn i

realismen, og tilbake til ei individorientert utfolding av sinnet og sjela sin lengt som me finn i romantikken (Dahl 1984: 80-81). Det inneber at for Dahl er Obstfelder eit døme på eit nytt blaff av romantikken som reaksjon på realismen, mens han i denne oppgåva står som døme på modernismen si spede byrjing i Noreg.

For å ta det fyrste fyrst: At Borum viser atterhald når det kjem til modernisme-omgrepet er i og for seg fullstendig rimeleg. Det heng saman med det Asbjørn Aarseth poengterer i artikkelen «Periodisering i de estetiske disiplinene»: «barokken, opplysningstiden, romantikken, realismen, og så vidare [er ikke] gitt som faktiske essenser eller faser i vår kulturs fortid», i staden er det «tale om konstruksjoner som kan være nyttige i dag, i våre forsøk på å se likheter og forskjeller i materialet vi har bevart fra fortiden» (Aarseth 1990: 118). Det er med andre ord inga fast sanning at der fanst noko som me må kalla «modernisme». Det er noko me har funne på sjølv. Det er ein term som me traderer vidare fordi han er nyttig for oss. At me brukar han i mangel på noko betre, er heilt på linje med det Aarseth skriv vidare: «Konsekvensen er at vi kan forkaste dem samtlige, og erstatte dem med andre periodebetegnelser og andre kronologiske inndelinger, dersom vi finner at vårt bilde av fortidens gang blir bedre på noen måte ved en slik utskiftning» (s.st.). Det er nettopp poenget med periodeinndelingane at me brukar dei fram til me finn ei betre eller meir nyttig inndeling.

La oss venda tilbake til Obstfelder og nyromantikken. At han kan forståast som ein diktar som er individorientert og uttrykker ei sjeleleg lengt er heva over all tvil. Sånn sett kan me einast om at han kan stå som representant for eit brot med den realistiske tradisjonen. Spørsmålet er då om dette brotet er best forstått som eit intermesso av ny romantikk, som hos Dahl, eller som opptakten til modernisme i Noreg. Det er ikkje blotta for nytteverdi å forstå han som nyromantisk. Det lar ein mellom anna skriva ei ganske ryddig litteraturhistorie der modernismen fyrst løyser av realismen mykje seinare i Noreg enn i andre europeiske land. Mange stør seg til denne forståinga. Eg er ikkje ein av dei. Obstfelder er ofte rekna for ein av Noreg sine fyrste modernistar (Lien 1991: 7). Det er han i denne oppgåva òg, for eg meiner at å sjå på han som representant for den epoken både er ein nyttig måte å forstå historia sin gang på, og ein nyttig måte å forstå trekka i lyrikken hans. Om ein vil trekka denne diskusjonen ut mykje lengre kan ein peika på – som eg vil gjera mange gonger i denne oppgåva – viktige likskapar mellom romantikken og modernismen. Ein kan då spørja i ei Aarseth-lik vending, om det er nyttig å skilja skarpt mellom romantikken og modernismen, eller om nyromantikken i mange fall er ein betre periodenemning. *Den* diskusjonen skal eg ikkje ta her.



## Modernismen si tosidigheit

Kva inneber det at modernismen er prega av både framtidstru og -skepsis? Viser det at omgrepet manglar essens? Borum skriv at modernismen ikkje er «betegnelsen for én idé og én stil, men for kompleksar av samtidigt eksisterende, hinanden supplerende eller bekæmpende eller ignorerende stiludtrykk og ideer.» (Borum 1966: 13) Dette er eit heilt sentralt poeng å ta med seg for å forstå korfor det er så stort sprik i dei kunstariske uttrykka me finn under denne litterære epoken. I avslutningstalen på den attande studiekonferansen til International Association for Scandinavian Studies framfører litteraturforskar Peter Madsen tesen om at «enheden i 'modernismen' ligger *uden* for den kunsteriske sfære og ikke kan summeres som en række fælles *indre* træk.» (Madsen 1991: 455). Kort samanfatta inneber det at det som gjer modernismen til éin kategori, er at han er kjenneteikna av «reaksjoner på hvad jeg vil kalde *moderniseringsprosessen*.» (s.st.) Og denne reaksjonen kan vera både positiv og negativ (s.st.: 458). Essensen i modernismen er altså ikkje i dei konkrete estetiske uttrykka, men at dei spring ut av ein reaksjon på moderniteten. Her er eg heilt på linje med han. Men ein merknad som kan lesast som undergravande for nettopp denne oppgåva kjem når han poengterer: «Dessuden må man gerne tage hele denne diskusion som en implicit dementi af, at det skulle være interessant at sige, at 'modernistiske' tekster handler om ingenting eller hele vejen igennem om Guds død eller realitetens forsvinden.» (s.st.: 459). Sidan denne oppgåva knyter modernismen som epoke eksplisitt til det Nietzsche kalla «Guds død», og fråfallet til dei høge verdiane og djupe sanningane, er det klart at dette er påstandar som krev svar. Så la det stå i klartekst: denne oppgåva søker verken å hevda at modernistiske tekstar handlar om «ingenting» eller at dei heile vegen handlar om «Guds død» eller «realitetens forsvinden». Det eg tar sikte på å gjera er å visa at det er fruktbart å forstå desse reaksjonane på «moderniseringsprosessen» som bunde til meiningstap, enten fordi dei uttrykker liding i møte med meiningstapet eller fordi dei uttrykker eit von om å skapa nye verdier. Dette kan ein forstå som ei undersøking av litteraturen sin reaksjon på dei idéhistoriske sidene ved moderniseringsprosessen, for den prosessen må avgjort ha gått både langs ein realhistorisk akse og ein idéhistorisk. Når eg undersøker denne samanhengen er det ikkje for å seia at alle tekstar som kan reknast som modernistiske handlar om Guds død. Det eg vil kasta lys på her er at me kan forstå motsetningane som modernismen ber på som utslag av ulike reaksjonar på moderniseringsprosessen.

Dette kan me knyta til det som kom fram hos Buvik, nemleg at modernistisk kunst kan vera både framstegsoptimistisk og -kritisk, og at denne tosidigheita er sentral for «den modernistiske selvforståelsens dobbelthet,» (Buvik 1995: 8) Reaksjonen på moderniseringsprosessen kan altså vera både positiv og negativ, og han kan uttrykka den positiviteten eller negativiteten på ulike vis. Dette gjeld for epoken i det heile, men er òg synleg i forfattarskapane til nokon lyrikarar. Til dømes er ein av dei viktigaste norske modernistiske lyrikarane, Rolf Jacobsen, mykje meir optimistisk til framsteget og teknologien i dei tidlege verka sine enn i dei seinare. Sjå til dømes på «Speilglass» eller «Havn» frå *Jord og jern* (1933), opp mot «Landskap med gravemaskiner» frå *Hemmelig liv* (1954) og «Betlehem Steel» frå *Tenk på noe annet* (1979).

Per Buvik peiker på dette som eit kjennemerke for modernismen:

Enkelt kan vi si at begrepet bærer i seg et spenningsforhold mellom et sivilisasjonsoptimistisk syn på historien og et sivilisasjonskritisk syn. Det kritiske synet er imidlertid kombinert med en idé om kontinuerlig framskritt på kunstens eget område, i den forstand at kunsten oppfattes som en stadig bedre framvisning av det konvensjonelle uttrykksmåter ikke kan – eller ikke tør – åpne opp for. Dette er det sentrale i den modernistiske selvforståelsens dobbelthet, (Buvik 1995: 8)

Til liks med Calinescu og Madsen trekker Buvik fram at modernismen ber i seg både eit kritisk og eit optimistisk perspektiv. I motsetning til Calinescu som skriv om det som to ulike modernismar, forstår Buvik det som to tendensar i éin modernisme. Men det som er verd å merka seg er at desse forståingane av epoken er så like i vektlegginga av epoken si tosidigheit.

Så hos både Madsen, Bradbury og McFarlane, Calinescu og Buvik er det altså skrive om eit ganske innfløkt modernisme-omgrep som rommar i seg fleire ulike og motstridande tendensar. Sjølv om dette er eit poeng som fortener å bli avklart når ein skal forsøka å finna svar på noko om epoken, gjev det kan hende eit litt vel utydeleg bilde. For sjølv om modernisme er uløyseleg knytt til modernitet, altså til framsteg og utvikling på fleire frontar, og sjølv om det finst både sivilisasjonskritikk og sivilisasjonsoptimisme i modernismen, meiner eg at me overser noko viktig om me framstiller modernismen på eit så vaklande vis. Det me overser då er at det er noko særeige ved modernismen – kanskje særleg sånn han tar form i den norske lyrikken – som ein verken treng å kategorisera som optimistisk eller kritisk til sivilisasjonen. Frå dette perspektivet manglar kanskje det viktigaste sivilisasjonssynet: det oppskaka, det søkande. Når me snakkar om modernisme er det dette me snakkar om, og sjeldan det sivilisasjons- eller

kulturoptimistiske. Kanskje er dette mest relevant for den norske litteraturhistoria sin del, der modernismen som periode aldri nådde ein hegemonisk posisjon i litteraturhistoria. Per Thomas Andersen skriv:

[Den] realistiske og den modernistiske tradisjon lever samtidig, side om side – av og til i skarp motsetning til hverandre, av og til i kombinasjon, endog i ett og samme verk [...]. Derfor er det urimelig å operere med perioder som samlende kan beskrives som henholdsvis realistiske eller modernistiske. Kanskje er det ikke urimelig å snakke om dominans: realismen har nok ofte dominert over modernistiske tendenser. Men det kan ikke være tvil om at det mot slutten av 1800-tallet kom to sterke, vitale og dynamiske tradisjoner inn i norsk litteratur, en realistisk og en modernistisk, og at de begge senere kan følges gjennom hver sine fornyede faser inn i litteraturhistorien. (Andersen 2012: 340)

I norsk litterær samanheng var altså både den realistiske og den modernistiske tradisjonen aktuelle i perioden me diskuterer. Derfor inngår gjerne dei framstegsoptimistiske trekka, som er forbunde med modernismen i andre land, heller i realismen i Noreg. Då kan det vera relevant for Noreg sin del òg, at me har å gjera med to «modernismar» sånn som Calinescu skriv. Den sosialt progressive og rasjonalistiske av dei kallar me realisme, mens den kritiske kallar me modernisme. Eit sånn syn, som ser på perioden frå seint på 1800-talet til andre halvdel av 1900-talet som ein periode der me har å gjera med to parallelle estetiske epokar som dominerer, lar oss både snakka om ei meir avgrensa form for modernisme, og det lar oss avfeia ideen om at modernismen kom veldig seint til Noreg. Me treng ikkje å sjå vekk ifrå Obstfelder og Hamsun for å snakka om modernismen i norsk litteraturhistorie. Me treng heller å peika på at han her var aktuell samstundes som den realistiske tradisjonen:

Det er ikke slik at modernismen kom til Norge femti år forsinket med den såkalte «tungetaledebatten» på 1950-tallet, slik det ofte er blitt fremstilt i mange litteraturhistorier. Den lyriske modernismen har en tradisjon i Norge som i første halvdel av 1900-tallet teller navn som Uppdal, Boyson, Gill og Jacobsen. (Andersen 2012: 340)

Alt dette inneber at me kan grensa av omfanget til denne oppgåva, sidan me kan retta fokuset på ein meir tilspissa modernisme, som treffer nærare det me vanlegvis brukar omgrepet til å visa til. Me kan altså sjå vekk ifrå Ibsen, mens me slepp å sjå vekk ifrå Obstfelder. Det inneber ikkje at modernismen ikkje ber i seg ei tosidigheit mellom det optimistiske og det pessimistiske. Men det betyr at optimismen ikkje er eit kjernelement i den norske epoken, sånn som han er i

land der futurisme og avantgardisme er sentrale delar. I den norske modernismen er kjensler som uro og ambivalens mykje viktigare.

## Form, språk og krise i modernismen

### Forma i modernistisk poesi

Modernismen som denne oppgåva dreier seg om er altså ikkje den framgangsretta eller sosialt orienterte forma som dei internasjonale kompendia og studia gjerne tar med. Eg meiner at den forma er best å forstå som realisme i ein norsk kontekst. I staden dreier denne oppgåva seg om det me vanlegvis viser til når me på norsk snakkar om modernistisk litteratur, nemleg den kritiske eller ambivalente litteraturen som gjer eit opprør mot dei etablerte normene i litteraturen og samfunnet elles. I denne delen skal eg gjera klart kva som kjenneteiknar denne litteraturen. Det er eit viktig ledd i argumentet mitt om at epoken forsøker å handtera nihilismen, for eg meiner det har ein klar samanheng med forma lyrikken tar.

Det viktigaste særmerket til den modernistiske litteraturen er at han er lunefull, skiftande og ustabil. Han gjer den moderne verda framand ved å forstyrre og utfordra dei nedarva mytane og bilda. Per Stounbjerg karakteriserte modernismen som «det ustadiges æstetik»:

Modernismens kunsteriske særkende er disse eksperimentene med form, sprog, erfaringer og myter. I kraft af dem er den delaktig i moderniseringen og i den rystede repræsentation. Med ordet delagtig vil jeg signalisere, at modernismen ikke kun spejler modernitetens kaos. Den er både erfaring og æstetisk praksis, effekt af rystelsene og en bevidst destabilisering af koderne: en fremstilling af verden som fremmed. Modernismen er som skrivemåde selv med på at producere instabilitet. Den er det ustadiges æstetik. (Stounbjerg 1998: 210)

Modernismen eksperimenterer altså med forma, språket, erfaringa og mytane som er etablerte og traderte. I poesien inneber utprøvinga med form at dikta ikkje følger faste rim- eller rytmemønster. Når det gjeld språket, er det tydeleg at ein i modernismen i eit liknande monn forsøker å forstyrre kommunikasjonen heller enn å kommunisera. Dette kan til dømes ta form som repetisjonar som gjer at ord verkar framande, eller leik med plasseringa og bruken av ord, sånn at tydinga ikkje er klar ut ifrå konteksten. Alt dette er vel etablert. Eksperimenteringa med erfaringar heng tett saman med dette. Ved å destabilisera språket og forma i litteraturen, destabiliserer ein framstillinga av erfaringane. På den måten speglar kunsten den menneskelege

opplevinga av uklarleik. I tillegg er det interessant, som Stounbjerg peiker på, at ein eksperimenterer med mytane òg.

Korfor skjer desse omfattande eksperimenta i modernismen? Om litt vil eg leggja fram eit idehistorisk svar ved å kopla det til nietzscheiansk nihilisme. Før den tid kan me halda oss konkret til Stounbjerg, som bygger eit fundament me kan lena denne teorien til. For Stounbjerg trekker ei kopling mellom det kunstariske uttrykket, og den menneskelege erfaringa som kunsten spring ut av. Den modernistiske litteraturen er både ein konsekvens av ei oppskaka erfaring av verda, og ei medviten skaking av verdsbildet. Altså møter kunsten ei oppleving av at verda er framand ved å dykka djupare ned i den kjensla. Særmerket på modernismen er då at kunsten har ein oppskaka representasjon av verda, som aktivt skiftar frå og bryt med det kjende. Derfor kallar han modernismen «det ustadiges estetikk». Det er omskifteleg og lunefullt. Det som gjer modernismen til ein estetisk epoke er ikkje at eksperimenteringa tar ei bestemt form, men at han tar oppgjær med grunnpilarane i den estetiske erfaringa. Det betyr vidare at modernismen er bunde til ei kjensle av ustabilitet. Altså er modernismen kjenneteikna av at ein manglar faste haldepunkt og høgare verdiar, og det er det at denne kjensla blir omarbeidd til skrivarkunst som gjer det til ein litterær periode. Han skriv: «Det er måden, hvorpå rystelse og uvished omsættes til æstetisk erfaring, der tillader os at tale om modernisme» (1998: 208). Her er han på linje med Madsen (1991), som argumenterte for at kjennemerket til modernismen ikkje var forma, men av at han handsamar erfaringa av moderniseringsprosessen.

Denne omsettinga av uvisse til estetisk erfaring, som Stounbjerg definerer som grunnsteinen i modernismen, er kan hende meir aktuell i lyrikken enn i dei andre sjangrane. Det er ikkje tilfeldig at det er nettopp denne sjangeren som er valt som felt for å undersøka modernismen i denne oppgåva. Ein viktig grunn er at modernismen sine særmerke viser seg særleg tydeleg i lyrikken, der nyvinningar i form og språk er særleg synlege: «We generally understand that the crisis of Modernism was felt particularly sharply in poetry, because poetry, above all the genres, tends to experience changes of relationship and belief in a culture at the direct levels of subject-to-object relationship, and at the very base of form and language.» (Bradbury og McFarlane 1991: 311) Poesien har altså eit spesielt nært band til både kulturen i det heile, og einskildmenneske sine livsoppfatningar og relasjonar. Kanskje har lyrikken vore den sjangeren som har fått størst ansvar for å uttrykka dei kjenslene som er vanskelege å uttrykka. I tillegg er det sånn at lyrikken krev eit større fokus på dei enkelte orda, og koss dei er brukte, sidan det er relativt få av dei i eit dikt, samanlikna med i romanar eller drama: «Poetry can sustain a greater

density of ornament simply because blank space lets air in» (Scott 1991: 352). Med andre ord gjer det at lyrikken er nokså minimal samanlikna med drama og epikk, at det som kjem til uttrykk får ei større tyngd, og blir både meir synleg og viktig.

### Poesi og språk i modernismen

Måten uvissa i modernismen tar form som estetisk erfaring kan ein skriva inn i ei litterær frigjeringsforteljing, der eksperimenteringa er forstått som ei frigjering frå den konvensjonelle lyrikken sine stengsel, sånn som Clive Scott gjer her:

One of the principal concerns of emergent Modernism was the redemption from the aesthetic of the experimental and the existential. Ways were sought to make art not an imitation of reality nor an alternative reality but an intensification of reality. Regular verse seemed to many only to distract or to cushion; its formality meant that a lot of non-verbal matters were taken for granted or became achievement; words functioned primarily in relation to their position in a structure and what ultimately concerned the reader was what the poet ended up by saying. Many of the poets of the later nineteenth and early twentieth centuries wanted something which would allow them to say as they went along, they wanted meaning to reside in the process of experience. Hence the pressure towards *vers libre*, and the growing traffic between poetry and prose. (Scott 1991: 349)

Utan å ta for sterk stilling til om Scott her presenterer det Aarseth kallar ei historiografisk myte, spesifikt den at kunsten blir «mer og mer fri» (1990: 124), må me ta med oss dei overordna poenga til Scott. For det fyrste er det klart at det å bryta med dei bunde verseformene tillet nye typar uttrykk som kunne reflektera nye typar erfaringar. Dette er viktig for å forstå korfor modernismen tok den forma han gjorde. Det andre er at språket i modernismen tener ein annan funksjon enn i føregåande epokar. I realismen, til dømes, har språket eit slags ein-til-ein-forhold til verda. Som namnet tilseier dreier jo den realistiske epoken seg nettopp om å avbilda den røynglege verda. For å seia det plumpt: Viss der står eit tre i ein realistisk roman, er det nettopp eit tre det skal representera. I modernismen får språket ei rolle med å forsterka opplevinga. Her er likskapane mellom den kjenslesterke romantikken og modernismen tydelege.

Som Bradbury og McFarlane peiker på er det klare likskapar mellom den romantiske og den modernistiske lyrikken. I denne samanhengen koplær eg det til at begge epokane ser ut til å handtera ei dramatisk tapserfaring. I romantikken er det ifølge Schiller det naive bandet til

naturen som er tapt. Og som eg vil visa, er det i modernismen eit meir vidfemmande tap av meining og orden. Bradbury og McFarlane skriv her at ein i poesien finn ein kontinuitet mellom romantikken og modernismen:

[In] some ways there is, in poetry, more than elsewhere, a peculiar continuity between Romantic and Modern writing, in part because the changes of consciousness brought about through the nineteenth century had been so sensitively monitored and responded to by earlier poets. The new economy of the modernist poet is perhaps most visible in the use of new metrics and modes like vers libre, the look of the poem on the page[...]. But it was based too on a fresh concept of the symbol and the image, which tend in Modernist poetry no longer to involve an easy metaphoricization but an arduous process of fiction-making [...]. (Bradbury og McFarlane 1991: 311)

Kjennemerket til den modernistiske poesien sitt språk er med andre ord at han bryt ned dei etablerte og traderte konnotasjonane. Av den grunnen er det ikkje alltid klart om eit tre i eit modernistisk verk skal representera eit tre, eller om det skal lesast som ein kjend metafor, eller om det skal stå for ein ny metafor, eller om det i det heile tatt gjev meining å forsøka å kopla det til ein bunde metafor. Dette heng saman med det Hugo Friedrich peiker på, når han skriv at «Når moderne digt berører virkelige forhold – tingenes såvel som menneskets verden – så behandler det dem ikke beskrivende eller omfatter dem med den fortrolige erkendelses og følelses varme, men fører dem over i det ufortrolige, fremmedgør dem, deformerer dem.» (1956: 16). Eit sentralt aspekt ved lyrikken er altså koss sambandet mellom forma og språket utvidar meininga i dei språklege bilda. Kittang og Aarseth skriv om dette i *Lyriske strukturer*: «Språkets mer eller mindre stivnete mønster av lett gjenkjennelige betydninger blir underkastet forandringer; nye betydningssammenhenger blir produsert, gamle og fastlåste betydninger blir brakt i bevegelse» (1998: 43).

Og nettopp dette kompliserte tilfellet med dei språklege bilda er avgjerande for den modernistiske poesien: «I forsøk på å innkretse ‘modernisme’ står forholdet til *bildet* sentralt. Det modernistiske dikt stiller bilde mot bilde, ofte som brå konfrontasjoner mellom ulike ‘lag’ av tilværelsen.» (Dahl 1989: 150) Dette betyr at den modernistiske lyrikken ikkje søker eit lett og harmonisk samspel mellom bilda. Snarare er kjenneteiknet, som Hugo Friedrich kallar det, at poesien er «gådefull og dunkel» (1956: 15). Han peiker på ein «aggressiv dramatik», som herskar «i forholdet mellem temaerne eller motiverne, som mere er sat op mod hinanden end inordnet hinanden» (Friedrich 1956: 17) Motiv og tema er sett opp mot kvarandre sånn at dei

står i eit uharmonisk forhold. Dette har effekten av å skapa spenning mellom saker som elles ofte er stilt fram som ryddige og avklarte. Det speglar med andre ord den moderne erfaringa av at verda har tapt den sjølvsegte meininga ho før hadde. Det er nettopp dette som er kjernen i den modernistiske epoken sitt forhold til språket:

Part and parcel of the modern crisis of language is the disjunction between social discourse and literary discourse. Where the 'surface' of classical writing takes strength from and corresponds with the authenticity of the social and linguistic structures which it presupposes and celebrates, the modern writer cannot assume this correspondence. He has to dismantle the structures of the conventional world and 'explode' language before he can create and adequate 'verbal ikon' (Sheppard 1991: 328)

I denne passasjen ser me igjen koplinga til romantikken, og slagkrafta og stordommen som budde i språket og bilda der. Men viktigast av alt er at språket og dei litterære bilda ikkje lenger traderer vidare dei etablerte tydingane i modernismen.

For å peika fram mot det idehistoriske aspektet her kan me sjå på koss dette verker inn på det poetiske språket i eit konkret døme. For det kritiske som har skjedd kan formulerast sånn her: språket og den verkelege verda er løyst frå kvarandre. I alle fall er det tilfelle med det sosiale, mellommenneskelege språket, og det litterære språket, som Sheppard peiker på i sitatet ovanfor. Med andre ord er det ikkje ei sjølvsgt kopling mellom referansen (symbolet eller teiknet) og referenten (altså det referansen refererer til). Dette verker to vegar. For det fyrste inneber det at dei språklege bilda i større grad sjølv genererer meining, gjennom samspelet mellom språket og forma i det enkelte diktet. Sidan språket er løyst frå dei konkrete tinga det refererer til har det eit skapande potensial, og kan skipa nye meiningar. Men på den andre sida, inneber det at språket er løyst frå verda at me ikkje lenger har tilgjenge til verda *an sich*, for å bruka ei kantiansk vending. Når verda er løyst frå språket, og det einaste me kan bruka for å konseptualisera verda er språk, kan me ikkje lenger ha eit direkte band til den ytre verda. Dette ser me uttrykt i «Ene» (1893: 19) av Obstfelder, der me finn: «— dette forpinte menneske, / som blot, blot, blot / har ord —». Willy Dahl kommenterte om dette diktet: «Dette må ikke leses bare som en dikterisk klage over at ordene ikke strekker til. [... Dikteren] har bare ord, det er avstand mellom virkeligheten og ordene. Det er hans private problem. Men i tillegg kommer et sosialt: ordene har ikke virkning lenger. De kan ikke forandre verden.» (Dahl 1984: 106) Koplinga mellom orda og verda er altså broten, så ein kan ikkje lenger bruka dei til å påverka verda, og ein kan ikkje lenger bruka dei til å seia noko sant om ho, for forholdet er vilkårleg.



I artikkelen «The Crisis of Language» kople Richard Sheppard fenomenet med at språket løyser seg frå dei etablerte konnotasjonane, og frå verkelegheita i det heile, til eit større tap av meining: «Because a principle of unity is felt to have been lost, the present seems to lose its organic connection with the past and the future.» (1991: 327) I modernismen er det altså eit «einingsprinsipp» som er tapt. Med andre ord står individet og dermed kunsten isolert frå fortida, og dei nedarva meiningane i ho: «Consequently, linear and progressive notions of history are rendered dubious. Institutions inherited from the past (including the institution of language) are felt to be magnificent but hollowed-out shells which give some semblance of continuity with the past but which in fact provide a beautiful surface for a repressive and pernicious reality.» (Sheppard 1991: 327) Det at symbola og bilda ikkje lenger ber dei vande relasjonane mellom ordet og det det skal symbolisera kan ein altså forstå som ein følge av at traderte verdiar og meiningar i det heile er gått tapt. Det er nettopp dette som er krisa i den modernistiske epoken. Og forma og språket til lyrikken voks fram av at kunsten forsøker å handsama denne tapserfaringa, der ein har mista orden, tilhøyr, verdi og meining i det heile. Krisa som kjem av å ha tapt dette kallar eg her nihilismen.

## Modernismen si krise og løysing

### Nihilismen

I teoriverk om modernisme ser ein ofte at ein kople han til ei oppleving av meiningsløyse. Me såg det hos Sheppard i førre avsnitt, og me ser det hos Calinescu her: “modern civilization has brought about the loss of something precious, the dissolution of a great integrative paradigm, the fragmentation of what once was a mighty unity” (1987: 265). Her skriv han at moderniteten har ført til tap av ei samlande sett av strukturar. Verda, sånn ho står att, manglar høgare verdiar og store forteljingar. Kort sagt skildrar han meiningsløyse. Eg meiner at det som gjer modernismen til det han er, er at kunsten som spring ut av han forsøker å navigera denne erfaringa av å ha tapt metanarrativ, orden og meining. Men sjølv om dette er peikt på eksplisitt eller indirekte alludert til i fleire verk, finn eg få som knyter det til nihilisme. I den følgande delen skal eg forklara Nietzsche sitt nihilisme-omgrep. Eg meiner at det er ei kopling som bør trekkast for å forstå kva for ei krise modernismen skriv seg ut av. Ikkje minst vil det vera nyttig å definera, for det lar oss betre skjønna kva for eit erfaring litteraturen handsamar. Kort sagt ser ein at tapet av meining og høgare verdiar blir erstatta av ei høging av livet og livskrafta. Dette

kan òg koplust til Nietzsche sin teori om vilje til makt. Poenget er at modernismen si krise er nihilismen, og i kunsten trer vitalismen fram som eit forsøk på å løysa denne krisa.

Nihilisme er eit fleirtydig og innfløkt omgrep. Som eg skal visa her har det ei yrje av ulike tydingar, og derfor høyrer det med å rydda opp i tydinga av omgrepet, før det blir brukt i analysearbeidet. *Oxford Dictionary of Philosophy* definerer omgrepet sånn her: «nihilism. A theory promoting the state of believing in nothing, or having no allegiances and no purposes.» (Blackburn 1994) Her er det lagt vekt på at nihilismen er ein teori, og at den promoterer eit verdssyn. Nynorskordboka fører opp tre tydingar. Den fyrste liknar på den i *Oxford Dictionary of Philosophy*. Ho lyd: «oppfatning som avviser alle verdiar og normer og framhevar det meiningslause i tilværet». Den andre er: «i tsartida i Russland: revolusjonær, anarkistisk rørsle». Og den tredje definisjonen er: «fullstendig motarbeiding av ei sak». I *Store norske leksikon* er definisjonen på nihilisme: «en holdning til samfunnet som avviser normene i en gitt epoke eller gruppe.»

Desse definisjonane er ikkje nyttige for denne oppgåva. Fyrst av alt kan me sjå vekk ifrå dei russiske anarkistane og den tredje tydinga i ordboka. I denne samanhengen har dei absolutt ingen relevans. Definisjonen hos *Store norske leksikon* er altfor brei, og ser ut til å kunna famna om ein kvar kontrær haldning til samfunnet. Nietzsche må reknast som nihilist etter *Store norske leksikon* sin definisjon, sidan han avviste normene i tida hans og avviste at der kan finnast sanning i det heile. Men det er fullstendig urimeleg å kalla Nietzsche nihilist om ein tar utgangspunkt i hans eigne tekstar og filosofiar. Etter mi lesing kan ein forstå mykje av den seinare filosofien hans som eit korstog mot nettopp nihilisme, forstått som eit liv prega av meiningsløyse. Det er i dette lyset det blir klart at den fyrste ordboksdefinisjonen og den i *Oxford Dictionary of Philosophy* heller ikkje duger for å snakka om nihilisme-omgrepet hans. Nietzsche verken promoterer eller framhevar trua på inkje, eller det meiningslause i tilværet. I staden er det for han ein krisetilstand som kjem av at menneske har mista trua på verdiane sine. «Hos Friedrich Nietzsche brukes nihilisme både om det historiske faktum at de høyeste verdier har mistet sin betydning, at «Gud er død» (det var vi som drepte han), og om aktivisme i denne forbindelse.» (Goplen, u.å.) Botemiddelet sånn han ser det er å skapa sine eigne verdiar på det vitalistiske prinsippet hans om «der wille zur macht». Nihilisme forstår me her altså ikkje som ein teori, ikkje som noko som promoterer eller framhevar verken meiningsløyse eller motarbeiding av saker. Nihilismen er krise som kjem av tapet av dei høgaste verdiane.

Spørsmålet om kva som høyrer med for å fatta nihilismen i Nietzsche sin filosofi er eit spørsmål om kor djupt ein vil dykka. Ein kan starta med å sjå på analysen hans av den kristne moraliteten og herre-slave-dynamikken, for eksempel. Ein kunne eventuelt tatt utgangspunkt i avvisinga hans av sanning i seg sjølv. Her vil eg ta utgangspunkt i Gud sin død, sånn han skriv om det. Eg meiner at det vil gje ei dekkande forståing av omgrepet, utan å ha med så mykje at oppgåva i sin heilskap på bli vigd til dette temaet.

## Gud er død

Nietzsche var ikkje den fyrste som skreiv om Gud sin død. Han var ikkje eingong den fyrste tyske filosofen som gjorde det. Philipp Mainländer skreiv om det i *Die Philosophie der Erlösung* frå 1876, og Georg Wilhelm Friedrich Hegel skreiv om det i *Åndens fenomenologi* frå 1807. Men utsegna «Gud er død!» er blitt uløyeleg knytt til Nietzsche. Og sjølv om han skriv om det fleire gonger i bibliografien hans er det særleg forbunde med aforisme 125 i *Den muntre vitenskapen* frå 1882, «Det sinnsyke mennesket». Frasen er lagt i munnen på ein gal mann som sprang ut på torget med ein lanterne på lyse dagen og skreik at han leita etter Gud. Menneska på torget trur ikkje på Gud, og ertar han: «Er han helt borte vekk? spurte en av dem. Har han gått seg vill som et barn? spurte den andre. Eller holder han seg skjult? Er han redd for oss?» (Nietzsche 2010: 136). Ateistane på marknadsplassen syntest det verka fullstendig merkeleg at mannen kunne søka ein Gud ingen lenger trudde på og lo godt av han. Det er svaret frå den gale mannen som er blitt vidkjent: «'Hvor hen er Gud?' ropte han, 'jeg skal si dere det! Vi drepte Ham – dere og jeg! Vi er alle Hans mordere!」 Dette er ein passasje som kan lesast som jubel over sekularisering om ein tar det ut av samanhengen sin. Men i lys av fortsettinga hans er det klart at det er ei djupt dramatisk hending:

Men hvordan gjorde vi det? Hvordan maktet vi å drikke ut hele havet?  
Hvem gav oss svampen til å tørke bort hele horisonten? Hva gjorde vi  
da vi koblet jorden fra dens sol? Hvor hen beveger den seg nå? Hvor  
hen beveger vi oss? Vekk fra alle soler? Styrter vi ikke kontinuerlig?  
Og bakover, sidelengs, sidelengs, fremover og til alle sider? Fins det  
ennå et oppe og et nede?

I desperasjon stiller mennesket som har tatt innover seg omfanget av Gud sin død ei rekke fundamentale spørsmål om koss ein skal forstå røynda. Når det faste haldepunktet og den grunnleggande metafysikken ikkje lenger har truverd: Kva kan menneske då tru på? Kva gjev då meining? Kva gjev tilhøyr? Finst der eingong grunnleggande kategoriar me kan orientera

oss etter? Dette er problema som melder seg når ein ikkje lenger har Gud. Etter å ha lagt fram desse spørsmåla kjem han til sitatet som han blir hugsa for. Eg tar med noko av fortsettinga for å opna for betre forståing av sitatet:

Gud er død! Gud forblir død! Og vi drepte Ham! Hvordan trøster vi oss, de fremste av alle mordere? Det helligste og mektigste som verden hittil eide, det har forblødd under våre kniver – hvem tørker bort blodet fra oss? [...] Er ikke størrelsen på denne gjerningen for stor for oss? Må vi ikke selv bli guder, for bare å kunne fremtre som verdige for den?

Det heilt sentrale spørsmålet å stilla her er: Kva inneber det at Gud er død? For det fyrste: Det rår ingen tvil om at Nietzsche refererer til kristendommen sin gud, og at han referer til at mennesket fell frå den kristne trua. Dette heng saman med korstoget han fører mot kristendommen sitt tru- og moralsystem, som han òg fører i bøker som *Moralens genealogi*, *Hindides godt og ondt* og sjølv sagt *Antikrist* for å nemna nokon. Men for det andre: Det er fullstendig mogleg og rimeleg å lesa det i ein breiare samanheng, der ordet «Gud» viser til overmakter meir generelt. Det opnar for djupare forståing av krisa som Nietzsche skriv om i aforismen, og det gjer det tydeleg kva relevans det har for nihilisme sånn han skriv om det. Gud sin død er etter mi lesing eit uttrykk for at mennesket har tapt dei høgaste sanningane, verdiane og meiningane sine. Og dette meiningstapet er det sentrale for nihilismen i hans tenking.

I det posthume verket *Viljen til makt* kjem Nietzsche sin definisjon av nihilisme fram. I aforisme 2 skriv han: «What does nihilism mean? That the highest values devaluate themselves. The aim is lacking; ‘why?’ finds no answer. » (Nietzsche 1968: 9). Altså: dei store sanningane mistar truverdet sitt – dei høgaste verdiane har tapt verdi. Ein finn ikkje svar på spørsmålet «korfor?». Det er denne formuleringa som eg meiner råker ved kjernen av den modernistiske erfaringa, og det som særmerker den litterære modernismen er at han handterer denne kjensla av å mangla høgare meining og faste haldepunkt. Koplinga mellom nietzscheiansk nihilisme og modernismen som epoke ligg i meiningstapet.

Men at Gud er død er ikkje best forstått som reint negativt. At menneske ikkje lenger har Gud som overherre er eit problem som krev løysing. Idéhistorikar Trond Berg Eriksen formulerte det sånn her: «Negativt sett betyr ‘Guds død’ at en hel serie tradisjonelle normbegreper er forsvunnet. Hendelsen betyr et sammenbrudd og en plutselig forvirring. Målet med menneskelivet forsvinner, og hensikten blir borte. Men positivt sett betyr nihilismen

ubegrensede muligheter.» (2000: 77) Løysinga Nietzsche legg fram er å gå heilt vekk ifrå den kristne moraliteten og verdsforståinga som plasserer sanning og ekte verdi i det himmelske domenet, som menneske ikkje har tilgjenge til. Når Gud er død må ein skapa nye verdier. Ein må innsjå at meininga i livet ikkje ligg utfor livet, hos Gud, men i livet sjølv. Løysinga på nihilismen er altså å plassera livet på jorda og livskrafta på pidestallen ein før plasserte Gud på. Dette inneber at me kan kalla Nietzsche ein vitalist. Og nå høyrer det med å dykka inn i vitalisme-omgrepet, for denne dyrkinga av livskraft er sentral å ha med for å forstå utslaga av nihilisme, og naturlyrikken i modernismen.

### Vitalismen

Når mennesket står utan dei høgaste verdiane, er der eit vakuum som må fyllast, om verda skal verka meiningsfull. Og når ein ikkje sluttar seg til religiøse eller hinsidige paradigme, er det fyrst og fremst eit område som kan fôrast med verdi, nemleg livet sjølv – det dennesidige. Der finst fleire ulike tydingar til omgrepet «vitalisme», og det har vore brukt ulikt i ulike land og språk til ulike tider. På tysk finn ein til dømes det naturvitskapleg orienterte omgrepet «Vitalismus» og det kulturelle «Lebensphilosophie». Men som Vassenden (2012) skal eg ikkje via mykje krefter til å halda desse omgrepa skilt frå kvarandre, sidan dei i norsk kontekst i stor grad spring over i kvarandre. Og i denne oppgåva vil fokuset så klart vera på det som han karakteriserer som «kunstnerisk og litterær» vitalisme. I nordisk litteratur- og kunsthistorisk samanheng var det på slutten av 1800-talet og fyrste del av 1900-talet vitalismen hadde si stordomstid. I denne delen skal eg dykka inn i tydinga av omgrepet, og visa koss det kan vera nyttig for å forstå modernismen sin naturlyrikk.

Sjøelve ordet «vitalisme» bygger på «det latinske *vita* for ‘liv’, og dermed suggerer det frem forestillinger om et slags ‘livsprinsipp’ – i motsetning til en biologisk betonet mekanisme.» (Sørensen 2006: 14) Det har blitt brukt for å tala om mange ulike fenomen, innanfor mange ulike sfærar. Men grunnleggande sett viser omgrepet til: «en forestilling om at alt levende stammer fra en særlig livskraft, en skapende impuls som ikke lar seg forklare ut fra mekanismens lover. Vitalisme betegner også tendensen til å dyrke kraft og vitalitet, oftest med utgangspunkt i livet slik det viser seg i og gjennom naturen.» (Vassenden 2012: 13). Dette har gitt utslag både i kunst som har eit ideologisk prosjekt som fremmer desse verdiane og kunst som tematiserer det eller har det som motivtilfang. Det sentrale er at kunsten «fremviser, tematiserer og forsøker å bringe menneskene i kontakt med livskraftene» (Vassenden 2012:

28). Dette voks fram som ein reaksjon på to fenomen: «Kritikken av 1890-årenes dekadanse er åpenbar. Skepsisen mot det moderne prosjektet er likevel grunnleggende, der urbaniteten og dens borgerlige livsformer og teknologiske nyvinninger ikke anses som et gode». (Ydstie 2006: 9) Her gjer det moderniserte urbane livet seg gjeldande. Med denne forståinga kan me sjå på framveksten av vitalisme som synkron med framveksten til modernismen som litterær epoke. I begge er reaksjonen på byen og teknologien viktig. Det voks fram av ei oppleving av: «en omfattende og stadig økende menneskelig mistilpasning, som ble tilskrevet den moderne sivilisasjon og dens livsformer. [...] I industrialismens moderne storbyer så man hvorledes den ensidige vektleggingen av teknikk og naturvitenskap ikke bare resulterte i goder.» (Sørensen 2006: 13) Framandkjensla i den industrialiserte verda blei altså møtt med ei høging av motsatsen til kreftene som hadde leia til den moderne tilstanden. I staden for vitskap, teknologi og rasjonalitet fann ein meining i ei diffus livskraft som ikkje kunne forståast gjennom rasjonalitet, men som kunne opplevast gjennom mektige uttrykk av kjenslelivet. Målet til den vitalistiske kunsten var å nå fram til «ekte Liv og livsfylde, og med dette vektlegges særlig kvaliteter som umiddelbarhet, intensitet, kraft, styrke, fruktbarhet, reproduksjon, mot og vilje» (Boasson 2015: 47). Dette kan igjen forståast som motsetningar til vitskapelege, rasjonelle eller teknologiske ideal – altså det som gjorde den moderne verda mogleg. Merk at Boasson (2015) trekker fram to særskilte tydingar vitalisme får i det litterære landskapet. Den fyrste er livsfornektande, og er inspirert av Schopenhauer. Den sentrale vendinga han gjer som gjer at han kan reknast som vitalist er at han «betegner enhver kraft i naturen som vilje...» (Schopenhauer 2000: 126), spesifikt ein vilje til liv. Han forstod lekamet som «tilsynekomsten av viljen» (s.st.: 124), og viljen som «grunnløs» (s.st.). Det pessimistiske verdssynet hans kom av at han forstod vilje som grunnsteinen i verda. Men sidan viljen sjølv er «tingen i seg selv» (s.st.: 125) kan han ikkje vilja noko anna enn seg sjølv. Så for Schopenhauer er livet altså ein evig meiningslaus reproduksjon av grunnlaus vilje: «... I virkeligheten hører fraværet av ethvert mål, enhver grense til viljens vesen *an sich*, som er endeløs streben...» (s.st.: 143) Og sidan denne endelause streben ikkje kan leia til tilfredsstilling, er livet meiningslaust. Altså er livet, for den pessimistiske vitalisten Schopenhauer, «et onde» (Durant 1973: 195)

Den andre forma for vitalisme er positiv og livsbekreftande, handlekraftig, aktiv, sunn, og hyller det kraftige og livlege, i motsetning til å søka seg til undergangen. I denne oppgåva er det denne positive forma eg viser til når eg skriv om vitalisme. Der er den Nietzsche-inspirerte forma. Av den grunnen er det òg mogleg å kopla vitalisme-omgrepet her til omgrepet hans om vilje til makt. Av omsyn til både omfanget og fokuset til oppgåva kjem eg ikkje til å greia ut mykje om

dette, anna enn å peika på at hos Nietzsche er viljen til makt eit styrande prinsipp i verda, som ifølge han er kjenneteikna av ein søken etter dominans. Nihilisme, i sine mange former, kveler denne viljen til makt gjennom å hemma utfoldinga av liv. Motsett vil det å gje seg hen livskrafta, og ikkje la seg tøyma av moral, degenerasjon, angst, gudsfrykt og så vidare, vera å leva i tråd med viljen til makt. Det viktigaste skiljet mellom vitalismen me snakkar om i denne oppgåva, og viljen til makt hos Nietzsche, er sånn sett berre namnet. Med terminologiane me brukar i denne oppgåva er altså Schopenhauer å rekna for nihilist, fordi han ikkje dyrkar eit «ja til livet», som Nietzsche gjer.

Tilbake til vitalismen sin relevans for modernismen. I tillegg til teknologien og urbaniseringa, er det eit anna element som opnar for å kopla vitalismen og modernismen. Det er at religionen ikkje lenger spelar ein viktig rolle for mennesket. I vitalismen er det ei opphøgd forståing av sjølve livet som erstattar religionen: «Vitalismens bekjennelse til Livet kan kanskje forstås som en erstatningsreligion, der tapet av et gudebilde i det hinsidige bevares som religiøs ekstase i opplevelsen av livsfylde i det dennesidige.» (Ydstie 2006: 9) Og når livet og det livskraftige er blitt dei høgaste idealane, skjer der òg ei omvelting i verdiane som kunsten fremjar: «Er tilværelsens innerste prinsipp hverken ‘Gud’, ‘ånd’ eller ‘natur’, men et evig dynamisk skapende ‘Liv’ forskyves synet på mennesket som rasjonelt subjekt til et driftsvesen i Livets vold.» (Boasson 2015: 49) Det er dette at mennesket er eit driftsvesen som er underkasta Livet sin råskap som er kjernen i vitalismen, og dette gjev nye syn på kva som er essensielt menneskeleg, eller livsdyktig: «Innsikt og intuisjon erstatter fornuft og tro på fremskritt. Strømningen har av den grunn et sterkt antimoderne islett, preget av holistiske ideer om en ‘formende livskraft’. Linjene tilbake til romantikkens store tankesystemer er således åpenbare.» (Ydstie 2006: 9) Med andre ord forsvinn opplysningstidsideal, og dei blir erstatta av opphøging av det livskraftige – ikkje i det avmålte og kontemplerande, men i det kjenslemessige og storslegne, men det «det sunne, sterke og livgivende» (Sørensen 2006: 13). Det voks fram ei begeistring, ikkje for det som kan kallast logisk, fornuftig eller teknologisk, men i «det som kunne rommes i begrepet som ekthet, renhet, klarhet, skjønnhet, naturlighet, enkelhet og sannhet.» (Sørensen 2006: 14) Som følge av dette er den vitalistiske «kunsten intens og levende» og har ein «ekspressiv stil» (Boasson 2015: 47). Den grunnleggande forståing av verda gjev altså utslag ikkje berre i motiv- og tematilfanget, men òg i forma.

Det at liv og livskraft blir sett i sentrum av verdsforståinga fører med ei omvurdering av ideal, og vidare til ei omvurdering av koss ein skal forstå utviklinga i verda. Naturen sin status blir

høgja: «Står 'Liv' og livskraft i sentrum, blir det naturlige, uhemmede og sunne også moralske idealer. [...] Det å komme ut av byens stadig mer 'fremmedgjørende' sivilisasjon ble altså viktig.» (Vassenden, 2012: 30). Når byen og kreftene som førte med seg urbaniseringa blir sett på som grunnleggande destruktive for livet, blir naturen og forestillingar av det naturlege ein viktig motsats: «Naturopplevelser fikk et panteistisk islett, med forestillinger om en gudbenådet natur i altomfattende harmoni.» (Sørensen 2006: 14) Naturen er etter dette synet råka av ei mektig livskraft. Med «naturen» forstår ein her alt levande – frå store dyr, til insekt og vekstar, og etter mi lesing alt det som er kravt for at liv kan finnast, som sol og vêr. Og det får høg verdi i kraft av å kontrastera det kulturelle og urbane. Dette er ikkje heilt unikt for vitalismen, men er gjenkjenneleg i romantisk kunst òg:

Noe av dette preget riktignok også den foregående nyromantikken og dens reaksjon mot realismen. Men det fantes forskjeller, idet de mørkstemte undergangsstemninger nå ble forlatt til fordel for konsentrasjonen om den rene natur og om naturlighet som nøkkelen til et bedre og rikere liv. Dermed reagerte man mot svermerisk nyromantikk, men også mot den overfladiske, tomme og kunstige eksistensen som naturvitenskapen i siste konsekvens syntes å åpne for, og som ble speilet i storbyers klassemotsetninger, usunne livsførsel og dekadanse. (Sørensen 2006: 14)

Sånn sett gjev vitalismen ei kopling mellom romantikken og modernismen, i og med at naturen og stordommen i livet er sentrale aspekt i kunstuttrykka i begge periodane. Den sentrale forskjellen er at det ein i romantikken kallar «natur» blir omtala som «liv» i vitalismen (Boasson 2015: 43). Dei viktigaste skikkelsane for denne utviklinga var nettopp Schopenhauer og Nietzsche. Begge brukar «vilje» som nykelomgrep for å forstå verda: «'Viljen' er ikke transcendent eller åndelig, den er altomsluttende Liv og livskraft. Slik blir den romantiske idéen om transendens forskjøvet til en tanke om immanens. Med Livet handler det ikke om over og ut i en annen sfære, men ned og inn i Livet» (Boasson 2015: 51) Så i denne samanhengen kan me forstå «viljen» som manifestasjonen av «livskraft»: Med andre ord er den vitalistiske forståinga den at der er ei ibuande kraft i sjølve naturen som gjev livet form og meining. Ideen om immanens – at livet og naturen og verdiane i han har sitt opphav i livet og naturen sjølv, og ikkje utanfor – er grunnpilaren for det vitalistiske natursynet. I vitalismen søker ein altså ikkje ut eller opp av naturen, til Gud for eksempel, for å forstå verda – ein søker ned og inn.

Eit sentralt aspekt ved vitalismen er altså at fornufta blir skuva til sides til fordel for det emosjonelle og intuitive. Det er dette som blir sett på som autentisk liv. Og høginga av



motsatsen til det rasjonelle, ideelle og hinsidige inneber òg ei høging av dei brutale aspekta ved livet:

Jeg var den første som så den egentlige motsetningen – det degenerte instinktet, som vender seg mot livet med underjordisk hevngjerrighet (– kristendom, Schopenhauers filosofi, i en viss forstand allerede Platons filosofi, hele idealismen som typisk form), og den høyeste livsbekreftelsen, som er født av fylde, av overflod, av ‘ja’ uten forbehold, også til lidelsen, også til skylden, til alt problematisk og fremmed i tilværelsen selv ... Det siste, glade, overstrømmende – overmodigste ‘ja’ til livet er ikke bare den høyeste innsikten, det er også den dypeste, (Nietzsche 2011: 61)

Dette betyr at ein i vitalismen har ei bortimot total tilslutning til liv for livet si eiga skuld. Liding og strev famnar ein om fordi det er autentisk liv. Det framande og det vanskelege famnar ein om, fordi det er autentisk liv. Idéverda og himmelen går ein vekk ifrå. Og i staden for å sjå opp til dei forstår ein dei som destruktive krefter som hindrar utfoldinga av dennesidig liv. Så når det dennesidige livet er det som skal utgjera målet i seg sjølv, er det denne forma det tar. Når Gud er død og nihilismen må kjempast ned, gjev vitalismen i denne forma eit nytt verdisystem som kan erstatta det tapte.

## Del 3 – Naturen og litteraturen

I denne delen tar eg for meg teori om naturen og litteraturen. Eg legg fram ei forståing av den romantiske kunsten sitt natursyn, før eg går vidare til å sjå på modernismen sitt forhold til byen og naturen. Her er nykelordet tapserfaring. Både i romantikken og i modernismen finn me litteratur som uttrykker ei forståing av at me har tapt tilhøyr til naturen. I modernismen ser me at ein manglar tilhøyr til byen òg. Denne erfaringa av å ha tapt bandet til naturen leier til ein kort diskusjon av økokritiske perspektiv, der eg tar til orde for å forstå besjeling og antropomorfisme som måtar å visa vyrndnad for naturen på innanfor romantiske og vitalistiske diskursar.

### Frå romantikken til modernismen sin naturlyrikk

#### Det romantiske diktargeniet og naturen

Historia som denne oppgåva teiknar opp startar med den romantiske epoken. Romantikken kunne sjølv fortent ei vel så utfyllande gransking som modernismen. Men nå er det ein gong sistnemnte som er under lupa i denne oppgåva, så den teoretiske forankringa av romantikken får heller vera av det korte og konsise slaget. Derfor må me la dei mest kritiske og krevjande perspektiva ligga. Men me kan streka under det Andersen skriv: «Den kunst som kalles romantisk, er meget mangfoldig, og flere av de estetiske, filosofiske og kunstsosiologiske fenomener som blir koplet til den romantiske strømning, står i motsetning til hverandre» (2012: 163). Med andre ord har me å gjera med mange av dei same prinsipielle utfordringane som med modernismen. Erik Bjerck Hagen fastslår at: «Romantikken som litteraturhistorisk begrep er legendarisk vanskelig å karakterisere, når det gjelder selve tidsangivelsen, men ganske særlig når det gjelder det grunnleggende idéinnhold.» (2019: 97). Men det skal ikkje stogga oss her. For der er nokon sentrale tendensar me kan trekka fram sånn at me kan ha ei formålstenleg forståing.

Billeskov Jansen trekker fram nyskaping innanfor kunsten som eit viktig trekk: «romantikken er grenseoverskridende. Tanken, følelsen, fantasien higer mot det grenseløse, både inn i sjelens hemmelige dyp og ut i allnaturen» (1972: 11) Dette heng saman med det Andersen peiker på: «Stilhistorisk og estetisk er et av de viktigste trekkene ved romantikken at den bryter med forestillingen om kunst som etterligning av estetiske regler eller normer.» (2012: 164). Kunsten blir i romantikken ikkje eit domene for reproduksjon av kjende former og innsikter. Diktinga

skal skrida over rasjonalismen sin hemmande diskurs og blir på den måten «den høyeste erkjennelsesformen» (s.st.: 165) Det me ser konturane av her er den romantiske forståinga av diktargeniet. I romantikken får nemleg diktaren ein sær høg status, nettopp fordi det er diktaren som evnar å by på det alternative perspektivet som er tøyma innanfor opplysningstidsparadigmet: «I romantikkens tidsalder blir diktere til drømmere. Sjelen utvides i lengsel mot uendeligheten, gjennom innføring forener poeten seg med naturen, hans fantasi fører han langt bort på eventyrets vinger eller langt tilbake i historien, hans håp får form av religiøse visjoner» (Billeskov Jansen 1972: 12)

Og kva er det diktargeniet har ei særeiga evne til å gripa? Det er den djupaste erkjenninga, nemleg den at «Guddommen eller ånden er ikke noe *annet* eller *tilbaketrukket* i forhold til vårt univers. Tvert imot. Ånden er i naturen, i universet, i skaperverket, i gresset, i luften og lyset» (Andersen 2012: 165) Det vil seia at diktargeniet forvaltar to roller. For det fyrste skal diktaren gripa om det eigentlege i verda. For det andre skal diktaren formidla denne verda gjennom kunst; og om det er nødvendig skal kunsten så å seia finnast opp på ny for å oppnå det. Dette viser òg romantikken si forståing av naturen: «Mot forestillingen om det ferdige skaperverket settes forestillingen om den evige eller uavsluttede skapelse. Mot forestillingen om en transcendent eller tilbaketrukket guddom, står romantikken med sin forestilling om en immanent ånd.» (Andersen 2012: 165). Likskapen dette har med vitalismen si forståing av ein immanent livskraft i verda i motsetning til ein ekstern guddommeleg kraft er slåande.

For å understreka Hagen sitt poeng om at idéinnholdet i romantikken er vanskeleg å få ryddig grep om vil eg peika på at Andersen si forståing av romantikken som ein epoke med ei førestilling om «en immanent ånd» (2012: 165) står stikk i strid med Boasson sin forståing om «den romantiske idéen om transendens» som blir «forskjøvet til en tanke om immanens» med vitalismen (Boasson 2015: 51). For å komma vidare vil eg leggja fram ei ad hoc-løysing som eg meiner langt på veg duger til å danna ei forståing av romantikken sitt natursyn: Den romantiske verdsånda er både immanent og transcendent. Ho er immanent i den forstand at ho til stede i naturen – verda er altså ikkje ugudeleg og meiningslaus. Verdsånda transcendent i den forstand at ho er bunde til himmelsk heilagdom. Poenget er nettopp det at naturen er direkte kopla til Gud, og at Gud då er direkte kopla til naturen. Den himmelske heilagdommen er altså til stede i den verdslege naturen, ifølge den romantiske forståinga. Og det er det at naturen er heilag eller har ei direkte kopling med det heilage som grunngeiv naturen sin høge status.

## Schiller og tap av bandet til naturen

I den estetisk-filosofiske avhandlinga *Über naive und sentimentalische Dichtung* frå 1795 skriv den tyske forfattaren Friedrich Schiller om koss poeten kan forholde seg til naturen. Han presenterer ei forståing av diktargeniet som var tonegjevande for den romantiske epoken i litteraturhistoria, og legg fram to distinkte former for diktning. Den eine er den naive, der diktaren har ei harmonisk og direkte forståing av og forhold til naturen. Den andre er den sentimentale, der diktaren er avskoren frå naturen, og forstår og framstiller han som idéar.

Førestillinga om diktargeniet er sentral for den romantiske forståinga av poeten. Schiller presenterer diktaren som ein interesselaus formidlar av kunstnarisk kraft:

Selv av den mest opphøyde dyds ytringer kan ikke dikteren bruke noe annet til sitt formål enn det i det som har med kraften å gjøre. Han bryr seg ikke om kraftens retning. Og når han stiller de mest fullkomne dydsmønstre foran våre øyne, har ikke dikteren noen annen hensikt, og må ikke ha noen annen, enn å fornøye oss ved betraktningen av dem. (Schiller 1986: 151)

Diktaren skal altså la krafta strøyma ut av han, og han skal ikkje ha noko formål bak det anna enn å gleda mottakaren med det. Ifølge Schiller kan ikkje noko gleda oss om det ikkje forbetrar oss, eller oppsedar oss. For diktaren sin del skal ikkje dette telja som insentiv. Det må komma av kunstnaren sin estetiske presentasjon, og han kan ikkje ha ønske av at det skal arta seg på noko bestemt vis. Men diktaren står i ein særeigen posisjon i kraft å kunna bygga bru mellom menneske og den tapte naturen, som ein i romantikken søker forsoning med.

Den engelske romantikkforskarer J. R. Watson skildrar forskjellen mellom den klassisistiske epoken si forståing av landskap, eller natur, og den romantiske: «Instead of viewing a landscape, the romantics preferred to feel it, and with the feeling went a heightened perception of its beauty.» (Watson 1970: 196). I motsetning til både dei klassisistiske forgjengarane og dei realistiske og naturalistiske etterkommarane legg ikkje den romantiske diktaren vekt på deskriptive framstillingar. I romantikken dreier det seg om patosen. Det dreier seg om kjensla av naturen. Som Hugo Friedich peiker på skal den romantiske lyrikken, ifølge Schiller «forædle» sitt objekt (Friedrich 1956: 21). Altså er avmålte framstillingar ikkje ønskte, og objektive framstillingar er kanskje ikkje moglege. Ifølge Schiller er den viktigaste grunnen til det at diktaren innanfor romantikken ikkje har ei naiv haldning til naturen.

Det som gjer Schiller særleg relevant for denne oppgåva er at skiljet han teiknar opp gjeld avstanden diktaren har til naturen. Parallellen ein kan trekka til modernismen bør vera synleg heilt frå starten. Det sentrale poenget er at når diktaren får naturen på avstand behandlar han han som ein ideell størrelse han ikkje har tilgang til lenger: «Etter hvert som naturen begynte å forsvinne ut av det menneskelige liv som erfaring og som (handlende og følende) subjekt, så ser vi den tre fram i dikterverden som idé og objekt.» (Schiller 1986, 156) Dette er det Schiller kallar «sentimental dikting». På den andre sida har me den naive diktaren «som tilhører en naiv og åndfylt ungdom [...] Den tørre sannhet som han behandler sitt emne med, forekommer en ikke sjelden som ufølsomhet. Objektet tar ham fullstendig i sin besittelse, [...] Slik som guddommen bak verdensbygningen, således står han bak sitt verk; han er verket og verket er han.» (Schiller 1986, 157) Det som gjer at det er nettopp desse to typane dikt all lyrikk fell innanfor er at diktaren, etter hans syn, står i eit særleg nært forhold til naturen. Enten naturen er tapt for han eller ikkje, vil han vera den sentrale inspirasjonen for diktaren. Derfor er diktaren det han kallar: «naturens bevarere» (s.stt.: 156)

Den overordna tendensen Schiller teiknar opp er vanskeleg å vera veldig kritisk til. Argumentet er at ein har eit naivt og nesten plumpt forhold til naturen når ein ennå er del av han, mens ein nødvendigvis arbeider med idear og ideal når ein er fjern frå han. Inntrykket naturen gjer på diktaren krev refleksjon og omtanke når han ikkje kjem av ein autentisk og beinveges forståing av naturen som inspirerte:

[Den sentimentale dikteren] reflekterer over det inntrykket som gjenstandene gjør på ham, og den bevegelsen som han selv hensettes i og dermed hensetter oss i er grunnet ene og alene på denne refleksjonen. Gjenstanden blir her forbundet med en idé, og dens dikteriske kraft beror utelukkende på denne forbindelsen. Den sentimentale dikter har derfor alltid med to motstridene forestillinger og følelser å gjøre, med virkeligheten som grense og idéen som det uendelige, og den blandede følelse som han vekker vil alltid vitne om denne dobbelte kilden. (Schiller 1986: 163)

Med andre ord spring naturdikt ut av ei førestilling om naturen, og skildrar ikkje nokon natur an sich. Bilda, motiva og metaforane som diktaren hentar må ein forstå som representasjonar av idear, heller enn representasjonar av referenten sjølv. Konsekvensen av det er at eit tre i lyrikken ikkje står for eit tre, men for ei førestilling av kva treet er, kan eller bør vera. Dette var skrive om det me i dag vil kalla romantisk litteratur, men det er potensielt sett ennå meir relevant

for den modernistiske lyrikken, der avstanden mellom menneske og naturen er blitt endå større. I modernismen kan ein moglegvis finna ikkje berre at menneske har fått større avstand til naturen, men til dei nedarva førestillingane av naturen. Altså kan ein kanskje sjå at ikkje berre mennesket sitt natursyn er endra, men at sjølv rammene me forstod naturen innanfor er vekke. Dette betyr at ein kan forstå naturen som tapt for mennesket både i romantisk og modernistisk diktning. Spørsmålet er om der er ein vesensforskjell i dei to epokane sine tap.

### Naturlyrikk og natur

Me såg hos Schiller at opplevinga av at naturen var tapt for menneske er mykje eldre enn epoken denne oppgåva er vigd til. Som det kom fram forstod han det som at diktaren i «kulturens tilstand» må stilla fram «idealer», fordi han ikkje har eit direkte band til sjølv naturen. Dette inneber at når me skriv om naturen i lyrikken handlar det om ein idé om natur som trer fram som motiv eller tema. Me skriv altså ikkje om natur an sich. I doktorgradsavhandlinga si formulerte Henning Howlid Wærp det sånn her: «Naturlyrikk *er* ikke natur, mer er refleksjoner over den fysiske virkeligheten og menneskets plassering i verden. Det blir derfor selve menneskets egenforståelse naturlyrikken ofte dreier seg om, ikke bare i eksistensiell, men også i sosial forstand.» (Wærp 1997: 375) Det me gjer her er å sjå på naturen i lyrikken som eit vitnesbyrd på tendensane i epoken, og det rører jo ved den dynamikken Wærp peiker på. Føresetnaden for denne oppgåva er jo at synet på naturen som kjem fram i lyrikken kan brukast til å forstå den idéhistoriske tendensen som teksten spring ut av.

Det me har etablert nå er at naturlyrikk er sentimental, og ikkje naiv, fordi han er skriven frå ein posisjon med stor avstand frå sjølv naturen. Dette gjeld i grunnen all poesi skriven etter at bandet til naturen er tapt, men det er nok lettast å få auga på i romantikken i Noreg – og kanskje særleg i nasjonalromantisk lyrikk: «Nationalromantikken fremhæver f.eks. den særlige nationale natur som et ideal, der befinder sig hinsides den samtidige sociale virkelighed, men som korresponderer med folkets sjæl og dets historiske fortræffelighed,» (Larsen, Mønster og Rustad 2017: 8) Avstanden mellom kulturen og naturen – eller menneske og naturen – blir streka under her. Det inneber at dikotomien mellom natur og kultur er særleg viktig i den romantiske naturforståinga:

I et sådant natursyn overvejer mennesket sin egen position i en kultur, der udgør en negativ modsætning til naturen. Naturen bliver [...] et utopisk rum, der inkarnerer frihed, umiddelbarhed og oprindelighed,

mens den moderne kultur oppfattes som præget af tvang, overtilpassethed og destruktivitet.  
(Larsen, Mønster og Rustad 2017: 8)

Frå det romantiske perspektivet står naturen fram som meir høgverdig enn den sfæren som mennesket til dagleg er ein del av: «Romantikken er utpreget ‘dualistisk’ – dvs. den oppfatter verden som delt i to – en triviell hverdagssfære, og en ‘høyere’ som åpenbarer seg i natur, historie, vitenskap kunst og religion – mest fullkomment i det siste.» (Dahl 1981: 28) Altså er kunsten den disiplinen der det er mogleg å gripa denne høgverdige naturen. For å gjera det må kunsten vera kjensleladd og uttrykksfull. Han må vera prega av «fantasi, intuisjon, anelse og lengsel.» (Dahl 1981: 28)

### Byen og naturen i modernismen

I romantikken er altså naturen høgja og nært knytt til heilagdom. Koss er det då med modernismen? Sidan den modernistiske litterære epoken voks fram med moderniteten, og følgeleg urbaniseringa, er ikkje naturen sin posisjon i denne epoken grundig utforska. For byen er nok det domenet som er nærast forbunde med han. Malcolm Bradbury skriv: «When we think of Modernism, we cannot avoid thinking of these urban climates, and the ideas that ran through them.» (1991: 96) Det var fyrst i modernismen at byen blei eit sentralt motiv i skjønnlitteraturen, og me finn han som sentralt motiv i mange sentrale verk, både nasjonalt og internasjonalt. Ta som døme *Sult* av Knut Hamsun, «Byens metafysikk» av Rolf Jacobsen eller *The Waste Land* av T. S. Eliot.

Men byen gjev ikkje tilhøyr og tryggleik i den modernistiske poesien. I staden er han området der ustadigheita, hasta og rotløysa finst i høgast konsentrasjon. Byen er altså moderniteten sitt eige domene. Nettopp derfor ser ein ofte ein lengsel etter naturen i den modernistiske lyrikken:

Writers and intellectuals have long abhorred the city: the dream of escape from its vice, its immediacy, its sprawl, its space, its very model of man has been the basis of profound cultural dissent, evident in that most enduring of literary modes, pastoral, which can be a critique of the city or a simple transcendence of it. And the forms and stabilities of culture itself have often seemed to belong, finally, outside the urban order. (Bradbury 1991: 97)

Det er openbert ikkje berre i pastoralen at ein ser denne søken etter å sleppa unna byen. Prosadiktet «Byen» (1893) av Obstfelder handlar om ein som bur aleine i fjellet som går ned til byen for å møta «brødrene» hans, menneska. Men når eget kjem ned til byen der «der er ingen

skog længer, men huse og huse og vinduer, ingen sus gjennom blade, men surren af vogne, larm af utallige fødder» blir han ottefull. Han ser at der ikkje er noko vennskap, varme eller kontakt mellom menneska i byen: «de snakker ikke til hinanden, de smiler ikke til hinanden», han ser menn og kvinner som «sparker hinanden til blods». Han blir meir og meir engsteleg, og gret over framandkjensla og avstanden han kjenner til menneska. Til sist konkluderer han med at dei er vanvitige og blir piska «af sin egen skygge».

Dette diktet kan ein skriva inn i ei historie om at byen gjev angst, og redninga ligg i å flykta tilbake til naturen. Med andre ord kan ein skriva om byen som angsten og uroa sitt domene. Motsatsen som gjev tryggleik og lykke kan me då kalla natur. Meir breitt kan me forstå det som tradisjonen, eller den fortidige freden som rådde før moderniseringa: «Not surprisingly, the temptation is to turn one's back on the abyss, to refuse the threat of nothingness in order to return to the security of the milieu, the institutions, the mythology or the idiom of some pre-industrial order» (Sheppard 1991: 330) Altså kan ein setta opp ein dikotomi der byen, og det ustadige, angstfulle moderne livet og livserfaringa som høyrer med der utgjer den vonde sida, og der tradisjonane, naturen, og det fredelege, stille, ordna livet som høyrer med det er redninga.

Men den dikotomien meiner eg ikkje er treffande for den modernistiske naturlyrikken. Me kan komplisera bildet ved å venda tilbake til «Byen», som ikkje viser noka langt tilbake til naturen. Det lyriske eget søker seg vekk frå einsemda, mellom anna fordi «fjeldet blir pludselig så isnende koldt». Altså er ikkje naturen ei trygghamn for eget. Det me ser i diktet er ikkje nokon som rømmer frå byen sine laster eller hast, som Bradbury trekker fram, eller som søker til ein før-industriell orden, som Sheppard trekker fram. Det lyriske eget lengtar etter menneska. Det er einsemda som driv han ut av isolasjonen på fjellet, og krisa han opplever kjem av at han ikkje opplever eit fellesskap til menneska han møter i byen: «It could be argued that modernist literature was born in the city and with Beaudelaire – especially with his discovery that crowds mean loneliness and that the terms 'multitude' and 'solitude' are interchangeable for a poet with an active and fertile imagination» (Hyde 1991: 337) Dette inneber at eit vesentleg problem med byen ikkje berre er at han er domenet der teknologien, hasta og uroa høyrer til. Det er òg, i kraft av å vera fullt av folk, einsamt.

«Byen» illustrerer òg ganske klart ein likskap mellom romantikken og modernismen, som er verd å understreka. Som det kom fram av Watson (1970: 196) er fokuset i den romantiske diktinga på kjensla av landskapet, og ikkje i deskriptive og avmålte utgreiingar om det. Dette



er heilt klart tilfellet for den modernistiske lyrikken òg. For som me ser i «Byen», er det ikkje utsjånaden til byen eller fjellet som er sentralt. Det er kjensla av at fjellet blir kaldt, at menneska er vanvitige og at eget er engsteleg som er det viktige. På den måten gjer diktet synleg ein liknande grunnhaldning i den modernistiske og romantiske litteraturen. I tillegg er det ein viktig likskap at ein i finn ei erfaring av at naturen er tapt i begge epokane.

### Naturlyrikk og økokritikk

I dag er vel tapet av dette bandet til naturen tatt for gjeve. Mange vil ikkje lenger finna truverd i sentimentaliteten og mytifiseringa av naturen som kjenneteiknar romantisk naturdiktning. Med andre ord vil mange ikkje lenger sjå på tapet av bandet til naturen som ein tragedie for menneske fyrst og fremst, men som eit prov på at menneske vanskjøttar naturen og øydelegg han, sånn at der knapt finst nokon natur der ute me kan ha verken eit naivt eller sentimentalt band til. Dette er i alle fall eit av perspektiva som rår i økokritikken, som me i ein brei forstand kan definera som «the study of the relationship of the human and non-human.» (Garrard 2012: 5).

I program- eller høvesdiktet «Tradisjonell naturlyrikk» som blei gjeve ut både i det svenske tidsskriftet *10-tal* og på den norske nettsida til Forfatternes klimaaksjon skriv den svenske diktaren og skribenten Jonas Gren: «Tradisjonell naturlyrikk är inte längre möjlig» – verken å skriva eller å lesa. Kring i diktet finn me fleire utsegn som «Tradisjonell naturlyrik orkar inte läsa sig själv.», «Tradisjonell naturlyrik förstår inte sig själv.», «Tradisjonell naturlyrik projicerar.», og til og med: «Tradisjonell naturlyrik är lögn.» Ifølge han gjev altså den tradisjonelle naturlyrikken eit: «falskt bilde av menneske og natur, og av menneskets plass i verden» gjennom å projisera menneske sine syn, erfaringar og forståingar på naturen (Vassenden 2020: 200) Derfor meiner han at tida for den tradisjonelle naturlyrikken er svunnen. Han har tapt truverd. Han er «lögn».

Gren målber det mest kritiske perspektivet i den økokritiske litterære tolkingstradisjonen, som ikkje berre søker å forstå diskursen som naturdikt spring ut av, men som les og kritiserer dei med det målet å betra miljø- og klimapolitikk. Dei mest kritiske røystene ser på det som illegitimt å gje noko ikkje-menneskeleg, som tre, menneskelege eigenskapar. I dette faget heiter det antropomorfisme eller besjeling. Litteraturprofessor Greg Garrard peiker på at der er ein lang tradisjon for å forstå antropomorfisme som nedsettande. Han definerer det som ein «traditionally pejorative term for sentimental representations of non-humans with human

characteristics» (2012: 206). Og Beatrice Reed meiner denne haldninga «synes talende for en generell skepsis til begrepet innenfor feltet» (2018: 24).

I trelyrikk er antropomorfisme og besjeling særleg synleg. For i langt dei fleste tredikta i den norske litterære kanonen vil ein sjå at trea er gjevne menneskelege eigenskapar, eller eigenskapar som er knytt til sjel. Når det skjer med plantar er det lettare å leggja merke til: «At planter synes fjernere fra det menneskelige enn dyr, gjør [...] at det besjelende språket markeres tydeligere. Man kan møte blikket til en fugl uten at dette nødvendigvis må tolkes som en menneskelig form for adferd. Blir man sett på av et tre, er begrepet antropomorfisme vanskelig å komme utenom.» (Reed 2018: 23) Ofte uttrykker trea i lyrikken vilje, ambisjonar, kjensler, eller gjer handlingar. Og ein kan finna menneskeleggjering av tre både i skjønnlitteratur, sakprosa og i mellomting. Ta som døme boka *Trettitre norske trær og hva de har vært vitne til*, som hovudforfattar Ole Mathismoen kallar ei «kjærlighetsærklring» til naturen (2019: 11). Fotografen Stig B. Hansen spør sjølvgranskande i forordet sitt:

Kan man fotografere et tre? Som har brukt hundrevis av år på å bli det det har blitt. Som står nøyaktig på samme plass hele livet. Utendørs, i regn, storm og tørke. Som gir ly, mat og bolig til fugler og insekter. Som renses luften.

Kan man fotografere alt det?

Bare komme traskende inn i skogen, Med Gore-Tex sko [sic.], GPS og digitalkamera for å ta et bilde. Er det frekt?

Noen av trærne jeg har prøvd å ta bilde av har møtt meg med en slags avsky, irettesettelser og kjølig avvisning. Noen har gjemt seg, mens andre har ønsket meg velkommen og posert som verdensvante modeller.

Jeg har prøvd å tilnærme meg trærne med respekt. (2019: 12)

Her ser ein menneskeleggjering i fleire slags variantar. Treet blir for det fyrste skrive om som om det bar med seg erfaringar sånn som eit menneske gjer. Sjølv sagt kan ein ikkje fotografere fortidige tilhøve, som Hansen spør om innleiingsvis. Men grunnen til at det er eit spørsmål som er verd å stilla er at treet ikkje er forstått som ein platt, rak biomasse. Det ber med seg ei historie, det har blitt råka av vêr og vind, det har tent omgjevningane. Nett som eit ærverdig menneske fortener det vyrd og akting. I tillegg kan me lesa at trea har oppført seg som menneske. Nokon har forsøkt å skjula seg for fotografen – enten av kyskleik eller ovnot. Andre har vore

gjestmilde. Alt dette er det så klart fotografen sjølv som projiserer på trea, som sjølv sagt ikkje bryr seg om ein tobeint primat møter dei med digitalkamera og Gore-Tex-sko, eller på sokkelesten for å be bønnen ved røtene deira. Men det å menneskeleggjera trea her er ein måte å visa vurdsla på, og markera at dei er viktige og fortener respekt. Dømet illustrerer effekten antropomorfisme har, som er å vekka til live ting ein ikkje alltid tenker på som levande.

Det kritiske spørsmålet er då om det stemmer det som Gren og Garrard meiner, at den tradisjonelle naturlyrikken er løgn, og at antropomorfisme er ugreitt. Eg er for det fyrste ikkje ikkje samd med Garrard. Den viktigaste grunnen til det er at det ikkje alltid er klart om det i lyrikken er snakk om antropomorfisme eller besjeling. For ofte er dei menneskelege eigenskapane som naturfenomen blir utstyrt med i poesi nært knytt til sjeleleg aktivitet. Og eg er ikkje samd med ordboksdefinisjonen av sjel som «åndeleg kraft hos eit menneske som gjer at det kan tenkje, vilje og kjenna». Grunnen til det er at eg ikkje forstår sjel som noko som er særlege for menneske, all den tid det er openbert for meg at dyr ser ut til å kunna tenka, vilja og kjenna.

Eg er med på, som Reed peikte på, at det er ein forskjell på å besjela dyr og å besjela tre. Dyr har jo ein synleg evne til å kjenna, røra på seg og reagera på omstenda, som til dømes tre eller motorar manglar. Det er med andre ord klart for meg at der er ein vesensskilnad mellom ein hund og ein V6-motor. Den vesensforskjellen er liv; sjeleleg liv. Etter mitt syn held det ikkje å seia at forskjellen mellom ein motor og eit dyr sine rørsler er at den eine er teknologisk, og den andre er organisk. For den essensielle forskjellen er ikkje om handlingane kjem av forbrenning av karbohydrat eller hydrokarbon, men om handlingane spring ut av ein vilje eller ikkje. Spørsmålet blir då om me forstår tre- og plantar elles som noko som høyrer til i same kategori som hunden eller som motoren.

Det er her usemja mi med Gren ligg. For det å skriva om tre som om dei har sjel – sånn som den romantiske, vitalistiske, eller «tradisjonelle» naturlyrikken gjer – er ikkje best forstått som ein måte å lyga om naturen på. Det er best forstått som ein måte å sjå naturen på, som Gren ikkje stør seg til. I romantikken og vitalismen sitt perspektiv høyrer planteliv til i same kategori som menneske og andre dyr. Her er alt frå treet sin vekst, blomstrane sin bløming til lauvfallet på hausten uttrykk for livsånda eller livsviljen. I vitalismen er det uttrykk for det Nietzsche kalla viljen til makt, som han meiner gjennomsyrrer livet: «livet selv er viljen til makt» (Nietzsche 2009: 24) I det vitalistiske perspektivet strøymar livskraft og vilje gjennom heile verda. Og det

som kjenneteiknar denne vilja er at han søker vekst og mektigare liv i. Dette finn ein både hos menneske, dyr og i naturen. Diktinga gjev form til denne viljen gjennom nettopp besjeling eller antropomorfisme. Og innanfor den romantiske og vitalistiske diskursen er det å besjela ein måte å syna fram vyrden for naturen på. I diskursar som held liv og livskraft som høgaste mål og meining kan det vanskeleg tenkast ein annan måte å gjera det på.

## Del 4 – Diktlesingar

I denne delen skal eg bruka dei teoretiske perspektiva til å ta fatt på dikt med tre som sentralt motiv. Målet er å forstå kva som kjenneteiknar epoken modernisme, gjennom å forstå natursynane me finn i han. Fokuset skal i all hovudsak vera på tre dikt. Det fyrste er «Til Foraaret» (1845) av Henrik Wergeland, som skal stå som døme på romantikken sin naturlyrikk. Etter det skal me gå over til «Træet» (1903) av Sigbjørn Obstfelder, som skal stå som døme på den tidlege modernismen sin naturlyrikk, der nihilismen har sett sitt preg. Til sist skal me sjå på Kristofer Uppdal sitt «Lauvtreet» (1924), der me ser vitalisme i full vigør.

Lesingane mine tar sikte på å forstå den idéhistoriske posisjonen dikta vitnar om gjennom å sjå på koss dei skriv om naturen, med hovudfokus på trea. At fokuset ligg på det idéhistoriske inneber òg at eg vil unngå å lesa dikta biografisk, sjølv om det openbert vil vera mogleg å sjå parallellar til diktarane sine liv i dikta. Eg ser ikkje vekk ifrå biografiane fordi dei er uinteressante, men fordi dei ikkje vil vera hjelpsame for denne oppgåva. Målet er jo å finna ut kva som er særlege med modernismen sin diskurs, og ikkje kva dei realhistoriske tilhøva var. Så kva den fysiske materien Wergeland, Obstfelder eller Uppdal kjende på då dei forfatta desse dikta er ikkje noko eg prøver å forstå i denne oppgåva. Det eg prøver å forstå er kva idéhistoriske tendensar dikta dei skriv vitnar om.

I denne samanhengen skal dikta representera eit før-nihilistisk dikt, der naturen har ein høg verdi, eit nihilistisk dikt, der me ikkje finn nokon håp eller mening i det heile, og eit vitalistisk dikt, der naturen som berar av liv og livskraft har ekte mening.

### Romantikken – med blick på «Til Foraaret»

Henrik Wergeland er utan tvil både ein av dei fremste poetane i den norske litteraturhistoria, og ein av dei viktigaste forfattarane i den romantiske epoken i Noreg. I den omfattande produksjonen hans finn me flust av naturskildringar. Poesien hans er særleg rik på blomar, og botanikar Knut Fægri meiner han viser ei særleg kunne om og interesse for plantevekstar. I boka si om Wergeland, *Dikteren og hans blomster*, skriv han at langt dei fleste norske kunstnarar viser «monumental ukyndighet» om dette: «Unntaket er over alle Henrik Wergeland, i hvis lyriske skrifter vi møter et frodig blomsterflor.» (Fægri 1988: 7). I denne oppgåva vil ikkje fokuset i hovudsak vera retta mot blomane, sjølv om dei spelar ei sentral rolle

i diktet. Motivet me skal via mest merksemd er treet, den gamle lønna. Og det me er aller mest interessert i er kva forståing av naturen me finn i diktet.

«Til Foraaret» er eit av dei mest kjende dikta Wergeland forfatta under sin poetiske raptus då han låg på sjukeleie i 1845, trettisju år gammal. Det stod fyrste gong på trykk i *Morgenbladet* 24. mai det året. Om ein tar eit steg tilbake og ser over forma til diktet, vil ein sjå at det på mange måtar liknar ei bønn. Det har frie vers og ingen faste rim. I tillegg ser me interjeksjonar som er liksom skotne inn, der det lyriske eget vender seg til naturen gjennom apostrofe. Utsegnsposisjonen er med andre ord utanfor naturen, gjennom eit menneske som talar til han. Og nettopp apostrofen, altså tiltalen til noko som ikkje er til stades, er grunnsteinen i diktet si form. Han underbygger avstanden mellom eget som lir i desperasjon, og naturen som veks og går sin vande gang. Og det speglar det sentrale temaet i diktet. Det lyriske eget tryglar våren – årstida då naturen vaknar til liv – om å redda han frå døden. Diktet er rikt på patos og er særskild dramatisk og kjensleladd. I tillegg tematiserer det den romantiske erkjenninga av at menneske er noko fundamentalt annleis enn naturen. Ein sentral dikotomi i diktet er «menneskets tid – med døden innanfor horisonten – i motsetning til naturens syklus» (Wærp 1994: 337); det forgjengelege menneske, mot den evige, heilage naturen. Av desse grunnane står det som eit solid døme på den norske romantikken si naturdikting.

I sin heilskap ser diktet sånn her ut:

O Foraar! Foraar! red mig!  
Ingen har elsket dig ømmere end jeg.

Dit første Græs er mig meer værd end en Smaragd.  
Jeg kalder dine Anemoner Aarets Pryd,  
skjøndt jeg nok veed, at Roserne ville komme.

Ofte slyngede de Fyrige sig efter mig.  
Det var som at være elsket af Prinsesser.  
Men jeg flygtede: Anemonen, Foraarets Datter, havde min Tro.

O vidn da, Anemone, som jeg fyrigen har knælet for!  
Vidner, foragtede Løvetand og Leerfivel,  
at jeg har agtet eder meer end Guld, fordi I ere Foraarets Børn!

Vidn, Svale, at jeg gjorde Gjæstebud for dig som for et  
hjemkommet fortabt Barn, fordi du var Foraarets Sendebud.

Søg disse Skyers Herre og bed, at de ikke længer maae ryste Naale  
ned i mit Bryst fra deres kolde blaa Aabninger.

Vidn, gamle Træ, hvem jeg har dyrket som en Guddom  
og hvis Knopper jeg hvert Foraar har talt ivrigere end Perler!

Vidn Du, som jeg saa ofte har omfavnet  
med en Sønnessøns Ærbødighed for sin Oldefader.  
Ah ja, hvor tidt har jeg ikke ønsket at være en ung Løn  
af din udødelige Rod og at blande min Krone med din!

Ja, Gamle, vidn for mig! Du vil blive troet.  
Du er jo ærværdig som en Patriark.

Bed for mig, skal jeg øse Viin paa dine Rødder  
og læge dine Ar med Kys.

Din Krone maa alt være i sit fagreste Lysgrønt,  
dine Blade alt suse derude.

O Foraar! den Gamle raaber for mig, skjøndt han er hæs.  
Han rækker sine Arme mod Himlen, og Anemonerne,  
dine blaaøiede Børn, knæle og bede at du skal  
redde mig – – mig, der elsker dig saa ømt.

Me kan sjå på «Til Foraaret» som ei bønn til våren. Allereie i opningslinja vender eget seg til våren med eit imperativ: «O Foraar! Foraar! red mig!» Så heilt frå starten av ser me ei høging av naturen over menneske. Det som blir etablert her er at naturen, eller spesifikt våren, har ei særeiga makt som menneske ikkje sit på.. Våren er sett høgt i kurs fordi han har ei eiga kraft. Mennesket sin svakleik er konkret manifestert som ein døyande, og naturen sin styrke er manifestert som ein guddom som har makt til å berga frå døden. I andre linje ser me ei anna form for høging. Der står det: «Ingen har elsket dig ømmere end jeg.» Våren er altså ikkje mykje verd berre i kraft av å vera mektig. Det blir òg eit objekt for eget sin kjærleik. Ved å karakterisera elskhugen som «øm», altså sart og kjenslefull, er det klart at dette ikkje gjeld elsk på lik linje med guddommeleg elsk. I staden er det her snakk om ein kjærleik som, om han ikkje er reint kroppsleg eller seksuell, vel må forståast som romantisk eller erotisk.

Høginga av våren skjer altså på to distinkt ulike vis. På den eine sida er det ei guddommeleggjering av naturen som kjem fram gjennom ei framstilling av han som overmenneskeleg og mektig. På den andre er det ei opphøging gjennom ei personifisering av våren til ein romantisk størrelse. Antropomorfisme er altså eit sentralt verkemiddel i dette diktet.

I resten av diktet ytrar eget vyrdnaden sin for våren og for vekstane og dyra som høyrer våren til. I fyrste del, det vil seia strofe to til fem, er motiva fleire mindre vekstar. Her er gras, anemonar, løvetann og leirfivel nemnd. I tillegg blir svala kalla på. I andre del, altså strofe sju til elleve, er hovudmotivet eit tre, spesifikt ei gammal lønn.

### Graset og smaragdane

Dynamikken i naturskildringa i den fyrste delen av diktet er gjennomgåande sånn at dei vårlege vekstane blir sett opp mot, og sett høgare enn, ting som ofte er sett på som verdifulle. Graset er «meer værd end en Smaragd», soleiene er «Aarets Pryd» i motsetning til rosene, leirfivel og løvetann er akta «meer end Guld, fordi I ere Foraarets Børn!» I andre del les me at det lyriske eget har talt knoppene på treet «ivrigere end Perler!». Før me retter fokuset spesifikt på treet i del to kan me prøva å trekka ut eit meir generelt natursyn i diktet, ved å drøfta kva delar av naturen som blir høgja og korfor dei blir det.

At graset er meir verd enn smaragdar og at knoppene på treet har blitt talt med større ihuge enn perler, viser at verdien i graset og treet ikkje liknar den verdien menneskeleg gods har. Spørsmålet er om me gjer best i å tolka perlene som treet blir opphøgt frå som bilde på økonomisk gode, kulturelle gode, eller verdslege gode i det heile. Det er eit spørsmål som dreier seg om kor høgt me forstår at treet blir sett.

Viss graset, så vel som knoppene på treet er meir verd enn smaragdar og perler er reint økonomisk, er det i og for seg ikkje ei dramatisk høg vurdering av treet. At treet har større affeksjonsverdi enn perleutsmykking av høg økonomisk verdi er openbert. Derfor er det ei lesing eg ikkje kan stø meg til. Me kan heller spørja om treet blir høgja til noko som er heva over den menneskelege kulturen eller over den fysiske verda. Om det er sånn at knoppene på treet er heva over den kulturelle verdien som menneske sett på utsmykkingar me kan pynta oss med, som perler, vitnar denne høginga om ei forståing av naturen som grunnleggande sett betre og meir verd enn menneskeleg kultur. Det kan me i så fall lesa som eit eksempel på eit romantisk uttrykk for diktargenet som står i ein privilegert posisjon i motsetning til mennesket. Me kan kopla det til Schiller som kalla diktaren for «naturens bevarer». Her kan me sjå at diktaren «bevarer» naturen gjennom å uttrykka at dei delane som er forsømt av kulturen, nemleg graset, ugraset og knoppar eigentleg er fagrare enn som det som er sett i høg kurs i kulturen, nemleg gull, smaragdar og roser. Her ser me at natursynet diktet presenterer harmonerer på fleire plan:



det som høyrer til våren er opphøgd fordi det representerer tilbliinga av liv, og det som høyrer til våren må bli høgja av dikteren som i sin privilegerte posisjon ser at dei er meir verd enn det kulturen godtar.

Men ei utfordring til denne forståinga er at smaragdar ikkje kjem ut av menneskeleg produksjon. Det er eit mineral som oppstår heilt naturleg, på lik linje med graset. Og perler er heller ikkje noko som kjem ut av menneskeleg produksjon. Dei blir danna av muslingar. Med andre ord er smaragdar og perler òg naturlege – eigentleg like naturlege som graset og treet. Dette inneber at det er ei forenkling å seia at det lyriske eget hevjar naturlege gode over menneskelege gode. Nokon naturlege ting er altså meir verd enn andre. Graset, treet og knoppene står med andre ord ikkje berre for natur, men viser at nokon delar av naturen har høgare status enn andre. Den viktige forskjellen er ikkje at treet er større, og såleis har meir kraft eller makt. Dette er tydeleg, for det fyrste sidan det ikkje er treet sin stamme som blir sett mot perlene, men knoppene. Dessutan er det tydeleg sidan graset er meir verd enn smaragdar. Både knoppar og perler varierer sjølvsgatt i størrelse, og knoppar kan vera både større eller mindre enn perler. Likt er det sjølvsgatt med smaragdar og gras. Så det står ikkje om gravitas. Høvet mellom smaragdane og perlene og graset og knoppene ser heller ut til å henga saman med kva ifrå naturen som er nærast knytt til liv, æve og guddom.

Så om smaragdane og perlene ikkje representerer gode som har høg verdi for menneske gjennom kulturelle vurderingar, men i staden representerer vakre fysiske gjenstandar i det heile, har me å gjera med ei opphøging av graset og knoppene til eit hinsidig domene. I så fall er dei ikkje verdifulle i kraft av å vera vakre for menneskeauga, men i kraft av å vera nærare knytt til guddommeleg status som er heva over andre verdier som er å finna på jorda. Dette kjem me tilbake til når me diskuterer treet.

Men me må spørja kva den kritiske forskjellen er mellom graset og knoppar som naturprodukt, og smaragdar og perler som naturprodukt. Ein sentral forskjell er at dei sistnemnde høyrer til mineralriket, og ikkje er organiske. Dei blir altså ikkje antropomorfisert, og blir ikkje høgja, fordi dei er for langt unna det Kittang (1998: 87) kallar «livets semantikk». I motsetning til knoppene som gjev lovnadar om tilbliing, vekst og liv, er perla uomtvisteleg død: «Antropomorfismane markerer også ei grense mellom livs- og dødsverdier på den måten at kostbare mineral («Smaragd» og «Guld») blir framstilte som ikkje-antropomorfe motiv (dei manglar den nødvendige «livets semantikk»), og dermed blir plasserte innanfor det negative

feltet i den verdikoden som diktets fire første avsnitt kviler på.» (s.st.) Dessutan er det verd å peika på at det ikkje berre er snakk om «livets semantikk» som avgjer kva som blir vyrda høgt. Like viktig er det nok at knoppene og graset høyrer til våren. Treet sine knoppar dukkar opp om våren, og graset grøskar om våren. Dette forklarar òg korfor rosene ikkje står like høgt i kurs i diktet som soleiene, løvetennene og leirfivlane. Rosene blømer gjerne på sommaren, mens leirfivel og løvetann, som er kalla «Foraarets Børn» blømer tidlegare på våren. Harald Beyer peiker på at «Det er det udrepelige og det bud de bærer om våren som drar ham mot disse blomstene.» (1946: 255) Likt er det med soleiene som kan bløme så tidleg som mars. Men minerala gull, smaragd og perler er løyst ikkje berre frå livets semantikk, men òg ifrå våren, sånn som rosene er. I tillegg høyrer det nok med at rosene, som prydplantar, er nært knytt til kultur, og derfor ikkje tel som like naturlege som soleiene, leirfivlane og løvetennene. Derfor er dei nedanfor i verdisystemet i diktet.

### Eit menneskeleg og guddommeleg tre

Me har etablert at dei vårlege vekstane står over andre former for naturlege førekomstar og vekstar. Koss stiller det seg med treet? Allereie frå fyrste gong det blir nemnt blir det eksplisitt høgja til ein guddommeleg status: ««Vidn, gamle Træ, hvem jeg har dyrket som en Guddom». Dette er ikkje ein uvanleg kopling i poesien. Som Reed nemner, har treet ofte vore knytt til nettopp dette: «At treet med sin vertikale akse mellom jord og himmel og et størrelses- og alderspotensial som langt overgår det menneskelige, har vært gjenstand for symbolsk og allegorisk fortetting innenfor en rekke kulturer, gjør det til et opplagt motiv også i litteraturen.» (Reed 2018: 26)

Treet er teknisk sett ikkje ein vekst som er nært knytt til våren. Det er tvert imot eit krondøme på ein fleirårig vekst. Nettopp denne eigenskapen gjer at det kan brukast som symbol på liv i denne hyllesta til våren. Treet – eller spesifikt lauvtreet – har rett nok ein særeigen vårleg estetikk. Det er jo nettopp då det knoppar. På den måten kan det, som det gjer i dette diktet, illustrera og stå som symbol på veksten og tilbliinga av liv om våren. Men det er òg vesentleg at treet har, som Reed peiker på, eit «alderspotensial som langt overgår det menneskelige». Det at treet har eit langt liv gjer at det kan symbolisera nettopp det for menneske òg. Her òg ser me ein harmoni i diktet, mellom uttrykk for livslengt gjennom hyllesta for treet sine særeigne vårvekstar og ikkje minst treet sitt lange liv.

Lauvtre kan i utsjånad òg likna menneske som strekker armene i vêret. I siste strofe av diktet ser me at dette blir nytta, når treet ber ein bønn for det lyriske eget: «O Foraar! den Gamle raaber for mig, skjøndt han er hæ. / Han rækker sine Arme mod Himlen, og Anemonerne, / dine blaaøiede Børn, knæle og bede at du skal / redde mig – – mig, der elsker dig saa ømt.» Hos Erik Bjerck Hagen finn me ei lesing av dette som eg har vanskeleg for å gå heilt god for. Han skriv: «Diktet henvender seg til våren som en venn som har en iboende energi, og som kanskje dermed kan gi den avgjørende energi også til den døde dikteren. Han vil at en annen venn, det gamle treet skal be for ham og i dette rørende bilde er det allerede en forlapt atskillelse og en nærmest humoristisk resignasjon» (Hagen 2019: 229). Me kan starta med den «nærmest humoristiske resignasjonen». Nøyaktig kva som er løye her er for meg uklart. Sannsynlegvis er det det patetiske – i ordet sine to tydingar – Hagen reagerer på, men det kjem ikkje klart fram. Uansett; han skriv at «Når [Wergeland] skriver ‘mig, der elsker dig saa ømt’, *vet* han at han har elsket verden mer enn noen, men også at det nå er slutt.» (s.st.: 229-230). Det som skurrar for meg her er at han konkluderer med at diktet uttrykker ei visse om at alt er over.

For det fyrste fordi det ser ut til å vera ein samanblanding av forfattern og det lyriske eget. Hagen legg til grunn ei sær biografisk lesing, som i og for seg ikkje er merkeleg i det heile, men som Kittang peiker på, er biografiske opplysingar «knapt nødvendige for ei presis tematisk lesing» (1998: 86) Hagen går til og med så langt som å leggja ut om kva som går for seg inni hovudet til Wergeland: «Wergeland tenker: Hvis ikke det kan redde meg å dikte så godt som bare jeg gjør, så kan iallfall intet annet redde meg!» (2019: 229). For meg ser det ut til å ha som konsekvens at han les inn ein konklusjon som ikkje strengt tatt er nødvendig ut ifrå sjølv teksten. Legg merke til verbøyinga i siste verselinje: «mig, der elsker dig saa ømt». «Elsker» står i presens. Det lyriske eget *elskar* altså ennå våren. Hadde det stått i preteritum hadde nå slutninga vore ryddig. Hadde det stått: «mig, der *elsket* dig saa ømt» er det klart at det lyriske eget *veit* at det er over. Men det kjem ikkje klart fram, for det er ikkje det som står i teksten. Her er eg samd med Fægri som går inn i ein polemikk mot påstanden om at Wergeland i «Til Foraaret» ikkje håpar meir. Han peiker på at: «Et dikt som er en bønn om hjelp, må dog ha støtte i et håp – selv om det er et håp mot alt håp.» (Fægri 1998: 35) Dette meiner eg må vera heilt rett. For meg er ikkje det sentrale poenget kva dikteren Wergeland følte mens han skreiv diktet. Det sentrale for denne oppgåva er at der bur ei von om berging i diktet. Det lyriske eget er ikkje forlapt sjølv om det er i ferd med å døy. For det kan bli redda. Diktet viser etter mitt syn heller ein desperasjon enn ein resignasjon.

Ein annan ting som eg finn snodig i lesinga til Hagen er at han skriv at både våren og treet er tala til i diktet som vennar. Her verkar det for meg som at han overser ei openberr kopling mellom diktet si bønneform og høginga av treet og våren til guddommelege høgder. Konstruksjonen i opningslinja «O Foraar! O Foraar! red mig!» liknar for meg meir på ein måte ein ville tiltala ein guddom enn ein måte å snakka til vennar på. Ta berre som døme: «O, du som metter liten fugl / velsign vår mat, O Gud. / Amen!» Av desse grunnane kan eg ikkje stø meg til Hagen si lesing. For meg er det klart at våren og treet er høgja til guddommelege høgder, og at dei ikkje er tala til som vennar.

Men i diktet finn me at naturen blir tala til og om som menneske – berre ikkje som vennar. Eg vil berre kjapt ymta om at det i eit feministisk perspektiv vil vera interessant å undersøka dynamikken i kva vekstar som er tala til som kvinner og kven som er tala til som menn. Til dømes ser me «Anemonen, Foraarets Datter», mens treet les me: «Vidn Du, som jeg saa ofte har omfavnet / med en Sønesønssøns Ærbødighed for sin Oldefader.» Kort sagt ser det ut til å vera sånn at dei vekstane som han elsker som ein guddom, som treet, er skildra som ein mann. Mens dei han elsker i ein meir kroppslig, erotisk eller romantisk forstand er kvinner og barn. Hugs linjene: «Vidner, foragtede Løvetand og Leerfivel, / at jeg har agtet eder meer end Guld, fordi I ere Foraarets Børn!» Det ser med andre ord til å vera eit hierarki i diktet der mannen står høgst. Men det får vera nok sagt om dette i denne samanhengen.

Det me bør poengtera er at me ser naturen her skriven om som menneske. Spesifikt er dei skrivne om som familiemedlem. Treet er som ein oldefar, anemonane er som døtrer og leirfivlane og løvetennene er barn. Det me ser her er altså antropomorfisme, gjennom å gje dei roller i ein menneskeleg familiestruktur. Me ser òg prosopopeia av noko abstrakt, nemleg våren. Merk at alle vekstane som høyrer til våren ikkje *er* våren. Våren blir tiltala, men er i det heila fråverande. I motsetning til treet, som blir besjelt når det ber for det lyriske eget. Alle desse andre vårlege objekta er tilkalla for å be for eget, *til* våren. Men dei er ikkje sjølv våren. Dei er ungane hans. Men våren blir indirekte gitt evna til å tru når det lyriske eget ber treet om å vitna for han: «Ja, Gamle, vidn for mig! Du vil blive troet. / Du er jo ærværdig som en Patriark.» Våren er altså ikkje ein konkret fysisk ting, sånn som treet eller blomane er. Likevel har det evna til å tru når treet vitnar.

## Avrunding

«Til Foraaret» viser to ulike måter å høgja naturen på. Den eine måten er gjennom ei menneskeleggjering, den andre måten er gjennom ei guddommeleggjering. Det er den siste forma som gjeld for treet. Naturen blir framstilt som harmonisk, ideell og storslagen. Og gjennom å uttrykka ei lengt etter å bli redda av naturen – å gå i eitt med han og å få evig liv gjennom krinsløpet i han – viser diktet seg som eit krondøme på det Schiller kalla sentimental dikting. Menneske i diktet er fortapt, og berre gjennom naturen kan det bli berga. Dette viser tre viktige ting om natursynet i diktet, som er eksemplarisk for den romantiske poesien: For det fyrste står naturen særst høgt i kurs. For det andre har menneske tapt bandet sitt til denne naturen. For det tredje kan menneske vinna bandet til naturen igjen, spesifikt gjennom poesien – det er nettopp derfor Wergeland bønnfell han i dette diktet.

Når har me sett på koss romantikken si forståing av naturen slår ut gjennom eit konkret døme, og det er på tide å stilla klokkene fram kring femti år – til modernismen dukkar opp i den norske lyrikken. Det me skal via tid til nå er å sjå på koss naturen er skriven om i den tidlege norske modernistiske lyrikken, før me går vidare til Uppdal. Forfattaren me vender oss til nå heiter Sigbjørn Obstfelder, og diktet heiter «Træet».

### Modernismen, nihilismen og «Træet»

Sigbjørn Obstfelder sitt dikt «Træet» var ikkje ein del av *Digte* frå 1893, som var den einaste diktsamlinga han gav ut mens han levde. Men både i tema og form liknar det på lyrikken me finn der. Det blei fyrst publisert i samlinga *Efterladte Arbejder*, i utval av den danske poeten Viggo Stuckenberg. Ho kom ut i 1903, tre år etter at han døydde av tuberkulose. «Træet» er på mange måtar typisk for den tidlege modernistiske lyrikken. Det har ingen fast rim eller rytme. Det har heller inga regelmessig strofeinndeling. Språket tenderer mot det prosaiske, med korte setningar som vekselvis konstaterer og spør forbina og oppgjeve om treet sin sørgjelege tilstand. Setningane er korte og kvar og ein er markert med punktum eller spørsmålsteikn. Det gjer at utsegna blir lesne som sukkande, som om treet i kvar strofe grev seg lengre og lengre ned i fortvilinga.

I sin heilskap lyder diktet:

Hvor er mine blade, mine knopper?  
Mine grene er borte, mine kvister brudte.

Jeg spredte alle mine blomster ud over verden.  
Sommer vilde jeg skabe.

Jeg spredte alle mine blomtser ud.  
Jeg har ingen tilbake selv.

Engang sived der saft i mine stængler,  
der stod en stor krone om min stamme,  
den bøied sig i vinden,  
dens blade skjalv for hvert drivende pust,  
og varm sne titted ud fra det grønne.

Å, hvorfor dryssed jeg sneed ned?  
Kanskje har jeg ikke drysset sommer i et eneste hjerte.

Nu er alt nøgent.  
Det er vinter. Det er blot min tørre stamme og det kolde blådyb.

– Dog, hvad er det?  
Der bøier sig noget høit oppe.  
Det er som om hele jorden dirrer.

Forunderligt. Jeg føler en ny kvist springer ud.  
Den er sterk som sten.  
Jeg ved ikke hvorhen den peger.  
Jeg ved ikke om det er op mod det høie,  
eller om det er ind mod det dybe.  
Der er millioner stjerner omkring.  
Er det sneen jeg fordum spredte?

Mine knopper, mine blade, mine stængler er borte.  
Jeg eier kun en eneste stenhård kvist.  
Engang sived der saft i min stamme.  
Malm, malm hører jeg klinge i min kvist.

Diktet er eit skralt lauvtre sin forpinte klagesong. Altså er utsegnssposisjonen i «Træet» ein annan enn i «Til Foraaret». I staden for at treet blir skildra av ein instans som står utfor og skodar det på avstand ser me her at treet sjølv kjem til orde. Det er med andre ord treet som sjølv som skildrar seg. Det skildrar eit fortapt vesen som finn seg sjølv aldrande, skrøpeleg og makteslaust, og ikkje minst impotent – utan livskraft eller kontroll over sin eigen situasjon. Det er sett til vinterstid. Treet står bert og lengtar etter sommaren og tida der rant «saft» gjennom stenglane og stammen. Det kjem ikkje fram av diktet kva slags tre det er, utanom at det er klart at det er eit lauvtre. Mest alle lauvtre reproduserer ved hjelp av blommar, så det at treet har spreidd ut sine hjelper oss ikkje til å identifisera det. Men det er nærleggande å førestilla seg eit tre med store synlege blommar, til dømes ifrå rosefamilien som kirsebærtre eller epletre, eventuelt hestekastanje frå lønnefamilien.

## Treet

Diktet opnar med eit fortvila spørsmål «Hvor er mine blade, mine knopper? / Mine grene er borte, mine kviste brudte.» Det målar eit sørgeleg bilde av treet på to vis. For det fyrste ved å skildra at treet har mista greiner, og broste kvistar. Det er altså ikkje friskt og sterkt, men har blitt valda skade. For det andre stiller treet spørsmål, i staden for å konstatere. Det viser at treet ikkje har kontroll over situasjonen sin. Det har blitt ramma av uhelse, og veit ikkje kor vekstane er blitt av. At knoppene og blada på treet er falne heng saman med at det er vinter: «Nu er alt nøgent. / Det er vinter. Det er blot min tørre stamme og det kolde blådyb.» I tråd med dei klassiske konnotasjonane vinteren har i lyrikken står han her for stillstand. *Alt* er naken. Altså ikkje berre treet, men heilskapen til treet og det rundt det. Ordet naken viser her både til at greiner er utan blad og at ting er tomme og kalde. Det er altså ei tosidigheit her. Greinene er nakne, altså utan blad, og verda er naken, altså tom og kald. Me les òg at treet berre har ein tørr stamme. Dette heng saman med det som det står tidlegare i diktet: «Engang sived der saft i mine stængler, / der stod en stor krone om min stamme, / den bøied sig i vinden, / dens blade skjald for hvert drivende pust,». Før hadde det både ei fager krone og sevje i greinene. Det strøymde altså med saft og det bløma og voks. Nå er det naken og tørt – utan livskraft.

I dei fire linjene ser me òg at der er eit interessant tidsaspekt i diktet. Det spelar på at våren er så nært knytt til ungdom og vinter så nært knytt til alderdom. La oss stilla spørsmålet: Kva tid var der ei stor krone av lauv som bøygde seg i vinden over stammen til treet? Sidan me veit at treet ytrar seg om vinteren kan me svara at det var for nokon månader sidan. Tre mistar lauv utpå hausten, men alle norske lauvtre sine blad sprett i løpet av våren, og dei har ei krone på sommaren. Likt er det med sevja som ikkje renn gjennom treet på vinteren når ho står i fare for å frysa og skada treet. Forstår me året sin syklus er det altså ikkje rimeleg å tenka at det var lenge sidan det rant saft gjennom stenglane, eller at krona var fyldig. Likevel opnar strofa med konstruksjonen «engang», som gjev inntrykk av at det er noko som skjedd for lenge sidan. Tre lever jo vanlegvis mykje lengre enn menneske, så det er rart å tenka seg at sommaren verkar å vera så langt unna for treet. Koss skal me forstå dette?

Ei løysing er å lesa årstidene som metaforiske, altså å ikkje fyrst og fremst lesa «Det er vinter.» som at det er på årstida vinteren, men at det er ei tid der er kaldt og dødt. Treet står i så fall ikkje utan blad fordi det er på eit punkt i den årlege syklusen når blad skal fellast for å veksa ut

nye. Det står nake fordi det er på andre sida av «livets haust». Treet er svakt og nær ved å døy. Det lar seg lett gjera å forstå årstidene på denne måten, fordi tolkinga stemmer overeins med dei etablerte konnotasjonane til dei ulike årstidene, og fordi metaforbruken er ryddig forstått i den samanhengen. At der seiv saft gjennom stenglane kan me lett tolka som at der rant livskraft gjennom treet – nå er det slutt. At treet hadde rikt med blad kan me lett tolka som at det stod i vekst og hadde overskott til å pryda seg og ta seg godt ut i omgjevnadane.

Men nest siste strofe er særst vanskeleg å tyda. Kva er den nye kvisten som spring ut? Korfor er han steinhard? Korfor veit ikkje treet kva retning han peiker, og kva rolle hadde det spelt? Enten me forstår vinteren som den konkrete vinterårstida eller som ein metafor for livet sin slutt er det merkeleg at der skal veksa nye greiner på treet. Det strir mot begge forståingane at det skal komma nye kraftige vekstar på eit gammalt tre. Eg skal føreslå ei tyding i neste avsnitt. Det einaste som er heilt klart her er at det er eit døme på at treet ikkje er i kontroll over situasjonen sin. Det er ikkje sånn at treet skyt ein ny kvist for eiga makt. Det kjenner berre kvisten springa. Det er desorientert, og veit ikkje eingong kva retning han peiker. I motsetning var det treet som spreidde blomane sine, og treet som ønskte å skapa sommar. Det hadde agens, handlekraft og ein vilje – men lukkast ikkje. Kvisten spring av seg sjølv, og treet kan verken gjera noko med han eller forstå han. Men la oss forsøka å forstå det at treet ville skapa sommar. Dette opnar for spørsmålet om diktet er best å forstå som ein allegori eller beintfram som eit dikt om og frå eit tre.

### [Handlar diktet om eit tre?](#)

Kanskje det viktigaste tolkingsspørsmålet i dette diktet er om det er best å lesa det som ein allegori eller som eit dikt om eit tre. La oss forsøka fyrst lesa det som eit dikt som handlar om tre. Me kan konsentrera oss om desse fire verselinjene: «Jeg spredte alle mine blomster ud over verden. / Sommer vilde jeg skabe. / Jeg spredte alle mine blomster ud. / Jeg har ingen tilbage selv.» Koss skal me forstå desse om me reknar dei for å handla om eit tre? Det fyrste me må merka oss er at treet er besjelt og antropomorfisert. Det uttrykker ein vilje til å skapa sommar, og det uttrykker ei djup sorg over å ikkje ha makta det. Med andre ord har treet menneskelege eigenskapar, som vilje og ei evne til å reflektera over tilhøva sine og kjenna etter på følelsane sine. Det er i høgaste grad snakk om eit antropomorft tre.



Viss diktet handlar om eit tre, er det då eit tre som er fortapt i situasjonen sin. Det at treet er desorientert kan me då forstå som at naturen sjølv er fortapt og ikkje kjenner plassen sin eller kreftene sine. Forstår me dette som uttrykk for ein reaksjon på moderniseringa er det då sånn at til og med naturen er gjort framand. Ikkje eingong eit tre finn sin rette plass i verda. Årstidene, lauvfallet, sevja som blir trekt ned i røtene, kvister som sprett, *alt* har mista meining for treet. Framandkjensla i modernismen har altså fjerna meining ikkje berre for menneske, og ikkje berre fjerna menneske si forståing for naturen, men til og med fjerna moglegheita for meining i naturen. I dette diktet gjev ikkje naturen meining for treet.

I samanheng med dette vil eg føreslå ei tolking av kvisten som sprett. Me les: «Forunderligt. Jeg føler en ny kvist springer ud. / Den er sterk som sten. / Jeg ved ikke hvorhen den peger. / Jeg ved ikke om det er op mod det høie, / eller om det er ind mod det dybe.» Ei moglegheit er at treet ikkje forstår denne kvisten fordi det ikkje er ein vekst som spring ut av treet, men fordi det er ei øks som det blir slått med. Me kan kopla det til dei to siste verselinjene i diktet, som lyd: «Engang sived der saft i min stamme. / Malm, malm hører jeg klinge i min kvist.» Malm kan ein så klart forstå som kjerneved. Då les me dette som at treet ein gong var rikt på livssaft, men at det nå er tørt og gammalt. Men det kan òg koplast til tungmetall, som jern, som er nytta til å laga eggen på ei øks. Den steinharde kvisten les me då som skaftet på øksa. At treet ikkje rår over kvisten sånn som det rådde over blomane heng i så fall saman med at kvisten som spring ut ikkje er ein naturleg del av treet sin vekst, men heller er noko som ei ytre kraft dryler til det med. Tenker me på «op mod det høie» og «ind mod det dybe» i samanheng med økseslag kan me lesa det som bilde på dei to ytterpunkta i eit hogg. Øksa går opp mot det høge når det blir lyfta, og inn mot det djupe når det råkar treet. At det kling «Malm, malm» kan då tyda at der er klang ifrå dei gjentakande økseslaga som treff kvisten. Gjentakinga gjev ein takt i diktet som speglar rytmen i økseslaga som slår metronomisk. Treet blir drepe. Kvistane er brotne og blada er falne fordi det blir skada.

Handlar diktet om eit tre viser det ei forståing av at naturen har tapt meining, og at ikkje eingong naturen sjølv finn meining i han. Går ein god for lesinga av kvisten og malmen som ei øks kan ein lesa det som at det dreier seg om menneske som har valda skade på verda. Treet er plassert i ein situasjon prega av verktøy, metall og hogst. Sommaren og fagerdommen som treet ville skapa kunne i så fall underordna trongen for materiale. Hogst er på ingen måte noko særeige for industrialisering eller kapitalisme. Men at treet er totalt framand for verktøyet som er brukt og at treet ikkje forstår situasjonen det er i, og kjenner totalt avmakt, kan vera uttrykk

for framandkjensla som kjem med moderniseringsprosessen som Madsen peikte på. Men om me les treet som eg føreslo, som til dømes eit kirsebærtre eller ein hestekastanje, er det ikkje råd å forstå det som at treet blir hogd for å vinna ressursar. Dei færraste lauvtreea som veks vilt i Noreg får store, vene blomar til sommaren. Enten det er ein prunus eller ein hestekastanje eller liknande, er det eit prydtre og står kan hende planta i ein park eller i ein hage. Viss prydtreet ikkje makta å spreia blomar og sommar blir det gjerne felt. Den einaste funksjonen det hadde var å pynta, så om det ikkje kan gjera det, må det fjernast; ikkje for å nytta ressursane, men fordi det ikkje var verd å stå. Essensen i diktet er uansett vanskeleg å sjå vekk ifrå. Treet er desorientert, skada og sorgalt – og det har ikkje makt eller håp.

### Allegoriske lesingar

La oss lesa diktet som ein allegori. Ser ein på linjene om treet som ville skapa sommar ein metafor er det nærliggande å kopla det til ei biografisk lesing. Det lyriske eget er melankolsk, kjenslevart og sorgalt, sånn som Obstfelder var som person. Borum, til dømes, karakteriserer han som «den tynhudede symbolist» (1966: 228). Andersen skriv: «Obstfelder kunne ofte føle seg både overkjørt og knust» (2012: 298) For dei som vil leggja til grunn ei biografisk lesing er det med andre ord lett å finna koplingar mellom treet sine karakteristikkar av seg sjølv og karakteristikkar av forfattaren. Her vil eg berre peika på moglegheita for å tolka diktet i den retninga, for eg skal ikkje analysera diktet på det viset. Det kjem ikkje av at eg meiner at det vil gje ei dårleg lesing av diktet. Men biografiske lesingar eignar seg heller dårleg for denne oppgåva som prøver å seia noko om ein litterær epoke sett i eit større perspektiv, og ikkje om enkeltforfattarar. Likevel kan det vera interessant å lesa diktet allegorisk, som eit dikt som handlar om eit menneske eller om ein poet. Viss treet er eit menneske, eller spesifikt ein poet, kan me forstå blomane det prøvde å spreia som bilde på det å spreia glede eller fagerdom, til dømes som dikt. At treet i staden spreidde snøen er då best å forstå som at det ikkje makta å gleda andre med fagerdom, men heller spreidde kulde, gjerne forstått som smerte, sjukdom eller død. Men korfor greidde ikkje treet å spreia blomar? Eller korfor greidde ikkje menneske å spreia fagerdom eller glede?

Det er mogleg å leggja fram minst to ulike allegoriske lesingar. Den eine dreier seg om impotens, den andre dreier seg om dekadens. La oss ta den fyrste fyst. Det å lesa seksualitet eller erotikk er så klart risikabelt. Ein risikerer å trekka noko høgverdig ned i det vulgære. I verste fall er det både smaklaust og pinleg. I artikkelen «Wergelands stake» gjev Hadle Oftedal Andersen

lesingar av «Pigen på anatomikammeret» og «Den første omfavelse» der han opnar for ei erotisk forståing av dikta. I sluttstreken poengterer han: «Eg bare undrar meg her eg sit, på om det ikkje har vore ein tendens til å gjera nasjonalpoeten vår til litt for lite av eit eruptivt, romantisk geni og til litt for mykje av ein konvensjonell pratar. For det er noko dobbelt i desse tekstane, noko i ei viss meining skandaløst som blir borte om ein ikkje tar det erotisk med i rekneskapen.» (Andersen 2001: 67) På denne måten kan me seia at me gjer urett i å sjå vekk ifrå den erotiske dimensjonen i dikta. Me må ikkje vera så blyge at me ikkje våger å ta for oss det som kjem fram av diktet: «For det første blir tekstane plattare, fordi dei ikkje får falde ut den poetiske spenninga som opnar seg når tekstane går to vegar. Men det er ikkje det avgjerande. Viktigare er det andre, nemleg at den som fører ordet i dikta, i så fall blir posisjonslaus.» (Andersen 2001: 67) Ser me vekk ifrå det kroppslege plasserer me diktet i ein ideell posisjon, liksom utan kontakt med den verdslege sfæren – utan kontakt til menneske sine drifter og utan kontakt til det verdslege livet. Så om me tar med oss desse drøftingane frå Andersen, kva moglegheiter opnar seg då i *Træet*?

## Potens

Vel, me kan lesa treet som ein fallo. Men me har framleis å gjera med eit skralt tre som ikkje stråler ut noko livskraft. Nykelordet blir då impotens – i to forstandar. Det er impotent som i at det er makteslaust, og det er impotent som i at det manglar evne til ereksjon. Linja «Engang sived der saft i min stamme.» kan me forstå som at det ein gong var potens – at treet var *fruktbart* men nå er det ikkje det lenger. I dette adjektivet er jo koplinga mellom treet som blømer og veks og spreier blomane sine til mannen som søker å frø seg openberr. Me kan tolka den «varme sneen» som tittar ut av «det grønne» som sæd som spring ut av krona, forstått som penishovudet. Det opnar for å forstå treet som «spredte [sine] blomster ud» utan å ha skapt «sommer i et eneste hjerte» som ein metafor for å la sæden «gå til spille på jorda», som Onan gjer i fyrste Mosebok 38:1-11. Livskrafta fekk altså ikkje fullbyrda seg eller komma til sin rett. I staden for å ha skapt avkom i ein schopenhauersk vidareføring av liv, har potensen – gjerne i ein dobbel forstand – vore forgjeves.

Men igjen... kva gjer me med treet sin «eneste stenhård[e] kvist»? Tolkinga av kvisten og malmen som ei øks lar seg vanskeleg overføra til ei allegorisk lesing, all den tid ingen vil gå med på at diktet eigentleg handlar om eit øksedrap. Men det er uklart i ei erotisk orientert lesing òg fordi det er sett i denne samanhengen: «Jeg eier kun en eneste stenhård kvist. / Engang sived

der saft i min stamme.» Ei innlysande lesing er jo at den harde kvisten er ein ereksjon. Men koss kan det vera mogleg når det ikkje renn saft i stammen? Saft er jo lettast å forstå som blod som går gjennom penis for å erigera han. Det kan henda me er nøydd til å forstå det sånn i denne lesinga. Me les: «Det er som om hele jorden dirrer. / Forunderligt. Jeg føler en ny kvist springer ud. / Den er sterk som sten.» Den nærmast løgne utbrytinga av «Forunderligt.» gjer det mogleg å forstå det sånn at ereksjonen kom brått på. Jorda som dirrar forstår me då som at denne kroppslege manifestasjonen av seksuallyst verker kraftfull og spelar inn på heile treet si sjølvoppleving. Pulsen som leier blodet til kjønnsorganet kjennest som ei kraft som går gjennom heile kroppen. Saftene som ein gong seiv i treet er kan hende ikkje blod som ikkje lenger går, men livskrafta som nå er mykje svakare, og som nå tar form som ein ereksjon, kanskje for fyrste gong på lenge. At det lyriske eget seier «Jeg ved ikke hvorhen den peger. / Jeg ved ikke om det er op mod det høie, / eller om det er ind mod det dybe.» tyder igjen på at denne opplevinga kom uventa, og at det er uklart koss han skal forstå det. Viss me ser opp mot det høge og inn mot det djupe som ein dikotomi mellom det himmelske og det verdslege, kan me forstå dette som at dikt-eget ikkje veit om denne inkarnasjonen av livskraft kjem av eit guddommeleg lyft eller om det er eit lyte som skjemmer han. Avmakta og resignasjonen som kjem fram i siste strofe gjer det tydeleg at det ikkje er eit byrgt diktar-eg. Og forstår me den nye kvisten som sprett som ein ereksjon endrar ikkje det på inntrykket av treet i sin heilskap som ille tilreidd.

Så korfor denne ereksjonen? Og korfor nå? Det meiner eg ikkje kjem klart fram av diktet. Derfor kan det vera vanskeleg å støtta seg fullt ut til denne lesinga. Ho gjev ein måte å forstå fleire av metaforane, men ein kan vanskeleg seia at ho får diktet i sin heilskap til å gje mening. Derfor må me undersøka den andre allegoriske lesinga. Ho dreier seg om dekadens.

## Dekadens

Er me på jakt etter det dekadente i dette diktet er det sentralt at tidsforståinga er lineær. Treet er tatt ut av den sirkulære, evige atterkomma som den årlege syklusen i naturen vitnar om. Treet har gått ifrå å vera ungt og friskt til skralt og dødt. Det har, som eg har nemnt, ikkje håp om berging av våren. Treet *forfell*. Calinescu koplkar denne tidsforståinga innanfor dekadensen til den kristne eskatologien, eller læren om den siste tida før dommedag (Calinescu 1987: 152-153). I norsk litterær samanheng er vel det mest kjende dømet Arne Garborg sin roman *Trette mænd* frå 1891. Der ser me den fordrukne bohemen Gabriel Gram som vender til

kristendommen som berging frå livskrisa. Nå er det klart at det er noko uforsiktig å kategorisera *Trette mænd* som dekadenslitteratur. Per Buvik nyanserer dette i etterordet til ei utgåve frå 1991, til dømes. Poenget her er verken å stempla romanen eller dette diktet som verken det eine eller det andre. Men å peika på ein interessant parallell som blir synleg om me forstår dette diktet som at det dreier seg om ei form for endetidsreaksjon.

Eg håpar eg har gjort klart allereie at skildringane av treet gjer det mogleg å forstå det som at det er mot slutten av livet sitt. For er treet ein allegori på eit skakkøyrd menneske som har kasta vekk livet sitt og nå står broten på eit skjelsettande punkt, lar det oss forstå avsluttinga i diktet som ei desperat vending til Gud. I staden for å forstå den rytmiske «Malm, malm» som økseslag kan me tolka det som kyrkjeklokker som ringer. Me må halda på forståinga av saftene som livskraft, og me må fortsetta å sjå på dei brotne greinene og kvistene som bilde på ein skadeskoten kropp. Blomane som blei spreidd og forsøket på å skapa vår kan me lesa i retning av det erotiske. For eksempel kan det tyda at dikt-eget forsøkte å vinna varme, meining og ungdomsstyrke gjennom seksualdrifta. Dette var uansett mislukka for treet, som ikkje har noko livskraft igjen. Meir sentralt er det kanskje at me då forstår spørsmålet om kor kvisten peiker hen som eit spørsmål om dikt-eget skal halda fram med å øydsla livet på verdslege godar som ikkje stiller det tilfreds, eller om det skal venda til opp mot det høge, til Gud. Viss det då er sånn at treet høyrer kyrkjeklokkene ringe som eit kall til Gud er det uleseleg som ei saleg løysing. Dikt-eget er framleis makteslaus og utan livskraft. Forstår me det som ei vending til Gud er det som ein resignasjon. Det verdslege livet er over, og utan å eingong be om redning kastar treet seg over til Gud.

Likevel sit me igjen med det nagande kasuset med den steinharde kvisten. Ein ting er at me kan forstå spørsmålet om kor hen han peiker, men ikkje her heller kan me forstå kva kvisten er, eller korfor han er hard. Det er ein beintfram snodig metafor om det skal forståast som eit slags moralkompass, som eg foreslår her. Men igjen, er eg redd eg må la det ligga. Det overordna poenget står seg. Enten me tolkar diktet ved hjelp av ei erotikk- eller ei dekadensorientert lesing kjem det tydeleg fram at treet ikkje har noko evne til å ta agens. Det er totalt makteslaust, desorientert og framandgjort for verda. For uansett kva lesing me forsøker å leggja til grunn finn me inkje håp for redning og inga meining. Denne håpløysa og meiningsløysa er direkte kopla til Nietzsche sitt nihilisme-omgrep: «the highest values devalue themselves. The aim is lacking; 'why?' finds no answer.» (Nietzsche 1968: 9); Gud er død – og verda og livet star fram som meiningslaust.

## Avrunding

Treet er pint, desorientert, skada og ikkje minst utan håp. Dette er heilt kritisk å leggja merke til. Treet har inga von om forløyning, redning eller betring. Det viser knapt ei lengt etter fortida. Tida då det strøynde livssaft gjennom det og det var rikt på blad er berre konstatert som svunne. Ungdommen sitt oppdrag, om å skapa sommar, var mislukka, og nå står det bert og skamfullt. Våren eller ungdommen var altså heller inga stor tid, for det ebba ut i vinter. Det spreidde kje sommar men snø.

Med andre ord ser me ikkje ei høging av fortida. Dette er ein tendens me finn i heile forfattarskapet: «Angst og fremmedfølelse har hos Obstfelder ikke sitt utspring i noen fortidsdyrking. Han var ingen fiende av materielle framsteg.[...] Det var det utilstrekkelige og uforklarlige ved det nye som skjedde – om man vil: mangelen på en religiøs dimensjon i den moderne tilværelse – som var bakgrunnen for dikterens sjelelige spenninger.» (Dahl 1984: 107) Treet som finn seg motlaus og nedbrote på vinteren er altså ikkje ein metafor for at alt har blitt verre med tida og at me må finna tilbake til ei fortid, våren, då alt var betre og det endå var håp. I staden må me lesa det som at der ikkje finst håp for treet. I motsetning til hos Wergeland, i «Til Foraaret», ber ikkje Obstfelder sitt tre om redning. Våren var ein mislukka fase, og han er lagt tilbake nå når døden står føre det. Treet fekk altså aldri levd ut meininga si, og det finst verken trøyst i eit fortidig band til naturen som kan rettast opp, eller i ei framtidig forløyning, verken i himmelen eller i naturen sitt krinsløp. Altså har ikkje treet ei transcendent grunngeving for eksistensen. På den måten vitnar «Træet» om at Gud er død.

Krisa som treet representerer er altså ei total meiningsløyse. Det har ikkje meining nå, det hadde ikkje meining før, og det har inkje håp om meining i framtida. Krisa som treet representerer er altså nihilismen, sånn eg har definert han i denne oppgåva. Det me ser er altså at meiningsløysa som pregar norsk modernisme råkar sånn at ikkje eingong naturen er løyst frå tapserfaringa. Som me såg var det i romantikken eit håp om å vinna tilbake eit tilhøyr til naturen. Det kom tydeleg fram av «Til Foraaret» si bønn til våren om redning frå døden. I «Træet» ser me inga sånn bønn. Naturen er ikkje her eit domene for sanning, æve, meining eller djupe verdiar. Det er eit domene ikkje eingong treet finn seg til rette i. Det viser at ikkje berre er naturen tapt, men håpet som naturen før representerte er tapt.

Som eit vedheng til denne lesinga vil eg kort drøfta noko som eg meiner det høyrer med å ta opp. For saka er jo den at Obstfelder sjølv ikkje fekk gjeve ut dette diktet. Det var det nemnte Stuckenberg som sørge for. Me kan då spørja om nokon av vanskane som følger med tolkinga av dette diktet kjem av at det ikkje er eit fullstendig koherent eller ferdigskrive dikt. Let han vera å få det trykt i *Digte* fordi han ikkje var nøgd med det? Er diktet på nokon vis ikkje heilt vellukka?

Det er alltid risikabelt å hevda at verk er uforståelege eller dårlege. Faren er at feilen ligg hos lesaren og ikkje i tekstmaterialet. Med andre ord er det kanskje mogleg å danna ei koherent og fullgod tolking av verket for ein dyktig lesar, men ikkje for den som gjer avkall på diktet. I dette tilfellet vil det då vera ein implisitt kapitulasjon frå mi side. Eg vedgår på eit vis at eg ikkje er i stand til å forstå det. Og kanskje ligg den perfekte lesinga rett rundt hjørnet. Det kan eg umogleg avvise.

Men saka er nå ein gong den at diktet både er sær utfordrande å forstå fullt ut, og at det ikkje blei gjeve ut av forfattaren sjølv i hans levetid. Eg ønsker i grunnen ikkje å uttala meg om diktet er godt eller ikkje, for eg ønsker ikkje å setta meg i ei kritikarrolle. Men det eg synest er rett å peika på er at diktet ikkje latur til å ha eit koherent og harmonisk samspel mellom bilda og tydingane dei ber på. Det er jo ei moglegheit at diktet er vanskeleg nettopp fordi det ikkje søker å tilby ei harmonisk og koherent lesing. Kanskje er det ein av dei kvalitetane som bur i diktet at det ikkje samsvarer med det me ventar av nedarva poetiske konvensjonar. I så fall kan diktet visa det Calinescu kalla: «the dissolution of a great integrative paradigm, the fragmentation of what once was a mighty unity» (Calinescu 1987: 265) Med andre ord kan me oppleve diktet som krunglete fordi det sprint ut av ei krunglete oppleving av verda. Då er det eit døme på det me trekte ut av Hugo Friedrich. Den modernistiske lyrikken er prega av dissonans og ein «aggressiv dramatik», som herskar «i forholdet mellom temaerne eller motiverne, som mere er sat op mod hinanden end inordnet hinanden» (Friedrich 1956: 17). Ved å ikkje la bilda og temaa harmonera koherent eksemplifiserer diktet ein tendens i den modernistiske lyrikken: Han er oppskaka og ambivalent. Uansett om ein då stør seg til posisjonen at diktet er utfordrande eller umogleg å tolka, er det klart at det er eit døme på den fortapte, oppskaka og vonlause tendensen i denne tida sin tekstproduksjon. Eg kallar han nihilismen, og eg meiner at det særmerkte med den modernistiske epoken er at litteraturen må forhalda seg til nettopp denne krisa.

## Vitalismen og «Lauvtreet»

### Vitalisme og natur

«Træet» av Obstfelder er eit døme på at nihilismen råkar naturen i modernismen sånn at han står fram som meiningslaus. Nå skal me sjå me venda blikket mot ei anna form naturlyrikken kan ta i modernismen, nemleg den vitalistiske. For naturen som motiv ber i seg eit særskild potensial for å symbolisera vitalistiske prinsipp i kunsten. Det er fordi naturen er kjenneteikna av to ting. Den eine er at han ikkje er menneskeskapt, den andre er at han har plante- og dyreliv. Kjennemerket til natur er altså både det at han ikkje er smussa til av menneske, og at han lever. Av nettopp desse grunnane høver vitalisme seg òg som løysing på nihilismekrisa som er så nært knytt til det menneskeskapte. Me ser utfolding av instinkt og intuisjon i staden for fornuftsunderkasting (sjå til dømes Mørstad 2006: 74). Me ser ei høging av verdsleg liv i staden for det transendente (sjå til dømes Nietzsche 2011: 61). Me ser ei høgning av naturen i staden for kulturen.

Naturen er altså det domenet der vitalismen finn sine høgaste verdiar sett ut i verda. Naturen er, som det kjem fram i dette Nietzsche-sitatet, ikkje noko menneske må sigra over for å leva gode liv, som hos Thomas Hobbes, til dømes. I staden er det der vitalistiske prinsipp slår ut i praksis: «Også jeg taler om et 'tilbake til naturen', selv om det egentlig ikke er et skritt tilbake, men en oppstigning – opp til den høye, frie, til og med fryktelige natur og naturlighet [...]» (Nietzsche 2008: 96). Det er her ikkje forstått som tilbakegang å gå «tilbake til naturen», og lidning som eventuelt kjem med det er forstått som nødvendig. Om det «fryktelige» i naturen er best forstått som eit nødvendig gode eller vonde, er ikkje heilt klart. Men sjølv det smertefulle høyrer med eit godt liv i denne forståinga.

Likevel tel ikkje all natur like høgt innanfor dette paradigme, og det er ikkje all natur som har same potensial som motiv i vitalistisk kunst. I utgangspunktet kunne det verka klart at skiljet bør gå mellom den organiske og den anorganiske naturen. Den innlysande koplinga er jo at det er nettopp den levande naturen som vekker interesse i vitalismen. For det er jo i organiske, altså levande, organismar ein finn liv. Men eit sånt plumpt skilje toler kje gransking. For det fyrste fordi den anorganiske sola er eit av dei mest emblematiske motiva innanfor vitalistisk kunst, og eit av dei mest emblematiske symbola for liv og livskraft innanfor kunsten generelt. Ta som døme frå målarkunsten mykje av Edvard Munch sin produksjon tidleg på 1900-talet, som *Solen*



(1911-16) og *Génier i lysflom* (1911-16), eller J. F. Willumsen sitt *Naturskræk* (1916). I tillegg er fjellet – ein masse av døde mineral – i kunsten gjerne eit sted for det Vassenden kallar «frihets og vitalitetsutfoldelse» (2020: 201) og endåtil «symbolsk representasjon av selve den filosofiske overskridelsen av den tradisjonelle metafysikken» (2020: 201-202). Det anorganiske er med andre ord ikkje nødvendigvis underordna det organiske. Koss kan me forstå det?

For det fyrste kan me forklara sola som livskraftig symbol ved å tenka på ho som føresetnaden for liv på jorda. Som lekamen som utstråler varme og lys utgjer ho vilkåret for alt frå fotosyntese til å baska i sommarsteiken. At ho i tillegg har posisjon øvst på himmelen over jorda gjer konnotasjonane til stordom og makt openberre. Det er nettopp desse liknande konnotasjonane som gjer det mogleg å verdsetta fjellet høgt innanfor eit vitalistisk paradigme. Sidan det er ein kolossal struktur er det openbert at det kan bli kopla til kraft æve. Sidan det ragar så høgt over oss er det openbert at det kan bli kopla til det opphøgde og overskriding. På trass av at verken sola eller fjellet lever i ein organisk forstand, har dei nok konnotasjonar til vitalistiske dygder at dei kan fungera som sentrale vitalistiske symbol.

Men det er klart at ikkje all natur er like interessant å trekka fram som symbol på livskraft i kunsten. Ser ein på bildekunsten igjen, er vitalistiske bilde gjerne prega av lys og eit rikt fargespel. Eit openbert unntak er fotografi. Ser ein på foto frå J. F. Willumsen eller Edvard Munch vil dei vera monokromatiske, sidan fargekamera ikkje hadde gjort seg gjeldande endå. Eit anna unntak er Eugène Jansson sine målte aktstudie, der det er større fokus på muskulære former enn på fargespel. Men tendensen er i alle fall den at vitalistisk kunst er glødande og rik på sterke varme fargar. Derfor vil framstillingar av natur som ikkje oppfyller desse estetiske ideala oftast falla utanfor vitalistisk kunst. Det er få døme på verken lyrikk eller bildekunst der sørpe, kadaver, mugg eller mygg er brukt som bilde på livskrafta. Dei er i det heile for tarvelege og blasse til å illustrera livsidealet. Og sjølv om både kadaver, mugg og mygg kan forståast som nødvendige i livet sitt krinsløp og derfor vera ideologisk viktige, er dei for estetisk ufagre til å ha ein viktig plass i vitalistisk kunst. Motsett er det med blomar og fuglar som på trass av å vera skjøre og ikkje illustrerer kraft og makt, er både fagre og illustrative for livet sin gang gjennom åra og årstidene. Så sjølv om ein i vitalismen skal høgja den «fryktelige natur og naturlighet», søker den vitalistiske straumen harmoni og fagerdom i kunst som i all hovudsak fokuserer på skjønne bilde som uttrykker livskraft. Han har med andre ord to krav for kunsten: Det skal vera storslege og det skal vera høgja livskrafta. Det kan ein gjera gjennom motiv som ikkje er organiske, som med sola og fjellet, men det er ikkje vanleg å gjera det gjennom motiv som ikkje

er estetisk tiltalende, om enn dei er organiske og symboliserer kritiske stadium i livet sin gang. Dette er saka sjølv om det er ironisk innanfor eit ideologisk paradigme der sjølv frykteleg natur skal ha den høgaste verdi.

Nettopp det understrekar eit sentralt poeng, nemleg at me i denne samanhengen gjer lurt i å skilja mellom ideologi og estetikk. Det denne oppgåva dreier seg om er ikkje verken nihilisme eller vitalisme som ideologiar eller politiske rørsler. Snarare handlar ho om litterære og estetiske tendensar. Ein kan ikkje krev ei koherent, systematisk eller programmatisk utgreiing av eit verdssyn eller forståing av ein diktar. Diktaren er betre forstått som ein handverkar som søker å bruka språket til å skapa kunst enn som ein filosof som skal greia ut om koss verda og meininga i ho heng saman. Derfor bør ein ikkje forstå det som ein kritikk av vitalistisk kunst at han ikkje til punkt og prikke følger ei ortodoks forståing av ein ideologi. Det illustrerer heller at der er egne strukturar og føresetnadar som gjeld i kunsten. Og for kunsten sin del tel det openbert som viktigare å høgja livskraftene gjennom framstillingar av livet som fagert og mektig enn å visa at det vakre og det fæle er like viktige delar av livet. Dette er ingen påstand om kor vellukka eller mislukka den vitalistiske kunsten er i å uttrykka vitalistiske prinsipp, men ein måte å forstå den vitalistiske kunsten sin estetikk. Så koss stiller det seg med tre?

Ein kan forstå treet litt sånn som ein forstår både fjell og blomar si rolle i vitalistisk kunst. Treet er for det fyrste digre skapningar. Langt mindre enn fjell så klart, men likevel større enn menneske og det meste andre i omgjevnadane. For det andre er treet fagert, og kan ha flotte former og fargar. Men alle tre oppfyller ikkje desse idealane i like stor grad. Eit interessant moment er det at lauvtre har mykje meir potensial i vitalistisk kunst enn bartre har. Dette kan ein forstå ved å sjå på koss trea speglar dynamikken i året. Hugs at i kunsten, særleg den romantiske, er våren den mest spennande årstida. Det er årstida då ting er i rørsle, då ting vaknar til liv. Sånn sett yrer årstida av potensielle motiv som kan symbolisera livet og livskrafta. Atle Kittang skriv til dømes om Henrik Wergeland: «Overalt hos Wergeland er *våren* den kreative grensa mellom død og liv, prosessen som fører frå ingenting til være: ei idealisert og universell skaparkraft som berre kan erfarast gjennom kontakt med dens konkrete manifestasjonar.» (Kittang 1998: 87). For å snakka i uforsiktige ordelag er sommaren og vinteren langt meir keisame som lyriske motiv, fordi dei er prega av stillstand, i motsetning til om våren når alt spring til livs, og hausten når alt sloknar. Denne dynamikken er mykje tydelegare i lauvskogen enn i barskogen. Som Bjarne Lindbekk skriv i *Våre skogstrær*: «Mens barskogen står grønn og stort sett lik hele året, forandrer lauvskogen seg i takt med årstidene: Naken og lysåpen om

vinteren, blomstrende lysegrønn og halvåpen om våren før den lukker seg mot sommeren og blir mørkegrønn.» (Lindbekk 2000: 38) Med andre ord er barskogen ikkje dynamisk, og illustrerer ikkje livsløpet på ein måte som svarer til koss lauvskogen gjer det. Lindbekk poengterer òg: «Om høsten byr lauvskogen på en fargemengde og et fargespekter vi ikke finner andre steder. Lauvskogener dessuten rikere på plante- og dyreliv enn barskogen» (s.st.) Lauvskogen har altså eit rikare fargespel enn granskogen, til og med når han er i årstida der ting fell i dvale igjen. Med andre ord kan lauvskogen til og med representera døden i fargerike bilde. Endåtil er det eit biologisk faktum, som han seier, at lauvskogen er meir mangfaldig på liv granskogen. Lauvtreet er altså stort, fagert, og evnar å uttrykka livet sin gang gjennom tida. I tillegg er det eit forbunde med liv og lys og fargespel. Av desse grunnane er det eit motiv som har stor relevans for vitalistisk kunst.

Eit tydelegare prov på det enn Uppdal sitt «Lauvtreet» kan ein vanskeleg tenka seg. Så la oss nå venda blikket mot dette diktet. I denne oppgåva står det som døme på koss ein i modernismen kan søka å vinna meining igjen etter Gud sin død. I staden for å baska i fortapinga og pina lyfter Uppdal sitt lauvtre seg opp på ein pidestall, og forstår seg som mektig og meningsfull i seg sjølv.

## Diktet

«Lauvtreet» av Kristofer Uppdal er eit lauvtre sin storlåtne sjølvskildring frå ei høgd på ein midsommardag. Det opnar med at treet oppmodar eller krev middagen om midtsommaren skal sjå på det, og avsluttar med at treet talar om koss det skal møte hausten med å gå opp i eit flagrande flammebål.

Diktet stod fyrste gong på trykk i Dagbladet, 21. juni 1924. Det lyder:

Blik mot meg no, høgstdagstider!  
i høgsumarleitet!  
Kruna mi fyllug, svellande ut,  
og saftunge blad.  
So rik paa styrke eg kan ikkje kvile og vera roleg.  
Det didrar og biv, i kvar taag, kvart blad,  
livet ovrar seg, livssaftene i meg  
fyllar lufta med ange, andande lekam.

Eg kan ikkje vera roleg,

skjelv, i rørs lur,  
tek mot sol og hiver skugge.  
Blik mot krana mi!  
Døkk og bjart, eit hikande ljosskifte  
inn millom lauvet og greinene.  
Blenk og bragling, som sylv og gull over min kronekuppel,  
i sola og mot ljuset.  
Gull-humlur. Gull-biur.  
Og under meg: myrkret, skuggen, svalleiken.

Lyd! Høyr! Som det susar i krana mi!  
Gullbie-nyn. Gullhumle-surl.

Blada veiftar kjælande i solvind  
og kysser ungt kvarandre.  
I ljosskiftinga: sylv og gull mot min myrke botn.  
Inga raudnande blygsel,  
som i min unge rare vaar da eg knuppast  
og opna raudnande bljug blada.

Eg er byrg av min blod-frisksaftige lekam,  
og raudnar *ikkje*.  
Eg kjenner kreftene, og kjenner kven eg er.

Min ungdoms bljuge raude, kva var han  
mot det glitrande skifte i mine myrktunge fargar no!

Men – staar eg enn på høgda mi,  
i høgstdagstider i høgsumarleitet,  
eingong skal eg skina og loga som blod,  
ja tende eit blekkande blodflammebaal i krana mi,  
i min siste strid,  
daa alle mine safter er vortne til eld mot himlen,  
seinhaustes  
naar sol gaar ned.

Dette er den originale varianten, og det er den eg skal bruka i denne oppgåva. Men merk at der finst fleire utgåver av diktet. Me finn ein avkorta variant i *Hastane mine – etterlatne dikt* frå 1963. Der glimrar tre av dei fire siste linjene med sitt fråvær: «i min siste strid» og «seinhaustes / naar sol gaar ned» står ikkje trykt i den utgåva (Uppdal 1963: 9). Elles er han lik den fyrste versjonen, utanom at «aa» er skrive «å». Versjonen som står trykt i *Åt songa tå stjernom – etterlatne dikt* frå 2005 annleis igjen. Her er alle linjene som er i originalen med. Men der er tydelege forskjellar i ordbruken. Til dømes er «roleg» blitt til «still» og «saft» blitt til «sevje». Men nokon av forskjellane er meir inngripande for lesinga. Til dømes er «blodflammebaal» blitt til «fargebål», og «I ljosskiftinga: sylv og gull mot min myrke botn» er blitt til «Og ei

ljosskjelving over det myrke i meg» (Uppdal 2005: 39-40). Eg kjenner ikkje bakgrunnen for desse forskjellane, men dei er så pass store at eg ikkje med rette kan seia at eg legg fram ei lesing som er gyldig for alle versjonane. Både dei konkrete orda og linjene som ikkje samsvarer mellom dei tre versjonane spelar viktige roller i analysen min. Og den viktigaste grunnen til at eg brukar den fyrste versjonen som stod trykt er ikkje at det er originalen. Den viktigaste grunnen er at det er i den versjonen eg fann mest analysepotensial. Her er både dei mest kraftfulle, kjenslevekkande linjene og ordleggingane med.

## Klang

Det mest slående med diktet er kanskje koss det kling når ein les det høgt. Både «Til Foraaret» og «Træet» har tydelege islett av melankoli som slår kraftig ut på koss me les dikta. Fyrstnemnte er forma som ei bønn og lyder òg som det. Det har ein sorgal tone som blir etablert av formuleringar som vitnar om desperasjon, som «O, vidn da, anemone». Likt er det med klagesongen «Træet» der desorienteringa og uroa etablerer ein nedtrykt klang, sånn at ein les diktet som eit synkande, makteslaust sukk. På andre sida er «Lauvtreet» langt meir kraftfullt. Diktet skildrar ikkje berre livskraftene, men gjev dei òg ei lydleg form, sånn at dei kan sansast når ein les det.

For å samanlikna konkrete linjer kan me sjå på koss dei tre dikta opnar. «Til Foraaret» og «Træet» opnar begge med trykksvake stavingar: «O Foraar! O Foraar!» og «Hvor er mine blade, mine knoppe?». Hos Wergeland gjev forma her, lese saman med innhaldet, kjensla av desperate skrik som bønnefall ei overmakt. Hos Obstfelder lyd det som fortvila og engstelege spørsmål som liksom forsvinn ut i lufta. «Lauvtreet» opnar derimot med ei trykktung staving, som attpåtil er ein imperativ: «Blik mot meg no, høgstdagstider!» Effekten av dette er at «Lauvtreet» heilt frå starten av blir lese som uttrykk for sterke krefter, mens dei to førre blir lese som desillusjonerte hjartesukk.

Nokon stader er det klart at «Lauvtreet» ikkje følger ein ryddig progresjon. Til dømes les me: «Eg kan ikkje vera roleg, / skjelv, i rørslur, / tek mot sol og hiver skugge. / Blik mot kruna mi!» der treet brått får det for seg at det skal oppmoda til å sjå på krona igjen, etter at det har skildra koss det skjelv. Der er altså noko ustadig og livleg over diktet. Så mens både «Til Foraaret» og «Træet» har ein noko meir diskursiv stil, er det noko brått og uoverlagt over sjølvhevdinga i «Lauvtreet». Det speglar det ekspressive innhaldet i diktet, som skrider fram mest som ein

spontan forkynning av treet sin eigen stordom. På same vis er rytmen i diktet prega av skifte mellom lange uttrykk der skildringane blir tværa ut, og stutte utbrot som kan vera både energiske og kraftfulle: «Lyd! Høyr! Som det suser i krana mi!» og ein plass mellom kontemplerande og konstaterande: «Gull-humlur. Gull-biur.» Sett under eit er diktet forma som ei ivrig utsegn frå eit lyrisk eg som didrar etter å ytra sin eigen kraft og stordom.

Klangen i diktet kjem ikkje minst av ordkonstruksjonar som gjev tyngde til signalord. For å ta eit døme kan me sjå på neologismen «blodflammebaal». Her er tre evokative ord sett saman til eitt kraftfullt omgrep. Både «blod», «flamme» og «baal» kan forståast som vitalistiske symbol. Blodet vekker assosiasjonar både til liv og til strid, flamme og bål vekker assosiasjonar både til varme og til fare eller spenning. Ein kan dessutan tenka seg at det hadde rokke med ei samansetting av berre to av dei, til dømes «blodbål». Men at alle tre er med gjer det heile endå meir overdådig, sånn at inntrykket av at kreftene liksom sveller ut av treet blir underbygd.

Fleire stader finn me b-ar som allittererer: «og opna opna raudnande bljug blada» og «Eg er byrg av min blodfrisksaftige lekam» til dømes. Likt er det med: «blekkande blodflammebaal», der me får bokstavrim på både b- og l-lydane i tillegg til to daktylar rett etter kvarandre: «blekkande blodflamme[...]». I trøndske mål – som Uppdal hadde – vil dessutan alle dei fire l-ane her vera tjukke. Det er altså gjennomarbeidde lydlege konstruksjonar her som gjev diktet ein rytme og eit driv. Verken rytmen eller drivet er konstant. Det bygger seg opp kringom i diktet utan fast mønster. Effekten det har er at når me les diktet legg me særleg merke til signalord som bygger opp om det vitalistiske innhaldet i diktet. Til dømes «blekkande» som strekar under at det ikkje er eit statisk bilde, men at det er liv og røre her, og «blodflammebaal», der me finn tre signalord smelta saman til eitt omgrep.

Det viktige poenget her er at «Lauvtreet» skil seg drastisk frå «Til Foraaret» og «Træet» på eit lydleg plan. Dei kraftfulle utbrota som pregar «Lauvtreet» bygger opp under vitalismen i diktet. Det handlar ikkje berre om livskraft, det gjev det òg form gjennom den auditive realiseringa.

### Byrgskap og stordom

Me er stilt ovanfor eit tolkingsspørsmål allereie i dei fyrste linjene, der me les: «Blik mot meg no, høgstdagstider! / i høgsummerleitet!» Me ser på utropsteikna at treet ropar ut desse ordane til omgjevnadane. Spørsmålet er om det gjer det i desperasjon eller av byrgskap. Det som er

openbert er at treet ønsker å bli sett og vyrda. Ønsker det det fordi det trenger stadfestinga på det, eller fordi det er overtydd om sin eigen stordom og vil visa seg fram? Eg må vedgå at for min del blir den fyrste lesinga i overkant kynisk. For eg meiner at om me tar diktet på alvor kjem det klart fram at dette treet uttrykker seg krytt og ovmodig: «Inga raudnande blygsel, / som i min unge rare vaar da eg knuppast». Lauvtreet er eit stolt og ovmodig krondøme på livskrafta, og er ein slåande antitese til Obstfelder sitt tre.

Gjennom heile diktet stiller det lyriske eget seg fram som mektig og kraftfullt. Ta linja: «Kruna mi fyllug, svellande ut, og saftunge blad.» Krona her viser opplagt til blada på toppen av treet, men det alluderer òg til kongemakt. Treet tronar liksom over omgjevnadane. At blada sveller ut og er saftunge viser til overfloda av krefter som bur i treet. Det koplar den biologiske faktiske veksten treet gjer på sommarhalvåret, når sevja strøymer gjennom det, til det vitalistiske idealet om overflod og auka kraft. Me ser at det er nettopp ei overflod, og ikkje berre ei flod av krefter. Blada veks ikkje, dei sveller ut, så potente som dei er.

I neste linje kastar treet eit nytt lys på seg sjølv. Ho lyd: «Saa rik paa styrke eg kan ikkje kvile og vera roleg.» Tre er jo gjerne kopla til det evige. Tenk på røtene som er forstått bindande til det faste, som tradisjonar og æva. Men her står ikkje treet stilt eller statisk og vitnar om evigheit. Her er det treet sine rørsler det blir lagt vekt på. Det at treet ikkje kan kvila og vera roleg kjem av to ting. Det viser for det fyrste til koss treet veks i storleik kvart år. For det andre viser det til blada og greinene som ristar i vinden.

Sola som skin på treet gjev eit fargespel som det krytt syner fram: «Døkk og bjart, eit hikande ljosskifte / inn millom lauvet og greinene. / Blenk og bragling, som sylv og gull over min krunekuppel, / i sola og mot ljuset.» Lysskiftet blir besjelt når det blir karakterisert som «hikande». At lyset viser ein lengt etter å glitra i blada til treet målar eit bilde av leikande krefter som skapar fagerdom i lag – som sollys som glør og blinkar og dansar i lauv om sommaren jo gjer. At det blir likna med sylv og gull koplar det igjen til rikdom og makt. Til saman viser det ein stordom i treet som er etter vitalistiske ideal.

## Agens

Eit interessant element i diktet er koss lauvtreet tar agens over situasjonen sin og tolkar ting som vanlegvis er sett på som passive om til aktive handlingar det sjølv gjer. Det synlegaste

dømet på dette er nok at det «tek mot sol og hiver skugge». Treet gjer seg her til eit subjekt som mottar lyset og kastar frå seg ein skugge. Sola er altså ikkje noko som råkar treet, men noko treet aktivt handsamar. Skuggen er ikkje ein naudsynt konsekvens av at lysstrålane ikkje kan passera fritt gjennom massen som utgjer treet. I staden er det noko som treet aktivt hiv frå seg. Treet er med andre handlande og ikkje minst viljande. Og i linjene «Blada veiftar kjælande i solvind / og kysser ungt kvarandre.» blir til og med lauvet som raslar i sin dans i vinden skriven om som at dei kjæler kvarandre. Og ikkje er det sånn at dei klossete dultar borti kvarandre. I staden er dei ømme. Me kan dessutan kopla dette opp til to vitalistiske ideal. Det eine er ungdommen, når ein vanlegvis tenker seg at livskrafta er i vekst og stig mot toppen. Det andre er seksualitet. Det at dei kysser ymtar til reproduksjon og skaping av nytt liv.

Dette med at treet tar agens heng saman med besjeling og antropomorfisme. Me finn døme på det i dei siste to linjene i fyrste strofe, der det står: «livet ovrar seg, livssaftane i meg / fyller lufta med ange, andande lekam.» Her er det sjølve «livet» som viser seg. Eit abstrakt fenomen tar form, og sprenger seg fram. Me gjer nok lurt i å forstå dette som ein hyperbol, på linje med det me peikte på i førre del. Treet er så rikt på livskraft at det så å seia renn over. Treet er dessutan så rikt på livssaftar, altså ein inkarnasjon av livskrafta som strøymer gjennom treet. Treet har så mykje av det at det ikkje gjev ein vag eim, det «fyller lufta med ange». Det er dessutan eit spørsmål her om me skal tolka det som ein antropomorfisme at treet skildrar seg som «andande lekam». I ein forstand er det ikkje nødvendig å forstå det sånn. Tre pustar jo på eit vis på lik linje med menneske. Dei pustar inn karbondioksid og pustar ut oksygen. Frå eit biologisk synspunkt er det med andre ord ei ganske ryddig sak. Men i ein lyrisk samanheng er det gjerne forståeleg som prosopopeia, eller at treet er gjeve sjel. Etymologisk verker dette i alle fall rimeleg: I nynorskordboka er sjel definert som «åndeleg kraft hos eit menneske som gjer at det kan tenkje, vilje og kjenne». I sin tur kjem jo ordet «ånd», ifølge Yann de Caprona si etymologordbok, frå: «norrønt *ond* ‘ånde, pust’ og – etter påvirkning fra latin *spiritus* ‘ånd’ som følge av kirkens innflytelse seinere også ‘sjel, liv’. Ordet stammer fra germansk \**anan-* ‘puste’» (2013: 923). Formuleringa «andande lekam» byr altså til å kopla treet til ei sjel. At den retoriske tropen prosopopeia er sentral her er jo òg synleg allereie frå fyrste linje. Forstår me sjel som det som gjer at ein kan vilja, altså etter ordboksdefinisjonen, er treet besjelt, eller personifisert allereie i fyrste linje, der det uttrykker ein vilje til å bli sett.

Ein kan diskutera om linjene «Det dirdrar og biv, i kvar taag, kvart blad,» viser at treet gjer seg til subjekt eller ikkje. Viss me forstår skjelven og biven som veksten til treet som veks om



sommaren, er det klart at det er mogleg å forstå som at treet sett seg sjølv i førarsetet for ei utfalding me vanlegvis ikkje tenker at det rår over. Men treet sin vekst her er forstått som ein vilja gjerning for å bli mektigare og venare og ikkje som viljelause kjemiske prosessar. Det er òg mogleg å lesa som at det skjelv og bevar fordi vinden blåsar i det, men eg trur ikkje det er rimeleg, når dei neste linjene lyd «livet ovrar seg, livssaftene i meg / fyllar lufta med ange, andande lekam». Treet dirrar nok nettopp fordi desse saftene renn med furore gjennom det. Likevel er det ikkje openbert at det skal lesast som at treet styrer over situasjonen eller ikkje.

For i linjene «Eg kan ikkje vera roleg, / skjelv, i rørslur» kjem det fram ein interessant dynamikk. Eg har til nå skrive om det som at treet tar agens og viser seg som mektig og handlekraftig. Men her er det tydeleg at treet er underkasta livskraftene. For om treet hadde vilja vera roleg hadde det ikkje kunna vore det. Det skjelv og rører seg fordi livskraftene krev det. Dette peiker mot at treet ikkje berre bør tolkast som eit handlande viljande subjekt, men ikkje minst noko som lever ut livskraft, eller ein vilje til makt. Eit poeng er jo då at treet ikkje berre er personifisert og besjelt, men at det har kasta seg hen til livet og viljen og styrken. Dette gjer det tydeleg at vitalismen etter definisjonen eg har presentert i denne oppgåva er den essensielle ramma for å tolka diktet.

## Vitalisme

Kjernen i diktet sin vitalisme er at treet utstråler ein kolossal livskraft og vilje til å utfalda seg. Me les: «Eg er byrg av min blodfrisksaftige lekam, / og raudnar ikkje. / Eg kjenner kreftene, og kjenner kven eg er.» Her kjem det fram to ulike måtar treet kjenner seg sjølv på. For det fyrste kjenner det kreftene som bur i det. Det er ikkje kjenslelaust sånn ein vanlegvis tenker at tre er. Men i forståinga at det *føler* kreftene, kjenner treet. Og i forståinga at det identifiserer seg, kjenner det òg kven det er. Det identifiserer seg med kreftene, og på den måten kjem det fram at kreftene er immanente for treet. Dette med at livskraftene er immanente og ikkje er skjenkt frå ovan er viktig for den vitalistiske verdsforståinga etter definisjonen eg har presentert i oppgåva.

Men på nokon vis går lauvtreet på tvers av etablerte konnotasjonar, til og med innanfor eit vitalistisk paradigme. Det skjer for eksempel i linjene: «Inga raudande blygsel, / som i min unge rare vaar da eg knuppast / og opna raudnande bljug blada.» Det som skjer her er jo at den spreke, livsglade, frie ungdommen blir stilt fram som tilbakehalden og sjenert, og likna med koss

knoppar varsamt skyt om våren. I staden for å tala om våren som ein eksplosjon av liv og ei sæl utfolding av livskreftene gjennom naturen, er skildrar treet ungdommen som blyg. I stedet høgjer treet si vaksne form: «Min ungdoms bljuge raude, kva var han / mot det glitrande skifte i mine myrktunge fargar bo!». Her ser me ei omvurdering av eit sentralt prinsipp innanfor eit vitalistisk paradigme. Det er sommaren, eller det vaksne, som er vyrda høgast. Det er ikkje våren sitt livskraftpotensial som blir høgja, men den faktiske utfoldinga av det i det vaksne treet. Det som òg skjer her er jo då ei omvurdering av alderdommen. Det er ikkje den naive ungdommen sin «umiddelbarhet, intensitet, kraft, styrke, fruktbarhet, reproduksjon, mot og vilje» (etter Boasson 2015: 47 si tidlegare siterte opprømsing) som er vyrda. Det er i staden alderdommen, som jo vanlegvis er bunde til døden – som sjølv sagt ikkje står høgt i kurs innanfor vitalismen. I tillegg er alderdommen gjerne bunde til kontemplasjon, visdom. Men dette kan ein òg forstå som motsetningar til «umiddelbarhet, intensitet, kraft» og så vidare. Forklaringa på dette er nettopp det at det er som vaksen at livskreftene har fått manifestert seg og utfalda seg. På den måten endevender diktet etablerte konnotasjonar, og plasserer dei innanfor eit nytt paradigme, der stordommen som kjem i det utvaksne treet tronar øvst.

Og høgdedimensjonen bør ein ikkje sjå vekk ifrå heller. Treet sin størrelse og vertikale akse er utan tvil kvalitetar som gjer det rimeleg å kopla til makt og stordom. Det at treet står på ei høgde. Denne høgda er dessutan treet si eiga: «høgda *mi*». Dette hever treet over omgjevnadane. Det tyder at treet er meir høgverdig og mektig enn landskapet som krinsar om det. Høgder er òg forbunde med visdom og guddom – ta som døme Zarathustra eller Olympos. Som Vassenden skriv: «Fjellet er et av litteratur- og kunsthistoriens mest emblematiske motiver. Det representerer det opphøyde, i bokstavelig og allegorisk forstand» (2020: 198). Ei høgde er vel nødvendigvis mindre enn eit fjell, og derfor noko mindre emblematiske. Men koplinga mellom høgde i bokstaveleg og allegorisk forstand står seg jamvel. Det er med andre ord tydeleg at treet er opphøgd.

Og kring det store opphøgte treet flyg insekt: «Gull-humlur. Gull-biur. / Og under meg: myrkret, skuggen, svalleiken.» Dei er ikkje gulstripete, men gylne og skinande. Gull alluderer, som krona, til makt og stordom. Det viser òg at treet har eit empatisk syn på dei små insekta. Det er ikkje ein nådelaust manifestasjon av viljen til makt, som Isberget, som gaular: «Hald dykk undan, naar de ser meg, isberget glide fram!». Treet vyrder humlene og biene, sjølv om det er enormt i forhold til dei. Og når det skildrar lyden i krona står det: «Lyd! Høyr! Som det suser i krana mi! / Gullbie-nyn. Gullhumle-surl.» Det målar eit idyllisk bilde av blada som suser

i vinden og særleg av insekta som nynnar og surlar. Kan hende treet set dei så høgt fordi dei er bilde på livet sitt krinsløp gjennom reproduksjon. Med andre ord viser det at treet ikkje berre inkarnerer vitalistiske ideal, men òg sjølv har desse ideala.

Men det er òg mogleg å lesa treet som ikkje beintfram vennleg. For der det står på høgda og rår kastar det ein skugge: «Og under meg: myrkret, skuggen, svalleiken.» Dette kan tolkast på to diametralt motsette vis. Det avheng av om me ser på skuggen og svalleiken som positivt eller negativt. På den eine sida kan det vera positivt fordi me kan forstå det som treet som gjev ly mot ei heit sol – som ein parasoll. På den andre sida kan ein sjå på det at treet kastar skugge og svalleik som at treet dominerer over omgjevnadane og ikkje slepp til lys eller varme. Dikotomien mellom det låge, kalde og myrke mot det høge, varme og lyse er tydeleg. Men det er ikkje klart for meg kva for ei av desse lesingane som er best, og det er ikkje klart for meg at ein er nøydd til å stø seg til berre ein av dei. Motsetningsforholdet kan snarare tvert imot vera med på å utdjupa og komplisera treet sin sjølvforståing. Men det inneber likevel at sjølv om treet ikkje er ein nådelaus maktinkarnasjon, som isberget i Uppdal sitt mest kjende dikt, så har lauvtreet nokon av desse eigenskapane. Treet utstråler livskrafta og ein vitalistisk maktvilje – både på godt og vondt. Det er situert utanfor den dikotomien. Essensen i treet sin eksistens er livskrafta.

### Solnedgangen og døden

I siste strofe av diktet ser me den totale endevendinga av dei etablerte konnotasjonane og traderte forståingane av livs- og dødssymbolikk. Det startar i fyrste verselinja: «Men – staar eg enn paa høgda mi / i høgstdagstider i høgsumarleitet,». Me er tilbake til der diktet plasserte oss i opninga. Men situasjonen er ein annan. For det fyrste er det her ein tenkt situasjon, som treet ser fram mot: «staar eg enn». Og her har me konjunksjonen «men». Det peiker mot det faktum at på trass av at treet gløder av livsstyrke, kan det ikkje leva evig. Det er i møte med døden at denne omvurderinga av livsforståinga – og ikkje minst byrgskapen og sjølvhevdinga – står sterkast.

Me les: «eingong skal eg skine og loga som blod, / ja tende eit blekkande blodflammebaal i kruna mi,». Den dramatiske omkalfatringa startar her. For blada som rodnar om hausten er ikkje framstilt som rotnande eller døyande. Dei skin og logar. Det spelar på farge og formlikskapen i trelauv om hausten, som braglar i vinden i sterke varme fargar. I staden for at endringane som

kjem med hausten er brukt til å peika mot kulda og mørket er treet forstått som skinande. Lys og stråler er brukt her for å framstilla treet som fagert, sånn som det var brukt med biene og humlene tidlegare. Prosessen med å rotne er altså ikkje ein styggedom, men eit prov på kreftene som bur i treet. Det skal ikkje visna hen og døy, det skal tenna eit «blekkande flammebaal i krunga». Det skal skinna som blod, som både har ein særskild sterk og djup farge, men som òg vekker assosiasjonane til liv, gjennom puls, og til vald, gjennom blodspille. Her er ingen veikskap å spora, sjølv ikkje når hausten kjem. Så hausten er ikkje her eit bilde på svekking og død. Det er heller ei tid for demonstrasjon av livskrafta. Treet dovnar ikkje og svinn hen, det tenner eit bål i krunga.

Dei siste fire linjene lyder: «i min siste strid, / daa alle mine safter er vortne til eld mot himlen, / seinhaustes / naar sol gaar ned.» Dagen som går over i natt er eit typisk bilde på døden. Sjå til dømes «Aften psalme» frå 1678 av Dorothe Engelbretsdatter: «DAgen viger og gaar bort, / Lufften bliffver tyck og sort, / Solen har alt Dalet plat, / Det gaar ad den mørcke Nat. / Tiden sagte lister sig, / Glaset rinder hastelig, / Døden os i Hælen gaar, / Evigheden forestaar.» Denne striden som treet kjempar spelar seg altså ut på ei haustnatt – midt mellom to sentrale dødsmotiv. Kva inneber det at treet her kjempar sin siste strid? Ei innlysande lesing er at treet skal døy. Flammebålet mot himmelen les me då som den siste utfoldinga av livskraft før det døyr. Denne lesinga kan me støtta ved å peika på at treet her er situert i ein heilt annan posisjon enn i sin «ungdoms bljuge raude». Det er altså eintydig at treet ikkje er ungt lenger. Treet står på sommaren og tenker tilbake på ungdommen og våren, og det tenker fram mot hausten. Dette kan me då forstå som ei ryddig konseptualisering av våren som ungdom, sommar som vaksentilstanden, og hausten som alderdommen som går over i døden om vinteren.

På den andre sida er det utfordrande at den siste striden skjer i to sykliske tidsforløp. Den fyrste skjer i kveldinga, som jo nødvendigvis blir følgd av natt, som jo nødvendigvis blir følgd av morgon. Til nå har i alle fall alle solnedgangar komme før soloppgangar, og vice versa. At natta skal vera det som kjem etter den *siste* striden er sånn sett merkeleg, fordi morgonen jo kjem etterpå. Skal me følga bilda heilt ut vil det seia at me har å gjera med tilbliing av liv om morgonen, vaksenliv om dagen, alderdom om kvelden og død om natta – og så tilbliing av liv neste morgon. Det går i syklus, som ei evig atterkomme; ikkje lineært, sånn at me kan ha ein siste strid. Likt er det med årstidene. Etter hausten med alderdommen, kjem vinteren med døden. Men så kjem alltid våren med ny vekst og bløming, og ungdommen. Hausten er jo ikkje ei tid der naturen, eller spesifikt trea, døyr. Det er ei tid dei ikkje veks. Det er ei tid dei går i

dvale. Men det tar dei til med igjen til våren. For eit tre er ikkje vinter død, men stillstand. Derfor er det ikkje eintydig klart at treet døyr denne haustkvelden.

Ei anna moglegheit er at me forstår sola som eit symbol på guddom. Eg har argumentert for at det er ein nyttig måte å forstå Nietzsche sin aforisme om Gud sin død i *Den muntre vitenskapen*. Så om me koplar vitalismen som kjem fram i dette diktet med den aforismen opnar det for å forstå solnedgangen og treet sin siste strid som at treet går til kamp mot eksterne overmakter, som sola kan verka for treet, og som Gud kan vera for menneske. Flammen som treet går opp i vil me då forstå som eit bål som er tent for å erstatta lyset og varmen som det før trong sola for. Om treet sjølv står i flamme har det løyst seg frå banda som er sett av sola som ytre herskar. Med andre ord er ikkje striden som treet går inn i ein kamp for å overleva, men ein kamp for å kjempa for sin eigen stordom. Det er ein kamp for å ta over plassen som herskar over seg sjølv; ein kamp ikkje berre for å overleva, men for å utfalda livskraftene og sin vilje til makt.

Motiva her opnar dessutan for å forstå det som at treet hever seg over den kristne guden. Viss me set «Lauvtreet» opp mot Wergeland sitt «Til en Gran» kjem det fram ein spennande dynamikk. I «Til en Gran» er grana hevd over dei menneskeskapte katedralane og gudshusa, fordi ho i kraft av å vera natur har eit direkte band til himmelriket. «Lauvtreet» står jo i ein unik situasjon fordi det er hevd over omgjevnadane sine, sånn at etter denne tolkinga tevlar det mot sin overherre, nemleg sola. Men i staden for å minnast om far sin i himmelen, sånn Wergeland si gran gjer, stiller lauvtreet seg i ein nærmast overmodig opposisjon til himmelen. Det mektige treet som står i brann lar oss trekka parallellen til kapittel tre i andre mosebok, der Gud talar til Moses gjennom ein brennande tornebusk. Den abrahamittiske guden sjølv tar form som ein busk i brann. Lauvtreet breier seg mot himmelen og lyfter seg over omgjevnadane – større og meir kraftfullt enn Gud sjølv.

Merk at å tolka treet sin siste strid som ein kamp for å bli sin eigen herskar krev at me les diktet allegorisk. For ingen vil vel gå god for at tre ber inni seg eit ønske om å erstatta sola. Likevel er det ikkje innlysande at det er best å lesa diktet allegorisk. Sejersted og Vassenden skriv: «Slik 'Isberget' ikke først og fremst er et allegorisk dikt er heller ikke 'Lauvtreet' en tekst som nødvendigvis skal leses som en allegori. 'Lauvtreet handler om et løvtre, og om trets selvforståelse.» (2011: 164) At det ikkje «nødvendigvis» skal lesast allegorisk betyr rett nok ikkje at det ikkje kan lesast allegorisk. Men diktet har heilt openbert som hovudfokus kroppen, kjenslene og sjølvforståinga til eit tre. Med andre ord er det mykje som går tapt om me tvingar

heile diktet til å verka som ein allegori. Derfor meiner eg at den beste forståinga er at denne striden som treet går inn i ikkje speglar ein menneskeleg sjølvforståing men at det heller er ein måte å forstå livskreftene sin plass i naturen. Og denne forståinga overskrid vår forståing av kva det inneber for eit tre å møte hausten. Det betyr verken å svinna hen og døy eller overta posisjonen til sola på himmelen i ein konkret forstand. Men det betyr å hevda seg sjølv, og det betyr å strida ikkje berre for å overleva, men for å overkomma. For treet *er* natur, og natur *er* liv, og liv *er* utfolding av kraft. Det harmonerer med dei vitalistiske ideala, fordi denne naturforståinga spring ut av eit idealistisk ideal.

Men merk at treet på den måten ikkje er eit subjekt som rår over seg sjølv i ein veldig streng forstand. For det fyrste fordi det som subjekt som lever ut livskrafta fyrst og fremst lever ut viljen som kjenneteiknar denne krafta. Det har altså ikkje autonomi i ein vanleg forstand. Det styrer ikkje seg sjølv – det er styrt av vilja. Dette gjer det mektig og kraftfullt fordi vilja søker makt og kraft. Men det krev ingen sjølvstendig refleksjon, drøfting eller personlegdom. Det krev å underkasta seg viljen.

Dessutan er det klart at treet er underkasta tida sin vald. Treet kan ikkje – om enn det går opp i eld eller ikkje – kontrollera tida som drar det mot hausten og alderdommen. Det kan vera kry over å ha skritt over den blyge ungdomsfasen. Men det kan ikkje kontrollera om det skal bli eldre. Det har med andre ord ikkje styring over seg sjølv på dette viset heller. Det rår ikkje over situasjonen det er i, for det kan ikkje endra på dei heilt grunnleggande føresetnadane det er sett i, der tid går og der haust følger sommar, og vinter følger haust. Men treet møter desse omstenda med ein total trass og eit kolossalt stridlyne. Og treet kvir seg ikkje for å gå inn i denne kampen. Med andre ord er haldninga til treet: *amor fati*. Det elsker skjebnen og omfamnar krisa. Dette er, som me såg av eit tidlegare Nietzsche-sitat, gjerne den mest vitalistiske haldninga ein kan møte noko som helst med. Han skreiv: «den høyeste livsbekreftelsen, som er født av fylde, av overflod, av 'ja' uten forbehold, også til lidelsen, også til skylden, til alt problematisk og fremmed i tilværelsen selv ... Det siste, glade, overstrømmende – overmodigste 'ja' til livet er ikke bare den høyeste innsikten, det er også den dypeste, som sannheten» (Nietzsche 2011: 61) Lauvtreet lever med andre ut det vitalistiske idealet ved å søka å overkomma omstenda sine, og ikkje minst ved å elska skjebnen sin; ved å gå hausten i møte med eit rungande «Ja!» til livet.

## Avrunding

Forstår me modernismen som ein epoke som spring ut av ein reaksjon på meiningstap, viser «Lauvtreet» eit døme på koss dette kan møtast med positivitet og mot. Meinings- og verdivakuumet etter dei høgaste sanningane sitt bortfall leier det ikkje til impotent sjølvmedynk. Trona som står ledig når Gud har tredd frå ho er det livet sjølv og livskraftene som skal ta over. I dette diktet er dei gjeven form til treet, som viser at naturen, forstått som domenet der liv finst i ein autentisk og kraftfull forstand, blir eit opphøgt ideal i nokon former for modernisme. Ikkje fordi han har ein direkte kopling til himmelen – som i hos Wergeland. Snarare tvert imot er naturen høgja fordi han tilbyr ein alternativ sfære der meining ennå kan finnast, og der livet kan forsvarast som meiningsberande og meiningsgjevande i seg sjølv; ikkje fordi det er eit middel for å nå målet som er kristen frelse, men fordi det er der livet i ein sann forstand kan identifiserast.

Lauvtreet har ein vilje, og den vilja er synonymt med livskrafta. Treet *er* på den måten eit vitalistisk ideal, og treet som blir raudt om hausten må me forstå som at treet lever ut dette vitalistiske idealet. Ikkje fordi det trur på ein kristen gud eller ikkje, og ikkje fordi det eigentleg er ein metafor for eit menneske, men fordi når livskraftene får utfalda seg er det denne forma det tar; som ein eksplosjon av kraft, som ei utfolding av seg sjølv og som ein grenselaust trassig kamp for sin vilje til makt.

## Diskusjon av dikta

### Ei kritisk innvending til skiljet mellom romantikk og modernisme

«Til Foraaret», «Træet» og «Lauvtreet» har viktige formmessige, motivmessige og tematiske likskapar som gjer dei interessante å sjå på opp mot kvarandre. På nokon vis gjer dikta synleg eit sentralt poeng som står i fare for å bli oversett når ein arbeider med store omgrep, som «romantikk» og «modernisme». Poenget er at det er uråd å sjå på dei litteraturhistoriske epokane som faste størrelsar, med ryddige skilje og klart avgrensa innhald. Strengt tatt finst ikkje dei litterære epokane. Strengt tatt finst ein haug med tekstar. Epokane lagar me til som det passar oss for å letta tilgangen til tekstane og tekstkulturen. Me legg vekt på likskapar innanfor epokane me arbeider med, og me ser over dei kompliserande faktorane som kludrar til bildet. Periodiseringa er vanlegvis ikkje gjort i djupneforståing av tekstane sitt ærend, men i eit

pedagogisk ærend. Og kva me trekker fram som sentralt og kva me lar ligga seier på nokon vis like mykje om oss som les tekstane, som om tekstane me les. Dette peikte Aarseth på i artikkelen sin «Periodisering i de estetiske disiplinene»: «Rett forstått ligger ikke periodebegrepens referanse i fortidens estetiske produktivitet. Den ligger i vårt bilde av og vår fortelling om denne produktiviteten, og har sin verdi som et ledd i organiseringen av den historiske forståelsen og som formidlingsinstrument for vår tid.» (Aarseth 1990: 127)

Om ein vil kan ein bruka dei same tekstane som eg har brukt til å teikna opp ei historie der romantikken og modernismen blir forstått som grunnleggande sett det same. Me kan til dømes peika på at ingen av dikta har verken fast rim, rytme, eller strofeinndeling. Ein kan derfor stilla spørsmålet om kor hjelpesamt det er å tenka på «Til Foraaret», «Træet» og «Lauvtreet» som dikt frå to ulike estetiske periodar, all den tid dei har tydelege fellestrekk, som fri form og ekspressiv kjensleladd språkføring. Ein kan finna støtte for denne kritiske innvendinga i teorien eg har brukt i denne oppgåva. Når det kjem til romantikken kan ein forklara «Til Foraaret» sine frie vers som utslag av det Andersen poengterte: «Stilhistorisk og estetisk er et av de viktigste trekkene ved romantikken at den bryter med forestillingen om kunst som etterligning av estetiske regler eller normer.» (2012: 164) Den romantiske kunsten skal altså bryta med stengsel og konvensjonar. På same måte er «modernismens kunsteriske særkende [...] disse eksperimentar med form, sprog, erfaringer og myter. (Stounbjerg 1998: 210). Ein grunnstein i dei to periodane sin estetiske produksjon er altså den same. Dei eksperimenterer med form og etablerte førestillingar. Det betyr at det som skil modernismen frå romantikken ikkje kan vera det som Bradbury og McFarlane la fram, «the use of new metrics and modes like vers libre, the look of the poem on the page» (Bradbury og McFarlane 1991: 311) Dette finn me i begge epokane.

Dessutan er «Romantikken som litteraturhistorisk begrep [...] legendarisk vanskelig å karakterisere, når det gjelder selve tidsangivelsen, men ganske særlig når det gjelder det grunnleggende idéinnhold.» (Hagen 2019: 97) For «Den kunst som kalles romantisk, er meget mangfoldig, og flere av de estetiske, filosofiske og kunstsosiologiske fenomener som blir koplet til den romantiske strømning, står i motsetning til hverandre» (Andersen 2012: 163). På same måte er ikkje modernismen «betegnelsen for én idé og én stil, men for komplekser af samtidigt eksisterende, hinanden supplerende eller bekæmpende eller ignorerende stiludtryk og ideer.» (Borum 1966: 13) Begge epokane er altså bygd opp av ulike og komplekse stiluttrykk som kan stå i motstridande forhold til kvarandre.



Og som eg har poengtert fleire gonger er mange av dei idéhistoriske grunnsteinane i romantikken og vitalismen tilsvarande. I romantikken ser me at «Tanken, følelsen, fantasien higer mot det grenseløse, både inn i sjelens hemmelige dyp og ut i allnaturen» (Billeskov Jansen 1972: 11) I vitalismen grip kunstnaren etter «det som kunne rommes i begreper som ekthet, renhet, klarhet, skjønnhet, naturlighet, enkelhet og sannhet.» (Sørensen 2006: 14)

Så i vitalistisk kunst ser me at «Innsikt og intuisjon erstatter fornuft og tro på fremskritt. Strømningen har av den grunn et sterkt antimoderne islett, preget av holistiske ideer om en 'formende livskraft'.» (Ydstie 2006: 9) Denne livskrafta fann me òg igjen i romantikken: «Mot forestillingen om det ferdige skaperverket settes forestillingen om den evige eller uavsluttede skapelse. Mot forestillingen om en transcendent eller tilbaketrukket guddom, står romantikken med sin forestilling om en immanent ånd.» (Andersen 2012: 165). Og Ydstie poengterer derfor at: «Linjene tilbake til romantikkens store tanke-systemer er således åpenbare.» (Ydstie 2006: 9) Dette er synleg i dikta me har sett på. I «Til Foraaret» er det gjennom ein heilag og evig natur eget kan bergast frå døden. I «Lauvtreet» er naturen ein manifestasjon av livskraftene som byrgt går døden i møte. I begge dikta er altså livskraftene å finna i naturen.

Med andre ord er det fullt mogleg å stilla seg kritisk til sjølve grunnlaget for narrativet til denne oppgåva. For til og med i dette føretaket som har tatt utgangspunkt i at der er eit skilje mellom noko som heiter romantikk og noko anna som heiter modernisme er det mogleg å sjå viktige parallellar mellom epokane både i det teoretiske grunnlaget og i tekstutvalet. Det me har sett her er altså at det ikkje er verken i forma eller i det grunnleggande forståinga av kunsten at me finn grunnlag for å skilja skarpt mellom romantikk og modernisme.

### Ei etablering av eit narrativ

I denne oppgåva skriv eg om «Til Foraaret» som eit dikt som høyrer til i ei anna epoke enn «Træet» og «Lauvtreet». Det eg må påvisa er at det har skjedd eit slags brot, som gjer at dei to siste bør forståast som modernistiske mens det fyrste bør forståast som romantisk. Dette inneber ikkje minst at eg må påvisa at «Træet» og «Lauvtreet» bør forståast som å høyra til i same epoke. For det heller seier seg kje sjølv. For å gripa fatt i dette vil eg stilla spørsmålet som ligg bak lesingane eg la fram av dei tre dikta: Kva slags syn på naturen kjem fram?

For å kunna samanlikna naturen i desse tre dikta meiner eg at me må streka under ein viktig likskap mellom dei. Det er nemleg sentralt at dei alle tre har slutten av livet som tema. «Til Foraaret» er ei bønn til våren om berging frå døden. «Træet» er ei sorgal endelykt i møte med døden. «Lauvtreet» er ei krigserklæring mot døden. Og måten naturen som motiv og døden som tema spelar saman ulikt i dei tre dikta illustrerer viktige forskjellar i diskursane deira.

I «Til Foraaret» finn me natur som er sett himmelhøgt. Våren, og barna til våren, er sett på som noko som kan redde det lyriske eget frå døden. Det gamle dyrebare treet er sett på som guddommeleg. Altså: Det me ser i «Til Foraaret» er eit lyrisk eg som er i krise, og ein natur som ikkje representerer nokon krise, men heller står last og brast som ein manifestasjon av frelse og håpet på berging frå krisa. Mens det lyriske eget nærmar seg sin eigen bortgang har naturen ein sjølvsgatt status som heilag, sæl og evig. Eget ønsker å gå inn i nettopp dette evige krinsløpet som naturen manifesterer og representerer.

Situasjonen er langt ifrå den same i «Træet». Det lyriske eget er her òg i ei krise. Treet står nær døden makteslaust og impotent. Men her har det lyriske eget inkje håp om å bli redde. «Træet» her er ikkje eit knoppande lønnetre som «bærer bud om den udrepelige livsviljen, den frelsende våren» (Beyer 1946: 256). Obstfelder sitt tre skal dø, og det kan ikkje bergast. Det tidlegmodernistiske treet har ikkje ein sjølvsgatt høg status som det hadde hos Wergeland. Det me ser hos Obstfelder er at naturen verken er heilag, evig, gjæv eller sæl. Krisa me finn i «Træet» er altså ikkje noko som gjeld berre det lyriske eget. Det lyriske eget har si krise, nemleg at det skal dø. Men den viktigare, større krisa er den at det ikkje har håp, altså at der ikkje er noko hinsidig som kan redde det. Naturen kan altså ikkje vera eit domene for ekte meining, for koplinga til det evige og heilage som fanst i romantikken er broten. Dette betyr at der er ein vesensforskjell i krisa til det lyriske eg-et i «Til Foraaret» og «Træet». Og den vesensforskjellen er at den romantiske krisa gjeld den einskilde. I romantikken lever der eit potensial for å nå ekte meining gjennom naturen eller Gud. Modernismen er kjenneteikna av at desse endemåla ikkje er truverdige lenger. Så både den einskilde og det hinsidige er altså omfatta av dette meiningstapet. Den modernistiske krisa femnar altså om alt. Den modernistiske krisa er nihilisme.

La oss gå over til Uppdal sitt dikt. Eit utfordrande spørsmål er då: Kva er krisa? For her òg har me å gjera med eit lyrisk eg som går døden i møte. Men det at det går mot natt og mot vinter er vel så mykje noko som råker omgjevnadane rundt treet som treet sjølv. Med andre ord går heile

verda mot forfallet, ikkje berre treet. Og Uppdal sitt tre, som Obstfelder sitt, ber heller ikkje om berging frå døden. Me må altså tolka det som at ingen av dei har eit håp om at ein hinsidig guddom kan redde dei. Men forskjellen i haldninga til desse to trea viser at denne krisa ikkje betyr det same for dei. Uppdal sitt tre let ikkje til å trenga ei berging. I motsetning til både Wergeland og Obstfelder sine lyriske eg, står ikkje Uppdal sitt svakt og makteslaust. Det verken ber om redning eller sørger over at det er impotent og må døy. Det skal altså ikkje bli redde på nokon andre sin nåde, og det skal ikkje resignera. Det skal gå byrgt og kraftfullt inn i sin siste strid. Det skal sjølv hevda sin rett, på sine eigne premiss. Det omfamnar skjebnen.

Derfor vil eg foreslå at me forstår det sånn at krisa er utfor treet. Tida glir fram; verda går mot haust og mot natt. Kring treet er det altså alderdom og død – men sjølv opplever det ikkje dette som nedtrykkande. Me kan forstå det sånn at der er ei krise i verda rundt treet, men at treet ikkje lar seg affisera. Grunnen til at «Lauvtreet» ikkje blir påverka på same måte som «Træet» er «Lauvtreet» sin amor fati. I tillegg har det etablert nye verdiar som ikkje er knytt til ein ekstern guddom. Det finn ikkje meaning hos ein hinsidig Gud, som det lyriske eget hos Wergeland. Gud er framleis død for eget i «Lauvtreet», men her ser me ei høging dei immanente kreftene som bur i treet. Det er dei dennesidige verdiane som er sett på som ekte, og som gjev livet meaning. Meaninga ligg i livet sjølv; i utfoldinga av livskraftene. Med andre ord er treet, som manifestasjon av livskraftene, heva over krisa. Altså sigrar treet sin vitalisme over nihilismen og den forfallande verda kring det.

Me ser altså ei utvikling frå eit eg i krise med ein meningsfylt ytre natur i «Til Foraaret», til eit eg i krise utan ein meningsfylt ytre natur i «Træet», til eit individ som sjølv er meningsfylt i «Lauvtreet». Narrativet eg bygger ut av desse lesingane er at «Til foraaret», «Træet» og «Lauvtreet» illustrerer ei utvikling i natursynet i litteraturhistoria, frå opphøging i romantikken, til meningsløyse i den tidlege modernismen, til vitalisme som løysing på krisa.

### Eit forslag til skilje mellom romantikken og modernismen

Det at me finn likskapar i formene til både det romantiske og dei modernistiske dikta – ingen fast rytme, enderim eller linjeinndeling – kjem altså av to ulike ting. Dei frie versa i romantikken kjem av at kunsten som den høgaste erkjenningsforma skal gripa om og gje uttrykk for guddommen eller verdsånda, som ikkje er «noe *annet* eller *tilbaketrukket* i forhold til vårt univers.» (Andersen 2012: 165) Det er tvert imot ånda som «er i naturen, i universet, i

skaperverket, i gresset, i luften og lyset» (s.st.). Denne kunne ikkje den føregåande kunsten gripa, ifølge den romantiske kunstforståinga. Derfor var formeksperimentering nødvendig. Og derfor er ikkje «Til Foraaret» strukturert ryddig, eller punktleg. Det skal tvert imot opplevast som spontant, overveldande, dramatisk og mektig. Då kan ein ikkje ha nøysame, sirlege, rimrike strofer. Det er ei dramatisk krise som blir skildra i ein diskurs som verdsett det kjenslemessige. Så om diktet ikkje kjennest eksplosivt vil det ikkje passa som romantisk poesi.

Det er ikkje likt med modernismen sine formeksperiment. Eg meiner at det er best å forstå dei som oppskaka representasjonar av verda som kjem av ei oppskaka oppleving av verda. Modernismen sin eksperimentering er ein «effekt af rystelsene og en bevidst destabilisering af koderne (Stounbjerg 1998: 210). På ulike vis er «Træet» og «Lauvtreet» døme på dette. Obstfelder sitt «Træet» destabiliserer forståinga av treet som symbol på det rake, alderdom, heilagdom og æve ved at det blir framstilt som pint og veikt. Det er med andre ord løyst frå romantikken sin diskurs der naturen er koda som ekte, sann, syklisk og heilag, og der treet er eit symbol på styrke, æve og guddom – til dømes som ein patriark som kan vitna framfor Gud, som hos Wergeland. Det modernistiske treet me finn hos Obstfelder er sjølv råka av meiningsløysa og håpløysa, og vitnar derfor om ei forståing av at naturen òg er utan ekte verdi. Og denne naturforståinga vitnar om ei idéhistorisk krise, som er at Gud er død, eller at: «the highest values devalue themselves. The aim is lacking; ‘why?’ finds no answer.» (Nietzsche 1968: 9). Naturen som før stod himmelhøgt i kurs fordi verdssjela budde i han, og fordi han stod som band til Gud, er blitt «devaluert». «Træet» vitnar altså om ein forståing av at der ikkje finst ekte meining eller høge verdiar der me før kunne finna dei.

På motsett ende destabiliserer «Lauvtreet» dei nedarva kodene ved å omkalfatra dødssituasjonen til ein maktdemonstrasjon. For Uppdal sitt tre er blad som blir raude ikkje eit bilde på å visna eller å rotna. Det er eit bilde på eit flammande bål – eit blodflammebål, til og med. Hausten er ikkje eit bilde på alderdommen og svekking – det er livskraftene på sitt mest fandenivaldske. Døden er ikkje sorgal eller stusseleg – det er ein kamp som ein kan gå i med byrgskap. Eit viktig fellestrekk mellom «Træet» og «Lauvtreet» er nettopp denne dissonansen. Dei etablerte kodane og konvensjonane blir endevendte, sånn at der er ei spenning mellom motiva og temaa. Me får det Friedrich kalla ein «aggressiv dramatik» (1956: 17).

Dette betyr at formeksperimenteringa i romantikken og modernismen kjem av heilt motsette grunnar. Den romantiske kunsten eksperimenterer for å uttrykka dei djupe sanningane som

ikkje kan stillast fram på andre måtar. Den modernistiske kunsten eksperimenterer for å uttrykka den oppskaka opplevinga av at desse djupe sanningane ikkje finst. Så sjølv om uttrykka liknar på overflata, kjem dei som følge av totalt motstridande idéhistoriske diskursar.

Så korfor skriv eg om «Træet» og «Lauvtreet» som om dei høyrer til i same epoke når dei er så ulike, og når dei spring ut av så ulike diskursar? Det er fordi eg meiner at det er nyttig å teikna skiljet ved den nihilisme-prega lyrikken. Eg forstår vitalismen som me finn i «Lauvtreet» som ein reaksjon på nihilismen – berre ein diametralt annan reaksjon enn resignasjonen i «Træet». Eg meiner begge dikta representerer reaksjonar på opplevinga av at dei føregåande sanningane og verdiane ikkje er truverdige lenger. Med andre ord meiner eg at begge dikta viser ein måte å forhalda seg til Gud sin død på. Den eine er sorgal, fordi verda nå verker meiningslaus. Den andre er byrg, fordi makt- og verdivakuemet etter Gud nå kan fyllast med livskraftene som ein finn i seg sjølv. Begge erfaringane er oppskaka og dramatiske, og dei er erfaringar av den same krisa. Derfor meiner eg begge bør forståast som modernistiske.

### Kva har me sett?

Nå har me både analysert og samanlikna «Til Foraaret», «Træet» og «Lauvtreet». Kva er det me har sett når me har gått gjennom desse tre dikta? Eg skal trekka fram fire ting, som leier inn i konklusjonen til oppgåva.

Det fyrste me har sett er at der likskapar mellom den romantiske og den modernistiske poesien. Begge er prega av eksperimentering med form, og ikkje minst med kraftfulle kjensleladde uttrykk. På akkurat dette punktet skil ikkje desse epokane seg særleg frå kvarandre. Det andre er at naturlyrikk ennå er ein viktig del av poesien i den modernistiske epoken. Sjølv om modernismen er sterkt forbunde med byen er naturen ennå eit særst viktig motiv. Her ser me òg ein likskap mellom modernismen og romantikken, i at begge føler at dei har tapt bandet til naturen. I romantikken er det den naive forståinga som er tapt og erstatta av ei sentimental. I modernismen er tapserfaringa meir omfattande, fordi det sentimentale bandet ikkje lenger har truverd. Den tredje tingen me såg heng saman me dette. Det er at i den modernistiske epoken finn me eit meiningstap som rammar naturen òg. Det er ikkje sånn at det domenet som var høgja i romantikken fungerer som ei trygghamn for meiningstapet. Naturen òg blir råka. Det fjerde er at i poesien fungerer vitalismen som ein måte å overvinna meiningstapet. Naturen som i «Træet» verkar ugudeleg og derfor meiningslaus, er meiningsfull og mektig i «Lauvtreet»,

nettopp fordi han manifesterer livskreftene som kan fungera som høgaste mening når den kristne guden ikkje lenger er overherre.

Ei innvending til dette er at me ikkje kan trekka desse slutningane ut av det me har sett i denne oppgåva fordi det poetiske korpuset er for lite til at det kan seiast å illustrera ei idéhistorisk utvikling i litteraturhistoria. Spørsmålet blir då om der er gjort eit representativt utval av tekstar. Og det kortfatta, ærlege svaret er at det er heilt riktig at denne oppgåva ikkje på langt nær har nok dikt som døme til at me kan seia at ho teiknar opp ei historie som er dekkande for heile den norske modernismen sin naturlyrikk. Det vil dessutan vera mogleg å trekka fram dikt som enten strider imot narrativet i denne oppgåva, eller der dette narrativet verker totalt irrelevant for å forstå diktet eller diktet sin litteratur- eller idéhistoriske posisjon.

Eg skal seia tre ting om denne innvendinga. Den eine er at oppgåva har avgrensa plass. Det noko smale tekstutvalet heng saman med det noko smale omfanget på oppgåva. Skulle ho ha hatt eit så breitt korpus at ho kunne seiast å dekkja modernismen sin tre-lyrikk – for ikkje å seia naturlyrikk – ville ho ikkje romma plass til å diskutera eller analysera dikta så grundig som eg har ønska å gjera her. Hadde oppgåva vore spekka med dikt som ho ikkje kunne undersøka grundig hadde risikoen for overflatiske, eller til og med keisame tekstbehandlingar vore stor. Derfor har eg valt å nærma meg problemstillinga på ein annan måte. Eg har valt ut få dikt, og eg har søkt å finna dikt som har tematiske og motivmessige likskapar sånn at me kan gå i djupna på skilnadane mellom dei. Det andre er at eg har valt dikt som viser ei utvikling. Det hadde jo vore mogleg å finna døme som ikkje illustrerer utviklinga eller narrativet som denne oppgåva teiknar opp – men då vil dei jo òg vera irrelevante for denne oppgåva. Dikta er altså valt ut nettopp fordi eg meiner dei er gode eksempel på ei utvikling i tendensane i dei litteraturhistoriske epokane. Det hadde vore mogleg å finna døme som teiknar opp eit anna narrativ, men mitt syn er at dette narrativet tilbyr ein gunstig måte å forstå utviklinga i litteraturhistoria på.

Ei anna sak er at sjølv om dikta er presentert i ei kronologisk rekkefølge, er me ikkje nøydd til å forstå det sånn at dei viser ei utvikling som har gått i tre steg med ein streng årsakssamheng. Med andre ord treng me ikkje å forstå vitalismen i «Lauvtreet» som eit trinn i ei utviklingshistorie der heile kulturen kan seiast å fyrst ha mening, så tapa han og så skipa ny mening. Ei sånn forståing ville vore vanskeleg å forsvara, all den tid me finn mange dikt frå seinare enn 1924 som uttrykker ei kjensle av meningstap – til dømes gjer jo svært mykje av

Gunvor Hofmo sin poesi det. Ei betre forståing av det me har sett i denne oppgåva er nettopp det at det skjer eit brot der vidfemnande meiningstap blir noko diktarkunsten forhold seg til. Det sentrale poenget er ikkje at Uppdal sitt vitalistiske «Lauvtreet» er skriva etter Obstfelder sitt nihilistiske «Træet». Det viktige er at begge viser reaksjonar på meiningstap, og at dei gjer det på to ulike vis. «Lauvtreet» skal altså ikkje visa trinn tre i ei utvikling, men visa ein alternativ reaksjon på tapet av dei høgaste verdiane. Både «Træet» og «Lauvtreet» vitnar om at verdiane og verdssynet som rådde i romantikken er svunne. I «Træet» er ikkje verdiane erstatta av noko som gjev verda og livet meining, men det er dei i «Lauvtreet». Derfor meiner eg at det er best om me løyser dei frå eit narrativ der dei representerer ei kausal kronologisk utvikling, frå den eine til den andre. Dei bør heller stå som døme på to ulike måtar å handtera meiningstap. For det er nettopp det som er hovudpoenget mitt: at modernismen er prega av meiningstap.

For det tredje var aldri hensikta med dette føretaket å stilla ut ei utfyllande naturlyrisk kanon. Dikta har fyrst og fremst tent som døme på koss nihilismen slår ut i den modernistiske lyrikken. Ein annan måte å sjå det på er at dei har tent som døme på koss nihilisme som idéhistorisk teori kan brukast til å analysere modernistisk poesi. Eg meiner begge formuleringane er treffande for koss dikta er brukt i denne oppgåva. Poenget står seg uansett: Oppgåva har ikkje fyrst og fremst dreidd seg om å gje nye lesingar av tre dikt, men om å by på ein måte å forstå den modernistiske epoken. Fokuset har særleg lege på kva som skil han frå romantikken.

På bakgrunn av dette, vil eg leggja fram konklusjonen min. Han lyder: Undersøkinga mi av modernistisk naturlyrikk viser at nihilismen er modernismen sin særeigne krise, og at vitalismen trer fram som ein måte å løysa han. Gjennom ei idéhistorisk tilnærming kan me sjå at det særmerkte med modernismen ikkje ligg i formeksperimenteringa eller i at naturen blir uviktig i diktarkunsten. Det som gjer modernisme til modernisme er at han må ta forhalda seg til meiningstap. Og dette meiningstapet er så omfattande at til og med naturen blir råka av det. Reaksjonen på meiningstapet kan vera både negativt og resignerende, som i «Træet», og positivt og skapande, som i «Lauvtreet».

## Del 5 – Avslutning

Nå når me har bala ei stund med dette mangearma uhyret er det på tide å summa oss og oppsummera. Eg opna oppgåva med å hevda at modernismen ikkje var lett å få has på. Det kunne for så vidt ha stått som sluttpoeng òg, for det er vel uråd å meina noko anna. Får ein det for seg at modernismen – eller kva litterær epoke som helst – er lett å få godt grep om, er det ein svært reell moglegheit for at ein har misforstått studieobjektet sitt. Derfor kan eg sjølvsagt ikkje seia at eg endeleg har løyst modernismefloka. Men det eg har forsøkt å gjera er å by på ein måte å forstå kva det er som gjer modernisme til modernisme.

Som me såg i litteraturteorien eg arbeidde med, er det eit vidt omfang av teori om kva som kjenneteiknar epoken. Derfor var det nødvendig å etablera ei dugande forståing av kva me faktisk viser til når me snakkar om han. Eg meiner at det som blir kalla «modernism» på engelsk ikkje alltid bør settast om til «modernisme» på norsk. Av og til, som når det gjeld Ibsen, er det klart at det heller er snakk om realisme. I norsk litteraturhistorie bør desse epokane forståast som separate. Det er ikkje gjengs å kategorisera han som modernist på norsk, for me brukar ordet til å visa til noko ganske anna. Modernismen er ikkje særmerkt av framstegsoptimismen sin, eller av at han sett problem under debatt, men av si oppskaka erfaring av verda. Og denne erfaringa kan slå ut i mange ulike former for kunst. Typisk er det at han prøver ut nye måtar å uttrykka ho på. Og mange forstår nettopp eksperimentering med form og språk som særmerka til modernismen. Men etter mitt syn duger det ikkje til å danna skiljet aleine. Me har sett av «Til Foraaret» at frie vers og rimløyse er å finna i romantikken sin poesi òg. Det kan heller ikkje vera det symbolrike og uttrykksfulle språket. Det òg finn me i begge epokane. Me må altså finna eit anna særdrag om me skal forstå modernismen som separat frå romantikken. Og det meiner eg me bør gjera.

Det er ikkje uvanleg å forstå modernismen i samband med realhistoriske tilhøve. Han er stundom knytt til sekularisering eller fråfall frå den kristne trua. Han er òg vanleg å forstå i samband med urbanisering. Det er òg vanleg å knyta han til verdskrigane. Noko desse forklaringsmodellane har til felles er at dei ymtar om ei krise. Ta til dømes krisen at ein ikkje har tru på frelse lenger, eller krisen at me har tapt banda til naturen, eller krisen at millionar av menneske blir drepne i valdshandlingar som manglar sidestykke i menneskje si historie. Det eg har gjort er å sjå vekk ifrå desse realhistoriske årsakene, og retta fokuset mot den idéhistoriske følga. Denne følga forstår eg òg som ei krise. Men eg meiner at det kan vera nyttig å sjå vekk



ifrå dei bakanforliggande årsakene til den idéhistoriske krisa. Å leggja stor vekt på ei realhistorisk forklaring kan for det fyrste føra til at ein overser andre forklaringar – altså at ein legg for stor vekt på ei forklaring. For det andre kan det dekkja over det faktum at modernismen sin framvekst neppe lar seg forklara gjennom ei historisk hending, eller ein historisk prosess. Der må nok ha vore eit samansurium av årsaker som førte til at den modernistiske kunsten oppstod. Men kva enn som står bak er saka den at der voks fram ein ny type litteratur, og denne litteraturen er særmerkt av ei erfaring av omfattande meiningstap.

Det me har sett av undersøkinga av modernistisk naturlyrikk er at dette tapet er så omfattande at sjølv naturen kan stå fram som meiningslaus. Domenet som i romantikken stod for ekte meining og band til Gud har ikkje ein sjølv sagt posisjon som heilag i modernismen. Modernismen sitt brot med dei føregåande epokane ligg her: den transcendenten grunngevinga av verdier er ikkje lenger legitim, for Gud er død.

Og det er her innspelet mitt til koss me kan forstå den modernistiske epoken ligg. Eg skjønner det sånn at Gud sin død er det idéhistoriske grunnlaget for modernismen. Me har sett at me kan tolka modernismen som ein reaksjon på moderniseringsprosessen. Det eg vil føya til denne forståinga er at ein viktig idéhistorisk konsekvens av moderniseringa var nihilismen – at dei høgaste verdiane går tapt. Det eg har prøvt å visa er at den oppskaka erfaringa av verda og livet som mange teoretikarar peikar på som særigen for modernismen kan koplata til eit omfattande tap av meining. Dette dramatiske meiningstapet forankra eg i Friedrich Nietzsche, som kalla det Gud sin død. Krisa som følger av det heiter nihilisme.

Eg kopla nihilismen til to punkt som teoriverka peiker på som særdrag i modernismen. Den omfattande eksperimenteringa med form i modernismen knyter eg til at lyrikken måtte handtera erfaringar som ikkje lett let seg uttrykka innanfor rammene av dei tidlegare epokane sine estetiske diskursar. I motsetning til romantikken der eksperimenteringa skal hjelpa til å uttrykka djupe sanningar og hika etter heilagdom, finn ein i modernismen eksperimentering som skal hjelpa til å uttrykka at ein ikkje finn nokon djupe sanningar lenger, og at ein ikkje trur på ein heilagdom ein kan hika etter. Det andre eg vil peika på er at eksperimenteringa med språket vitnar om ei oppleving eller forståing av at orda og konnotasjonane me har til dei – metaforane og symbola – berre er arbitrært knytt til det dei refererer til. Dette opnar for å bruka språket på nye måtar, og å bryta med dei etablerte symbolske tydingane til dei språklege bilda.

Det betyr at det som gjer modernisme til noko særeige er at han handterer ei særeiga tapserfaring, som er erfaringa av at Gud er død. Når dei høgaste verdiane og djupaste sanningane ikkje har truverd lenger verker verda meiningslaus. Me såg òg at dette kan møtast på ulike vis. Ein kan baska i lidinga og meiningsløysa, som i «Træet», eller ein kan nytta høvet til å plassera det verdslege livet og livskreftene på pidestallen som Gud før stod på, som i «Lauvtreet». Gud sin død opnar for nihilismen, og han opnar for vitalismen. Det som gjer at to så ulike erfaringar og uttrykk høyrer til i same epoke er det at dei begge handterer dette omfattande meiningstapet. Og det er ikkje *koss*, men *at* kunsten må handtera nihilismen som gjer modernisme til modernisme.

## Litteratur:

- Andersen, H. O. (2001): "Wergelands stake". *Syn og Segn* 107(2). Oslo: Det norske samlaget.
- Andersen, P. T. (2012): *Norsk litteraturhistorie*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Beyer, H. (1946): *Henrik Wergeland*. Oslo: H. Aschehoug & Co. (W. Nygaard) AS.
- Beyer, E. (1972): «Nordisk litteratur». I Beyer, E., Billeskov Jansen, F. J., Stangerup, H. og Traustedt, P. H. (red.): *Verdens litteraturhistorie. Bind 9. Naturalismen (1869-1890)*. Oslo: J. W. Cappelens Forlag.
- Billeskov Jansen, F. J. (1972): «Romantikk». I Beyer, E., Billeskov Jansen, F. J., Stangerup, H. og Traustedt, P. H. (red.): *Verdens litteraturhistorie. Bind 7. Romantikken (1800-1830)*. Oslo: J. W. Cappelens Forlag.
- Blackburn, S. (1994). *The Oxford Dictionary of Philosophy*. Oxford: Oxford University Press.
- Boasson, F. L. (2015): *Men Livet lever. Hamsuns vitalisme fra Pan til Ringen sluttet*. Doktorgradsavhandling. NTNU.
- Borum, P. (1966): *Poetisk modernisme*. København: Stig Vendelkærs Forlag.
- Bradbury, M. og McFarlane, J. (1991): «The Lyric Poetry of Modernism». I Bradbury, M. og McFarlane, J (red.): *Modernism: A Guide to European Literature*. London: Penguin Books.
- Brostrøm, T. (1991): «Modernismen gjennombrud i nordisk litteratur.» I Lien, A. (red.): *Modernismen i skandinavisk litteratur. Som historisk fenomen og teoretisk problem*. Trondheim: Nordisk institutt, AVH, Universitetet i Trondheim.
- Brumo, J. og Furuseth, S. (2005): *Norsk litterær modernisme*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Buvik, P. (1991): «Trette mænd, Garborg og dekadensen» i Garborg, A: *Trette Menn*. Oslo: Aschehoug.
- Buvik, P. (1995): «Om modernismens dobbelthet – med en avsluttende merknad om litteraturhistorieskrivning». I Kittang, A. og Stegane, I.: *Ord om ordkunst*. Bergen: Universitetet i Bergen.
- Călinescu, M. (1987): *Five Faces of Modernity*. Durham: Duke University Press
- Dahl, W. (1981). *Norges litteratur. Bd. 1*. Oslo: Aschehoug.
- Dahl, W. (1984). *Norges litteratur. Bd. 2*. Oslo: Aschehoug.
- Dahl, W. (1989): *Norges litteratur. Bd. 3*. Oslo: Aschehoug.
- De Caprona, Y. (2013): *Norsk etymologisk ordbok*. Oslo: Kagge forlag.

- Durant, W. (1973): *Store tænkere*. Sett om av Jørgensen, K. og Jørgensen, J. København: Jespersen og Pios Forlag.
- Eriksen, T. B. (2000): *Nietzsche og det moderne*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Fægri, K. (1998): *Dikteren og hans blomster – Florula Wergelandia*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Friedrich, H. (1956): *Strukturen i moderne lyrikk*. København: Universal Trykkeriet A/S.
- Garrard, G. (2012): *Ecocriticism*. London og New York: Routledge.
- Hagen, E. B. (2019). *Norsk litteratur 1830-1875. Romantikk, realisme, modernisme*. Oslo: Dreyer forlag.
- Hyde, G. M. (1991): «The Poetry of the City». I Bradbury, M og McFarlane, J. (red.): *Modernism: A Guide to European Litterature*. London: Penguin Books.
- Jensen, B. (1983): *Et utvalg dikt av Paal Brekke, Arnljot Eggen, Harald Sverdrup født 1923*. Oslo: Bokklubbens lyrikkvenner.
- Kilmer, J. L. (1913): "Trees". I Monroe, H. (red.), *Poetry: A Magazine of Verse*. 2(8): 160. Chicago: Modern Poetry Association. Henta frå: <https://www.poetryfoundation.org/poetrymagazine/browse?volume=2&issue=5&page=8>
- Kittang, A. (1998): «Dekonstruksjon og lyrikkinterpretasjon». I Karlsen, O. (red.): *Lyrikk og lyrikklesning. Rapporter*. Oslo: Cappelen Akademisk Forlag.
- Kittang, A. og Aarseth, A. (1998): *Lyriske strukturer*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Larsen, P. S., Mønster, L. og Rustad, H. K. (2017): «Innledning». I Larsen, P. S., Mønster, L. og Rustad, H. K. (red.): *Økopoesi*. Bergen: Alvheim & Eide Akademisk Forlag og forfatarane
- Lien, A. (1991): «Forord». I Lien, A. (red.): *Modernismen i skandinavisk litteratur. Som historisk fenomen og teoretisk problem*. Trondheim: Nordisk institutt, AVH, Universitetet i Trondheim.
- Lindbekk, B. (2000): *Våre skogstrær: i natur, litteratur og tradisjon*. Stavern: Omega forlag.
- Madsen, P. (1991): «Modernisme – Enhed eller flerhed?» i Lien, A. (red.): *Modernismen i skandinavisk litteratur. Som historisk fenomen og teoretisk problem*. Trondheim: Nordisk institutt, AVH, Universitetet i Trondheim.
- Mathismoen, O. og Hansen, S. B. (2019). *Trettitre norske trær og hva de har vært vitne til*. Oslo: Font forlag.

- Mørstad, E. (2006): «Badende menn. Kroppspolitikk, kropsteknikk og kroppslpleie» i Lerheim, K. E. og Ydstie, Y.: *Livskraft. Vitalisme som kunstnerisk impuls 1900-1930*. Oslo: Munch-museet.
- Nietzsche, F. (1968): *The Will to Power*. Sett om av Kaufmann, W. og Hollingdale, R. J. New York: Vintage Books.
- Nietzsche, F. (2008): *Avgudenes ragnarok*. Sett om av Wiik, L. W. Oslo: Spartacus forlag.
- Nietzsche, F. (2009): *Hinsides godt og ondt*. Sett om av Eriksen, T. B. Oslo: Spartacus forlag.
- Nietzsche, F. (2011): *Ecce homo*. Sett om av Eriksen, T. B. Oslo: Spartacus.
- Obstfelder, S. (1893): *Digte*. Bergen: John Griegs forlag. Henta frå: <https://www.nb.no/items/155422348a5a997f7f3c6b97fcdacbfd?page=21>
- Obstfelder, S. (1903): «Træet». I Stuckenberg, V. (red.): *Efterladte Arbejder*. København: Gyldendalske Boghandels Forlag (F. Hegel & Søn). Henta frå: <https://www.nb.no/items/78f36438b4eb0f4bb08bcd540686ca76?page=165>
- Reed, B. M. G. (2018): «Besjelingens åpnede begrensinger». I *Nordisk poesi* 3(1). Oslo: Universitetsforlaget. Henta frå: <https://www.idunn.no/doi/pdf/10.18261/issn.2464-4137-2018-01-03>
- Schiller, F. (1986): «Om dikterens holdning» i *Über das Patetische og Über naive und sentimentalische Dichtung*. Sett om av Karl Ekroll. I Eide, E., Kittang, A., og Aarseth, A. (red.): *Europeisk litteraturteori fra antikken til 1900*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Schopenhauer, A. (2000): *Verden som vilje og forestilling*. Sett om av Salemonsens, H. Oslo: Solum forlag.
- Sejersted J. og Vassenden, E. (2011): *Lyrikk. En håndbok*. Oslo: Spartacus.
- Scott, C. (1991): «The Prose Poem and Free Verse». I Bradbury, M og McFarlane, J. (red.): *Modernism: A Guide to European Litterature*. London: Penguin Books.
- Sheppard, R. (1991): «The Crisis of Language». I Bradbury, M og McFarlane, J. (red.): *Modernism: A Guide to European Litterature*. London: Penguin Books.
- Stounbjerg, P. (1998): «Afsked med tilforladeligheden». I Dvergsdal, A.: *Nye tilbakeblikk – artikler om litteraturhistoriske hovedbegreper*. Oslo: Cappelen Damm Akademisk forlag. Henta frå: <https://www.nb.no/items/a89ff5d1702da3999a33d0960ee6df6f?page=203>
- Sørensen, G. (2006): «Vitalismens år» i Lerheim, K. E. og Ydstie, Y.: *Livskraft. Vitalisme som kunstnerisk impuls 1900-1930*. Oslo: Munch-museet.
- Uppdal, K. (1924, 21. juni): «Lauvtreet». *Dagbladet*. Henta frå: <https://www.nb.no/items/653d57e589ea88482691fb74c77ecf8d?page=5>

- Uppdal, K. (1963): *Hestane mine*. Oslo: Noregs boklag. Henta frå:  
<https://www.nb.no/items/099862980d12fcd67c2c54fe9d304439?page=7>
- Uppdal, K. (2005): *Åt songa tå stjernom*. Oslo: Aschehoug & Co. (W. Nygaard) AS.
- Vassenden, E. (2020): «Upp til fjells, so høgt som sky kan nå». I Simonhjell, N. og Jager, B. (red.): *Norsk litterær ordbok*. Oslo: Det norske samlaget.
- Vassenden, E. (2012): *Norsk vitalisme. Litteratur, ideologi og livsdyrking 1890-1940*. Oslo: Scandinavian Academic Press.
- Watson, J. R. (1970): *Picturesque Landscape and English Romantic Poetry*. London: Hutchinson Educational.
- Wergeland, H. A. (1845, 24. mai): «Til Foraaret». I *Morgenbladet*. Henta frå:  
<https://www.nb.no/items/850069dc515368d8de1f14bb51d9b8ea?page=1>
- Wærp, H. H. (1994): «Symbol og allegori hos Paul de Man – Romantikken revisited». I Gimnes, S. (red.): *Edda* 80(4). Oslo: Universitetsforlaget.
- Wærp, H. H. (1997): *Diktet natur*. Oslo: Aschehough
- Ydstie, I. (2006): «Forord» i Lerheim, K. E. og Ydstie, Y. (red.): *Livskraft. Vitalisme som kunstnerisk impuls 1900-1930*. Oslo: Munch-museet.
- Aarseth, A. (1990): «Periodisering i de estetiske disiplinene» i Meyer, S. (red.): *Estetikk og historisitet*. Bergen: Norges allmennvitenskapelige forskningsråd.

# Obligatoriske vedheng

## Samandrag

Masteroppgåve i nordisk litteratur  
Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studium  
Universitetet i Bergen  
Mai 2024

**Namn:** Maximillian McGregor

**Rettleiar:** Eirik Ekerhovd Vassenden

**Tittel:** Modernismen sin natur

**Undertittel:** Ei utforsking av den litterære modernismen med nihilismen som idéhistorisk bakteppe – med lesingar av tre tredikt

Denne oppgåva er ei undersøking av den litterære modernismen. Ho tilbyr ei idéhistorisk forankring av epoken, framfor ei realhistorisk. For å gjera det knyter eg norsk og internasjonal teori om epoken til Nietzsche sitt nihilisme-omgrep, og viser relevansen det har ved å lesa tre dikt med tre som hovudmotiv.

Oppgåva vier mykje tid undersøking og drøfting av litteraturhistorisk og idéhistorisk teori, om modernismen sitt omfang, form, språk – og om nihilisme som krise, og vitalismen som ein måte å løysa denne krisa på. I analysedelen står Henrik Wergeland sitt dikt, «Til Foraaret», som representant for romantikken sin naturlyrikk, som høgjer naturen til ein guddommeleg status. Det blir sett opp mot to dikt som står som døme på modernismen sin naturlyrikken i modernismen. Det fyrste er «Træet» av Sigbjørn Obstfelder, som osar av meiningstap, det andre er «Lauvtreet» av Kristofer Uppdal, som stråler av livskraft.

Me ser at naturen i romantikken er knytt til det heilage og det evige. I den modernistiske poesien har ikkje naturen dette bandet til æva eller Gud. Dette knyter eg til Gud sin død – tapet av dei høgaste verdiane. Dette kan leia til kunst der livet står fram som vondt og håplaut, og der verda står fram som meiningslaus, som i «Træet». Det kan òg leia til kunst der livskraftene og det verdslege livet er sett på pidestallen Gud før stod på, som i «Lauvtreet».

Undersøkinga av naturlyrikken viser altså at det særmerkte med den modernistiske epoken er at han forhold seg til nihilisme. Og det er ikkje *koss* han gjer det, men *at* han må gjera det, som gjer modernisme til modernisme.



## Abstract

MA thesis in Nordic Literature

Department of Linguistic, Literary and Aesthetic Studies

University of Bergen

May 2024

**Student:** Maximillian McGregor

**Tutor:** Eirik Ekerhovd Vassenden

**Title:** The Nature of Modernism

**Subtitle:** An Exploration of Modernism and Nihilism With Readings of Three Poems About Trees

This thesis is an examination of literary modernism, and an attempt to understand it through the lens of history of ideas. I offer an understanding of the period as intimately tied to nihilism, in Nietzsche's sense. To explore this, I thoroughly survey and discuss Norwegian and international works on the scope, form and language of modernism, and on nihilism, its crisis, and vitalism, as an attempt to solve this crisis. To analyse this theory and its relevancy I present readings of three poems about trees, which all deal with the theme of death.

Henrik Wergeland's «Til Foraaret» represents the romantic view of nature, where it is viewed as eternal, holy and godlike. It is contrasted by two distinctly different poems from the modernist tradition. Firstly, Sigbjørn Obstfelder's "Træet", which oozes of nihilism. Secondly, "Lauvtret" by Kristofer Uppdal, which beams of vitalism.

The examination shows that the romantic understanding of nature as tied to eternity and God is lost in modernism. I understand this as a symptom of what Nietzsche wrote about, when he declared that God was dead – the highest values have lost their values: "The aim is lacking; 'why?' finds no answer. » (Nietzsche 1968: 9). This loss of values can lead to art where the world looks valueless, and life looks meaningless, as in "Træet". It can also lead to art where life itself is placed on the pedestal where God once stood, as in "Lauvtret".

My conclusion is that the identifying character of modernism is that it deals with nihilism, and that it is *not how*, but *that it must* deal with this crisis which sets it apart from other literary periods.

## Relevans for lektorutdanninga

I og med at dette masterprosjektet er den endelege bøygen før eg er kvalifisert til å kalla meg lektor, skal eg gjera greie for profesjonsrelevansen til oppgåva. Det skal eg gjera ved å knyta ho til konkrete mål frå den gjeldande læreplanen sin overordna del og for norsk i VG3.

Når ein går ut i arbeidet som lærar er det ein føresetnad at ein har fagleg kompetanse. Om ikkje læraren sjølv sit på han, kan hen umogleg læra han vidare. I den overordna delen av læreplanen heiter det: «Faglig læring er en sentral del av både dannels- og utdanningsoppdraget til grunnopplæringen.» (Kunnskapsdepartementet 2017: 10)

Å skriva master i eit fag inneber å setta seg inn i ei yrje av faglitteratur. Med andre ord gjev det oss som skriv erfaring med å orientera oss, kritisk vurdera og skriva fagartiklar om norskfaglege saker. Det er i tråd med dette kunnskapsmålet, frå *Læreplanen i norsk* for VG3 som seier at elevane skal kunna: «orientere seg i faglitteratur, vurdere kilder kritisk og skrive fagartikler som greier ut om og drøfter norskfaglige emner» (Kunnskapsdepartementet 2019: 15)

I denne oppgåva har eg gjort det ved å setta meg inn i den norske litteraturhistoria og kritisk drøfta kva som er kjennemerke til ein av dei sentrale epokane i han. Eg gjekk fram med å sjå på korso naturen såg ut i den norske litterære modernismen. Det er i tråd med følgande læreplanmål, som seier at elevane skal: «utforske og reflektere over hvordan tekster fra den realistiske og den modernistiske tradisjonen framstiller menneske, natur og samfunn» (Kunnskapsdepartementet 2019: 16) Oppgåva mi har konkret bidrege med å gje meg som arbeidde med ho og dei som les ho eit perspektiv på korso me kan forstå den modernistiske tradisjonen sine framstillingar av natur.

Eg håpar å snart få bruka erfaringane mine frå arbeidet med dette prosjektet og studiet elles i utdanning og danning av nye generasjonar av elevar og studentar som får gleden av å setta seg inn i den rikhaldige litteraturhistoria vår. Eg håpar dei synest det er like gjevande og spennande som eg gjer – men det skal godt gjerast.

Kjelder:

Kunnskapsdepartementet (2017). *Overordnet del – verdier og prinsipper for grunnopplæringen*. Fastsatt som forskrift ved kongelig resolusjon. Læreplanverket for Kunnskapsløftet 2020.

Kunnskapsdepartementet (2019). *Læreplan i norsk (NOR01-06)*. Fastsatt som forskrift. Læreplanverket for Kunnskapsløftet 2020.