



# *Universitetet i Bergen*

*Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studiar*

ALLV350

Mastergradsoppgåve i Allmenn Litteraturvitskap

Vår 2015

## **Når døden reiser seg**

*Ein resepsjonskritisk analyse av Olav Nygards dikt*

*«No reiser kvelden seg»*

Eli Fossdal Vaage

## **Takk**

Eg vil takke rettleiar Erik Bjerck Hagen for kloke innspel, engasjert og grundig lesing.  
Stor takk!

Takk òg til mine kjære medstudentar, særleg lesesalkrokens lagnadsfellesskap ved Guro, Ingri, Karina, Sigrid, Siren og Sofie for fine samtalar og godt selskap undervegs.

Bergen, 15.05.2015

# Innhald

Innleiing .....	5
Problemstilling.....	5
Mål og metode .....	6
Innvendingar .....	8
Kvifor Nygard?.....	8
I. Korleis lese Olav Nygard? Ein gjennomgang av resepsjonen .....	10
Liv og verk.....	10
Tagal resepsjon, ulike retningar.....	11
Språk, geografi og identitet .....	13
Ein dødsmerkt poet.....	15
To ulike diktarmytar .....	20
II. Ein analyse av ”No reiser kvelden seg” .....	27
Kanonisert og utforska.....	27
«No reiser kvelden seg» .....	28
Formale trekk.....	29
«Tellus, tellus, du hev vunne». Ironien hos Nygard .....	29
Menneskeleggjort natur – eller naturleggjort menneske .....	30
Eit akutt ”no” .....	31
Ei kjede av rørsler.....	32
«Talatrasten» som varslar .....	34
Den elskovssjuke skuggen.....	37
Natta som frelse og elskar .....	38
«Det gjeng ein sælebiv(... )».....	42
Nokre refleksjonar til slutt.....	45
III. Tre lesingar av «No reiser kvelden seg» .....	48

Ei kritisk imøtegang .....	48
Arketypane i «No reiser kvelden seg».....	49
Innvendingar mot Aarseths arketype-lesing .....	54
Ein psykoanalytisk kritikk av Aarseths arketytiske lesing .....	57
Kritikk av Otto Hagebergs lesing av «No reiser kvelden seg».....	61
Eit dikt om å dikte? Kritikk av Eirik Vassendens tolking av ”No reiser kvelden seg” .....	70
Erotikk og nytt liv .....	71
Kvelden som kjem med døden .....	73
Når metaforane tar styringa .....	76
Det sjølvskodande som konklusjon .....	77
Konklusjon .....	82
Oppsummering .....	82
Eit forsvar for døden.....	84
Litteraturliste: .....	87
Abstract .....	91
Appendix .....	92
«Bru» .....	93
“Dags-svan” .....	93
«Min tanke flagrar yve livsens hav».....	94
«Til fjells».....	95
«Mannaætt, du mare-rengde» .....	96
“Til gampen min” .....	97
«Eg andar hol i kvitan is» .....	98
«Til ljåmannen».....	100
«Ode to A Nightingale».....	102

## Innleiing

### Problemstilling

Korleis har Olav Nygards poesi blitt lesen? Korleis kan Olav Nygards poesi lesast? Desse spørsmåla dannar utgangspunktet for denne oppgåva, der eg vil lese Nygard sitt dikt ”No reiser kvelden seg” frå diktsamlinga *Ved vebande* (1923), i tillegg til å kritisere tre føregåande lesingar av diktet. Målet for oppgåva blir dermed å gje min eigen analyse av diktet, i tillegg til å formulere ein kritikk av dei føreliggjande lesingane av det.

«No reiser kvelden seg» har eit særeige språk. Diktet framkallar nærast taktile naturbilete som verkar tilforlatelege, men som er langt frå enkle i sin slående kompleksitet. Diktet er skriva med ein gjennomgåande, fast rytme, eit versemål som naglar dei uvanlege, sterke bileta fast frå første linje. Slik er det som einskild tekst eigna til å vise fram mykje av det ved Nygards lyrikk som gjer han unik.

Trass ei høg stjerne blant Nygards lesarar, har dette diktet først og fremst blitt hylla som eit vakkert naturdikt. Min påstand er at resepsjonen er prega av syntetiserande lesingar, der det herskar ei førestelling om diktet som ei vakker, harmonisk form som kler på eit vakkert, harmonisk innhald. Eg ønskjer å utforde denne lese måten, og vise at diktet rår over eit langt større register: Det er utstyrt med eit ironisk spenn mellom eit vakkert, velforma ytre og eit mørkt, disharmonisk innhald. Sistnemnde er prega av døden som gjennomgåande tema, motiv og tiltrekkingskraft for eit nesten utviska, usynleg subjekt. Som eg vil vise tydeleg i denne oppgåva, er ”No reiser kvelden seg” framfor noko eit dikt om døden.

Det er ikkje slik at døden som tema ikkje har blitt lagt merke til av andre lesarar, eller slett ikkje er kommentert; tematikken er ikkje ukjent. Problemet er at ein ikkje har tatt implikasjonane av dette på alvor. Til dømes seier i det minste ei av dei tre lesingane eg kritiserer at diktet *kan* lesast som eit dikt om døden, men korleis, kvifor, eller på kva måte blir ståande uforklart. Ved å blant anna bruke Julia Kristeva sitt verk *Svart sol* i forlenginga av ein av tekstane om diktet som eg kritiserer, viser eg i denne oppgåva derimot konkret korleis subjektets lengsle mot oppløysing kjem til uttrykk i den erotiske dødsdrifta diktet uttrykkjer.

## Mål og metode

Arbeidet er lagt opp slik: Første del er ein historisk gjennomgang av den generelle Nygard-resepsjonen, med særleg fokus på ulike retningar i oppfatninga av forfattarskapet. Så følgjer ein presentasjon av diktet, og min eigen analyse av det. Deretter kjem ein kritisk gjennomgang av dei andre aktuelle tolkingane, der eg drøftar ulike sider ved dei, sett i lys av kvarandre så vel som analysen min i det føregåande kapitlet.

Undervegs i arbeidet brukar eg både orda analyse, tolking og lesing. Når eg seier «lesingar» om dei tre tekstane eg kritiserer, er det fordi det er eit omgrep breitt nok til å famne alle – frå Otto Hageberg si komparative analyse, Asbjørn Aarseth sin læreboktekst om det arketypiske ved diktet, til Eirik Vassenden sine fire moglege, skisserte tolkingar. Sjølv brukar eg ordet analyse om mi eiga lesing av diktet fordi det er mest dekkande for det eg her prøver på, nemleg å lese diktet analytisk og grundig ut frå tekstens eigne premisser, verken komparativt eller i lys av ein viss teori eller retning.<sup>1</sup>

Litt meir må allereie her seiast om dei tre lesingane av diktet som blir kritiserte i denne oppgåva. I lærebokverket *Lyriske strukturer* (1968) finst det som er den første analytiske lesinga av diktet som er på trykk. Samtidig har den, som nettopp ein lærebokstekst, visse forståelege avgrensingar i forhold til å vere ein fullverdig analyse, blant anna plass og pedagogiske omsyn. Det grunnleggjande ved denne lesinga, der diktet blir brukt som eit av fleire døme på arketypestrukturar i lyrikken, er diktet som mogleg uttrykk for visse arketypiske figurar.

Den andre aktuelle lesinga er Otto Hagebergs bidrag til essaysamlinga *Det blomstrer vergeløst... 10 essays om Gunnar Reiss-Andersen* (1992) ved namn «Romantikk og modernitet», der Hageberg gjer ei komparativ analyse av Andersen sitt dikt «Vinden» og «No reiser kvelden seg». Her samanliknar han ”No reiser kvelden seg” direkte med Andersen sitt dikt «Vinden». Hagebergs påstand i essayet er, som tittelen røper, at dei to dikta representerer ulike typiske trekk ved dei to litterære retningane, der Nygard representerer romantikk og Andersen modernitet.

Den tredje og siste lesinga av diktet er òg den nyaste, henta frå Eirik Vassenden si bok *Skapelsens problem* (2007), der han gjer sine lesingar av Olav Nygard sin lyrikk. Vassendens

---

<sup>1</sup> Unntaket her er sjølv sagt Kristeva og hennar *Svart sol*, som eg brukar i kritikken av Aarseth si lesing av diktet i *Lyriske strukturer*. Når eg her seier at eg ikkje skal analysere diktet i lys av spesifikke retningar- eller teoriar, handlar det om nærlesinga av sjølve diktet, som er grunnlaget for min analyse.

presentasjon av fleire moglege tolkingar av diktet kulminerer i ei tese om det metapoetiske som overordna, både i dette diktet, og dels i Nygards dikting generelt.

Det finst andre verk som òg kommenterer diktet. Når dei ikkje er teke med, er det fordi dei ikkje utgjer ei fullstendig lesing av det. Til dømes har eg vald å ikkje bruke analysen av diktet i *Lyrisk – en håndbok* av Magnus Sejersted og Eirik Vassenden, fordi grunntrekka her er dekkja i Vassendens lesing i *Skapelsens problem*. Asbjørn Aarnes si bok *Poesien hos Olav Nygard* frå 2007 er òg brukt i arbeidet med oppgåva. Når den ikkje med blant lesingane eg kritiserer, er det fordi verket er meir som eit forfattarportrett å rekne – heller enn formulerte lesingar eller analysar er boka eit hyllingsverk, i tillegg til ein katalog over figurar som går att i Nygards lyrikk.

I oppgåva går eg kritisk til verks når det gjeld desse tre lesingane eg nemner ovanfor. Samtidig utgjer dei dels eit fundament for min eigen analyse, og eg skuldar alle tre lesingar takksemnd fordi dei i stor grad har inspirert mitt eige arbeid. Tankegods frå alle tre viser òg att i mi lesing av diktet.

Dette er inga utprega teoretisk oppgåve, på den måten at eg ikkje har vald å lese verket i lys av ein viss teori, eller med ei viss litteratur-filosofisk retning som ankringspunkt. Metoden vil variere mellom dei ulike delane av oppgåva: I det første kapitlet er eg oppteken av å forstå det historiske blikket på Nygards lyrikk, og korleis det framleis pregar resepsjonen i dag. Her vil ein historisk gjennomgang freiste å vise fram skilnader og likskapar i måten Nygard har blitt lesen på opp gjennom norsk litteraturhistorie.

I det andre kapitlet, som hovudsakleg er min analyse av «No reiser kvelden seg», er nærlesing metoden eg nyttar. Det gjeld dels òg den påfølgjande delen, men då med dei føreliggjande lesingane av diktet som analyseobjekt. Her vil eg undervegs òg drøfte dei tre aktuelle lesingane komparativt opp mot mi eiga.

Der eg har funne det fruktbart for analysen, diskusjonen og den vidare forståinga av diktet, slik som når det gjeld Asbjørn Aarseth sin tekst i *Lyriske Strukturer*, har eg vald å gå lenger i same teoretiske retning for å sjå kva ei slik i dette tilfellet psykoanalytisk inspirert lesing kan tilføre. I denne delen av oppgåva vil Julia Kristevas *Svart sol* (1989) og hennar forståing av samanhengen mellom melankoli og erotikk spele ei sentral rolle. Vidare frametter i oppgåva låner eg av hennar tankar om subjektdanning, erotikk og melankoli i handsaminga av diktet, blant anna for å støtte opp om mine påstandar om døden som det sentrale temaet.

## **Innvendingar**

Det meste kunne vore heilt annleis enn det er, og denne oppgåva er ikkje noko unntak. Etter kvart som arbeidet har skridt fram, har mange alternative problemstillingar stige fram som interessante når det gjeld det utvalde verket, men like fullt vorte utelatne. Fleire av dei er truleg minst like plausible som den retninga eg no likevel har vald.

Nokre døme på gode alternativ vil eg likevel nemne, som dei følgjande: Ein studie av Olav Nygards påverknad på nyare, norsk lyrikk med Olav H. Hauge som primærfokus, ein studie av versemålets utvikling hos Nygard, eller ei oppgåve med fokus på Nygards språkdannande eigenskapar som tek for seg «nyorda» i diktinga hans. Eit anna arbeid kunne vere ein samanliknande studie av Olav Nygard og eit av hans store dikteriske førebilete, John Keats. Dei to har mange interessante fellestrekk, noko eg nemner kort i analysen min. Kort sagt – denne oppgåva endrar ikkje på det som var utgangspunktet for den, nemleg eit stort uforløyst potensiale når det gjeld studiar av Olav Nygard.

Likevel har eg vald å fokusere på dette eine diktet, ”No reiser kvelden seg”. At eg insisterer på å lese det analytisk framfor å til dømes ta for meg biletdanning, versemål, eller andre einskilde aspekt ved det, skuldast nok ein kombinasjon av mine eigne føresetnader, og den naive påstanden om at det må vere eit av dei vakraste dikta vi har på norsk. Derfor hadde eg lyst til å bruke dette høvet til å verkeleg lese diktet så grundig som mogleg.

## **Kvifor Nygard?**

Olav Nygard (1884 – 1924) er ein kanonisert poet i Noreg, trass ein beskjeden produksjon på berre fire diktsamlingar i si levetid. Av desse er *Ved vebande* frå 1923 den som har blitt ståande som det fremste av verka hans. Diktet eg har vald å fokusere på, ”No reiser kvelden seg”, er henta frå denne samlinga. Det er eit av hans mest kjente, og blir ofte trekt fram som eit lærebokdøme på noko av det ypparste norsk mellomkrigspoesi har å by på. Like fullt vantar det på lesingar av diktet, slik det òg vantar på studiar og lesingar av Nygard i det heile. Jamvel om dette til ei viss grad har endra seg dei seinare åra, står det fram som underleg at ein kanonisert forfattar i så lita grad har blitt gjenstand for kritisk lesing og diskusjon.

Å ta fatt på ein såpass knapp resepsjon, burde innby til fridom for den som vil seie noko om ein poet ho set høgt. Likevel byr det på visse fallgruver. Når så få lesingar finst, blir dei som



er, desto meir utheva. Slik blir ein umerkeleg tvinga til å orientere seg først og fremst mellom dei punkta som finst på kartet, framfor å teikne opp eit nytt alternativ. Det synest rimeleg at ein overhengande risiko med så få lesingar, er mangel på breidde. Mistanken er at noko går tapt dersom berre svært få ytringar om verket blir ståande som gjeldande åleine over tid.

At eg her har plukka ut eit einskild dikt til fordjuping, framfor å for eksempel skrive ein komparativ tekst som fokuserer på fleire verk av forfattaren, er nettopp for å bøte på den mangelen på vilje til konsentrert gransking eg opplever at Nygard sin lyrikk har blitt utsett for. Det er gjort i trua på at om ein kjenner dei einskilde bestanddelane av ein litterær produksjon, kjenner ein straks òg heilskapen på ein ny måte.

Ei anna underliggjande drivkraft som i mindre grad blir direkte kommunisert i oppgåva, er verdien av å lese klassikarar på nytt i lys av ein kvar tidsepoke, med kvar generasjons nye lesarar sine ulike føresetnader. Eg trur på verdien av lese om igjen, som eit bidrag til å kunne utvide diktets mangfald av tydingar.

”No reiser kvelden seg” er altså utforskningsobjektet i denne oppgåva. Likevel vil fleire verk bli meir overflatisk kommentert der det er relevant, anten som samanlikningsgrunnlag eller fordi visse trekk ved diktet lettast lar seg forstå sett inn i ein større samanheng.

# I. Korleis lese Olav Nygard? Ein gjennomgang av resepsjonen

## Liv og verk

Olav Nygard vart fødd i Modalen i Hordaland i 1884, og døydde av tuberkulose i 1924, enno ikkje fylt 40 år. Medan han levde opplevde han aldri noko nemneverdig suksess med skrivinga, men seinare har delar av poesien hans blitt ståande som ein solid og sjølvstøtt del av den norske lyriske kanon.

Frå Nygard debuterte med diktsamlinga *Flodmaal* hausten 1913, kom dei to neste samlingane i rask rekkefølge: Først *Runemaal* i 1914, og så *Kvæde* hausten 1915. Etter denne følgde ein pause på åtte år, truleg grunna sjukdom og pengenaud, før han seint på året 1923 gav ut *Ved vebande*. Det er her, i det som langt på veg er sett på som hans fremste verk, at vi finn «No reiser kvelden seg». Samlinga inneheld 25 dikt, blant dei mange av Nygard sine mest kjende.<sup>2</sup> Då Arne Garborg hadde lese boka, sendte han Nygard eit kort brev som den då dødssjuka poeten sette svært høgt:

De Nygard!  
Sers takk for diktsamlingi, som eg nettupp hev lese.  
Det er eit herleg lite arbeid; høyrer til det beste og er, trur eg, det finaste, me hev av lyrikk på norsk. Sjølv målet er so rikt og fint, at det i beste meining når høgdi. «Ved vebandet» er eit meisterverk, som vil gjera sagnaden etter Dykk tung, - um det no skal gå som De no tenkjer.<sup>3</sup>

Brevet er datert julaftan 1923. 11. februar 1924 døydde Nygard, og gjekk dermed glipp av den merksemda dikta hans seinare skulle få. Då han gjekk bort lèt han etter seg eit uferdig manuskript, *Nokre dikt*, som seinare vart utgjeve. I 1934 gav Gyldendal ut ei minneutgåve av eit utval dikt, og denne vekte nokså stor merksemd og fekk gode meldingar i fleire aviser, noko som bidrog til den første bølga av auka interesse for Nygard.<sup>4</sup>

<sup>2</sup> Det er til dømes her vi finn «Til gampen min», «Eg andar hol i kvitan is», og «Til ljåmannen».

<sup>3</sup> Garborg, *Brev*, 192. Brevet er datert Valstad, 24.12.1923, og ifølgje blant andre Dale sin biografi, gjorde det sterkt inntrykk på Nygard å få slike ord frå ein han akta så høgt som Garborg. Det blei òg sitert frå i Hulda Garborg sitt føreord i *Dikt Minneutgåve* som kom ut på Gyldendal i 1934, og har truleg bidrege mykje til den auka interessa for Nygard som følgde.

<sup>4</sup> Minneutgåva *Dikt* blei meldt av langt fleire riksdekkande aviser enn Nygard sine tidlegare bøker, blant anna av Barbra Ring i *Nationen*, og ikkje minst i *Morgenposten* under tittelen «En dikter får opreisning» av Stein Balstad.

Det største gjennombrøtet kom på 50-talet, truleg som ein konsekvens av eit seinare berømt radioføredrag av Claes Gill i 1953, der han hevda at «(...) Olav Nygard – om han hadde skrevet på et verdenssprog – ville hatt rang som en av verdenslitteraturens store lyrikere».<sup>5</sup> Fem år seinare, i 1958, gav Noregs Boklag ut *Dikt i utval* med eit føreord av Gill der han utdjupa radioomtalen. Omtrent frå dette tidspunktet vart interessa for Nygard fornya i ei slik grad at det seinare ikkje var tvil om hans posisjon som ein sentral, norsk mellomkrigslyrikar.

Å spørje korleis Nygard har blitt lesen, er likevel i stor grad å spørje korleis han ikkje har blitt lesen. Det finst få avhandlingar eller verk om forfattarskapen som heilskap, og sjølv om einskilde dikt har blitt rikeleg kommentert, er det jamt over forunderleg i kor lita grad Nygards etterkvart udiskutable høge status ser ut til å ha fått si forklaring eller forsvarsverk gjennom skriftlege bidrag.<sup>6</sup>

### **Tagal resepsjon, ulike retningar**

Det finst sjølv sagt andre typar resepsjon enn den eg skal vise til her. Olav H. Hauge referer blant anna relativt ofte til Nygard i sine dagbøker, og er tydeleg inspirert av Nygard i fleire dikt. Ein eigen studie der ein tar for seg den samla Nygard-resepsjonen hjå Hauge finst per i dag ikkje, men grunnlaget ligg der. Samtidig har eg ikkje sett meg tent med å inkludere dette i oppgåva då fell utanfor mitt fokus, og fordi temaet fortener å bli tatt for seg på ein heilskapleg måte.

Kritikken i aviser og tidsskrift er eit anna materiale som eg for det meste har utelate. «No reiser kvelden seg» er ikkje spesifikt omtalt i samtidas kritikkar og bokmeldingar, og eg har heile tida prøvd å snevre meg mest mogleg inn mot det som er relevante for forståinga av diktet.<sup>7</sup>

Trass ein knapp resepsjonen av einskilde dikt, finst det tydelege oppfatningar av Nygards poesi som kan delast inn i ulike retningar. Litt forenkla kan det seiast at ein tendens har vore å lese Olav Nygard som ein sjåar, ein poet av profetiske dimensjonar, og som i kraft av denne

---

<sup>5</sup> Gill, *Dikt i utval*, 7. Sitatet er frå forordet Gill skreiv til Noregs boklag si samling utvalde Nygard-dikt som 1958. Her kommenterer han fråsegna om at Nygard ville hatt rang som ein dei store internasjonalt, dersom han hadde skrive på eit verdsspråk.

<sup>6</sup> Det er først med Eirik Vassendens *Skapelsens problem* i 2007, basert på doktorgradsarbeidet hans, at Nygard sitt forfattarskap blir gjenstand for ein større studie.

<sup>7</sup> Den generelle resepsjonshistoria eg går gjennom her er derfor nettopp det, generell, og eg har fokusert på det som fell innanfor fagfeltet litteraturvitskap framfor det som fell inn under skriftleg kritikk i aviser og liknande. Poenget med gjennomgangen er å vise fram ulike retningar i resepsjonen, noko som i Nygard si samtid ikkje kom særleg til skode i kritikken i pressa.

særstillinga nærast stod i leietog med mystiske krefter i naturen. Ei motsetjing til dette har vore å lese Nygards poesi med utgangspunkt i det nære og åskodelege ved verka hans. Det går dermed eit skilje mellom ei retning i resepsjonen som ser på det nære, intime i Nygards poesi som sentralt, og ei som ser på det mystiske, det framande, som det som gjev verka hans sin unike karakter. Langs den same skiljelinja kan ein seie at medan førstnemnde resepsjonstradisjon ser på poesien til Nygard som først og fremst eksistensialistisk, ser den andre på den som uttrykk for eit lagnadsstyrt, nærast deterministisk medvit. Etter kvart har lesetradisjonen endra seg, og der det tidlegare var lite fokus på tekstnære lesingar, har det sidan 70-talet kome fleire nærlesingar, i tillegg til at den sterkt romantiserte diktarmyten om Nygard som eit sjølvlærd språkgeni har vorte sakleg utfordra.<sup>8</sup>

Det finst to biografiske verk om Olav Nygard som i tillegg tar for seg mykje av forfattarskapen: J.A Dale si bok *Olav Nygard* (1957) og Trygve Greiff si *Olav Nygard – dikter og mystiker* (1959). Desse bøkene, som altså kom ut med få års mellomrom, kan på eitt vis seiast å danne grunnlaget for den todelinga innan resepsjonen eg nemner ovanfor. Greiff kommenterer sjølv dette, og går langt i å påstå at språkstriden ligg bak. Dette kan òg bidra til ei forklaring på underskotet av lesingar av Nygard, noko Greiff gjev målrørsla sjølv ein stor del av skulda for:

Men selv om det er sant at Nygard var en fornyer av landsmålet, kunne man neppe ha gjort ham en større bjørnetjeneste enn å legge så ensidig vekt på denne siden av saken. Det har ført til at lesernes holdning til Nygards diktning i en meningsløst høy grad er blitt avhengig av deres standpunkt i sprogstriden. Nygard har fått et så hårdt slag av denne velmenende bjørnelabben at han endnu ikke riktig er kommet til kreftene igjen. Landsmålskribenter har merket hans diktning: riksmålsfolk ingen adgang. Og riksmålslesere- og kritikere har vært fordomsfulle nok til å gå hans diktning forbi på grunn av det sprog han skrev.<sup>9</sup>

Eit anna element som har prega mottakinga av Nygard heilt frå starten av, er døden si rolle i lyrikken, og korleis det faktumet at Nygard var tuberkuløs har gjort at døden òg som biografisk premiss, har prega resepsjonen. Det er i stor grad her motsetningane mellom dei to ulike diktarmytane eg viser til ovanfor kjem til syne. Til og med Willy Dahl, som elles åtvarar mot det han kallar «biografisk snusing», skriv om Nygard at «det dominerende motivet i diktene hans er fra første stund døden».<sup>10</sup> Vidare legg han til at Nygard «såg» kva slags

---

<sup>8</sup> Asbjørn Aarseth sin artikkel i Norsk litterær årbok i 1976, «Olav Nygards diktarmyte», er kanskje det første skriftlege forsøket på å trekkje den elles mystifiserte diktaren ned på jorda att.

<sup>9</sup> Greiff, *Olav Nygard – dikter og mystiker*, 22.

<sup>10</sup> Dahl, «Tid og tekst 1884-1935», 262.

lagnad som venta han, «han aner sin skjebne, ser det som vil komme, og vet det ikke er langt unna.»<sup>11</sup>

I dei kommande avsnitta vil eg relativt kortfatta gjere greie for desse trekka i resepsjonen av Nygards lyrikk. Eg vil først ta for meg språk- og geografisk-politiske omstende, så halde fram med dei ulike syna på døden og dødens rolle, før eg går over til å utdjupe kva desse retningane eigentleg inneber for korleis Nygard har og blir lesen.

### **Språk, geografi og identitet**

Som Greiff-sitatet på førre side viser, har Nygard sitt språk sett merke etter seg, og han har i stor grad blitt teken til inntekt for målrørslas kamp – trass i at han sjølv ikkje engasjerte seg nemneverdig i den.<sup>12</sup> Som poet må moglegheitene som låg i det nye språket like fullt ha betydd mykje, for når det gjeld målbruk og skriftspråk var Nygard prega av ein nyvunnen identitet og eit landsmål som var heilt nytt i si dåverande form då han debuterte. Den første offisielle landsmålrettskrivingsnorma etter at Ivar Aasen si ordliste var utgjeven kom i 1901, berre 12 år før Nygards første diktsamling *Flodmaal* (1913).<sup>13</sup> Å skrive på norsk i ei tid der begge målføra var i endring slik dei var på dette tidspunktet i norsk historie, må ha prega lyrikkens språkbruk og språkkjensle enormt.

Nynorskens framvekst og utvikling er utvilsamt ein nøkkedel av poeten Olav Nygards framvekst og utvikling. Interessant både ut frå målrørsla og nasjonsbygginga som parameter, er det å merke seg at språket hans ikkje utan vidare røper noko geografisk tilhøyrslse, slik tilfellet var for mange forfattarar på denne tida.<sup>14</sup>

Nygards poesi er derimot ikkje er berar av nokon spesifikke politiske eller religiøse retningar i det heile. Det kan ha bidrege til at han fekk mindre merksemd enn fleire av sine samtidige, i ei

---

<sup>11</sup> Ibid. 262.

<sup>12</sup> Fleire kjelder, blant andre Dale, nemner fleire stader at Nygard iblant òg prøvde seg med dikt skrivne på bokmål. I ein kort tekst, «Sams rettskriving på norsk» trykt første gong i 1935 i bladet *Ung Norig*, argumenterer han for ei form for samnorsk. Teksten blei ikkje trykt før etter at han var død, og skal vere skriven medan han låg på det siste tidleg på året 1924. Den står trykt i *Nordica Bergensia* nr. 15 1997, som i sin heilskap er vigd Nygard.

<sup>13</sup> Då jamstillingsvedtaket i Stortinget kom i 1885, fanst det inga offisiell norsk rettskrivingsnorm, trass i at Ivar Aasen si bok ”Norsk Grammatik” som kom i 1864 var den største autoriteten kva landsmålsnorma gjaldt. Ifølgje Språkrådet.no og Store Norske Leksikon, var det først i 1901 at det vart vedteke ei offisiell språknorm, etter at ein komité sett ned av kyrkje- og undervisningsdepartementet der blant andre Arne Garborg var sentral.

<sup>14</sup> Dale nemner fleire gonger korleis nære kjelder kring Nygard, blant anna søskena hans, fortel at han samla på ord: Han hadde med skrivebøker og noterte flittig når han reiste kring i landet, og spurde ofte folk om dei hadde fleire ord for det same omgrepet.

tid prega av målstrid og nasjonsbygging. Dale kommenterer det apolitiske ved Nygard blant anna på denne måten:

Eit studium av målet hans ville ikkje vera til stor hjelp heller. Han var korkje lokal eller nasjonal i trongare meining. (...) Orda Noreg eller fedrelandet finns ikkje i bøkene hans, ikkje eingong i diktet om Wergeland. Vi kan sjå at han stygdes ved krigen, og i eit brev viser han at han var entente-vennleg, men diktinga hans seier ingenting om det. (...) Emna er dei store, ålmenne – naturen, kjærleiken, døden, dei menneskelege vilkår, og Atlantis-lengten. Om han skreiv dikt til og om namngjetne menneske, så vart dei aldri portrett, dei vart først og fremst uttrykk for det same ålmenne sjelsinnhald.<sup>15</sup>

At han flittig brukte samansette ord og uttrykk i diktinga si, ofte heilt framande konstruksjonar som han sjølv fann opp, har òg falle mange tungt for brystet – blant dei Greiff, som fleire gonger kritiserte Nygard for å ha eit ”overlessa” biletspråk:

Hans beste dikt ville ikke kunnet bli til uten dette gloseforråd. Det var således en forutsetning for hans dikt om døden at han rådet over omskrivningsmuligheter som ljamannen, meistermannen, veidaren, ætteherjaren, gropøygd fatigstakar, lippeløysing. Men hans dårligste dikt ville heller ikke bli så dårlige som de blev, så nedtyngede og lite flyvedyktige, hvis han ikke hadde hatt en tilbøyelighet (som han aldri overvant) til å velge sjeldne og tunge gloser, også i utide.<sup>16</sup>

Seinare har den same hangen både til eigenkonstruerte ordsamansettingar og til samansette ord vorte oppfatta annleis. Men òg nyare litteraturhistorikarar som Willy Dahl kritiserer Nygard og hans samtidige nynorsklyrikarar for det han meiner er for sterkmelande uttrykk. Her om diktet ”Min tanke flagrar yve livsens hav” frå *Flodmaal* (1913):

– Ordbruken i dette diktet viser at Nygard var merket av tidsstien som det nye skriftspråket hadde nådd å utvikle: hangen til det sterkmælte, det altfor malende uttrykk. Skilnaden mellom Nygard og de fleste andre landsmåls-lyrikere i perioden er at hos Nygard holder uttrykket, han bruker store ord bare til de store emner.<sup>17</sup>

Dahls vesentlege poeng er likevel det han hevdar ligg bak denne trongen til å stadig setje saman ord, og slik komprimere, både formelt og språkleg. Han ser det i samanheng med at oktaven etterkvart blei Nygards føretrekte poetiske form: «Den høvde til hans måte å dikte på

---

<sup>15</sup> Dale, *Olav Nygard*, 114.

<sup>16</sup> Greiff, *Olav Nygard – dikter og mystiker*, 32.

<sup>17</sup> Dahl, «Tid og tekst 1884-1935», 262.

fordi han aldri nøyde seg med å la en stemning eller «situasjon» stå aleine – han ville alltid føre synet og tanken videre».<sup>18</sup>

Dahl meiner altså at oktaven gjev rom for resonnement med ulike meiningar. Dette med oktaven som eigna form for å uttrykkje noko dobbelt, altså kunne ein seie ei form for splitting, står til ei viss grad i kontrast til den ofte understreka harmonien i denne forma. Under det rolege, «streng» (natur)biletet lurar uro, skapt av motstridande krefter. Her ser vi ei direkte linje fram til Hageberg, som vi seinare skal sjå meiner at «No reiser kvelden seg» *eigentlich* er skriven som ein slags oktav – kanskje mest for å vilje fremje det han opplever er naturidyllen diktet *eigentlich* målber. Like fullt er denne påstanden om at det skulle hefte noko «ueigentlich» ved diktet på grunn av forma, noko eg tar til motmæle mot i kritikken min av Hageberg si lesing.

Forma er avslørande for Nygard's genuine språklege interesse i ei slik grad at diktinga nærast konstituerer språkbruken. Dessutan viser det hans vilje til å komprimere språk så vel som innhald. Slik oktaven ifølgje Dahl er føretrekt fordi den får to uttrykk til å klinge saman på same tid, kan ein seie det same om samansette ord, der to tydingar smeltar saman til ei. Det handlar altså om ein språkleg dualisme, todelt både på ordnivå, metrisk nivå og tematisk. Som vi skal sjå i analysen av diktet, er ei todeling av innhaldet noko som igjen opnar for eit tvitydig eller mangetydig spenn mellom indre og ytre form, så vel som indre og ytre innhald.

### **Ein dødsmerkt poet**

Nygarð levde altså eit kort og hardt liv, men lét etter seg fleire svært sterke dikt. Hans sørgjelege livsomstende og mangel på økonomisk suksess medan han levde, har truleg bidrege til ein tydeleg tendens i resepsjonen til å romantisere det han sjølv kalla «livssoga» si.<sup>19</sup> Mange av dei mest verdsette (og kommenterte) dikta hans, slik som «Til ljåmannen», «Eg andar hol i kvitan is» eller «Til gampen min», er alle dikt som svært tydeleg tematiserer den nært føreståande døden.

Resepsjonen einast stort sett om at det viktigaste skiljet i forfattarskapet går mellom dei tre første bøkene hans og *Ved vebande*, som kom ut seinhaustes 1923. Dette opphaldet i utgjevinga fell saman med tidspunktet då det truleg gjekk opp for Nygarð at tuberkulosen kom til å ta livet av han. Rett nok var første gong Olav Nygarð blei innlagd på Luster

---

<sup>18</sup> Ibid. 261.

<sup>19</sup> Ifølgje Dale (Dale, *Olav Nygarð*, 9) skreiv Nygarð i eit brev til ein ven medan han låg på dødsleiet at «eg meiner med Goethe at lesarane burde kjenne livssoga åt forfattaren».

Sanatorium alt i 1913, same år som debutsamlinga *Flodmaal* kom ut. Like fullt var han friskmeld då han kom derifrå etter eit halvt år.<sup>20</sup>

Historia om den fattige, sjølvlærde bondesonen, som døydde ung av tuberkulose etter berre fire diktsamlingar, har i stor grad klinge med når litteraturhistoriene har formidla arbeidet hans. Hans eigen tidlege død har fått prege lesinga av tekstane, som uttrykk for ei mystisk, nærast lagnadsstyrt forteljing om ein dødsmerkt poet. Denne mystifiseringa av poetens person ser ein tydeleg hos det vi etter kvart skal sjå utgjør ei av to hovudretningane i Nygard-lesinga. Det mest ekstreme finn vi hos Greiff, som hevdar at det slett ikkje var tilfeldig at Nygard vart tuberkuløs:

En sykdom kan være skjebne eller tilfeldighet. Den kan ha en *mening*, og den kan være blott og bart et *uhell*. Olav Nygard var ikke den som blev utsatt for tilfeldigheter. At han fikk tuberkulose var ikke mer tilfeldig enn at Dostojevskij blev sendt til Sibir. (...) Nygard skrev ikke om død og *sæle*, om *ljåmannen* som ventet og om lykken ved å se *bakum blaahenget* fordi han var tuberkuløs. Det ville være riktigere å si at han fikk tuberkulose fordi han skulle dikte om død og sæle (...).<sup>21</sup>

På eit anna vis blir dette med myten som omkrinsar forfattaren igjen viktig når moderne lesarar, slik som Eirik Vassenden, vektlegg det sjølvrefleksive ved diktinga. Om Nygard skal lesast metapoetisk, om han hovudsakleg skriv om det å skrive poesi, får hans eige liv og føresetnader for nettopp det å skrive fornya interesse. Døden og medvitet om den blir igjen, som for den tidlege, biografisk-orienterte resepsjonen, sentralt.

I femte bind av *Norsk litteraturhistorie* legg Winsnes vekt på Nygards biografi i meir tradisjonell forstand, når han hevdar at vissa om døden som nært føreståande pregar debutsamlinga *Flodmaal*. Likevel er det, som han seier, dikt med «seiersfølelse», livslyst, og skaparglede. Han meiner forventninga om døden skjerpar desse trekka, og gjer det skrivande subjektet si oppgåve desto meir akutt.

Trass i at Winsnes såg på døden som premissleverandør og aktør i Nygards poesi alt i debuten, hevda han om alle fire verka at livslyst og forsoning kjem like sterkt til uttrykk i dei, som under om eit utdrag frå diktet «Hugvende» frå *Flodmaal*:

---

<sup>20</sup> Dale, *Olav Nygard*, 31.

<sup>21</sup> Greiff, *Olav Nygard – dikter og mystiker*, 62-63.



De merkeligste diktene om hans følelse av dødens nærhet er «Mitt einaste kvad» og «Hugvende». Han klager ikke. Livet gir ingen nådeskilling: «Eg gjekk so tidt med von og varme bønner / den bratte vegen til di solskinsborg, / eg sa eg var av dine fattigsøner, / eg sa med sanning eg var fødd med sorg. / Du svara at du gav kje naadeløner, / og eg gjekk tomhendt burt ifrå ditt torg.» Men hans smerte har lært ham veien inn i sig sjølv: «Eg elsker nauda mi som bryt nye vegar / til mine fagre kjensleslott. / Eg hev mi sæle og mi berging funne / i blode som or barmen min hev runne.»<sup>22</sup>

Dette er dikt der hovudtematikken er skapartrongen som overvinn døden. Begge dikta, og då aller tydelegast «Mitt einaste kvad», lar seg godt lesast som ei erkjenning av poetens skapartrong, poesiens eigen livsvilje, og treng openbert ikkje knytast til ein så konkret sjukdom eller naud som fattigdom og tuberkulose. Det er likevel dei faktiske tilhøva omkring Nygards liv, og det at han lidde av tuberkulose, som ser ut til å ha prega oppfatninga av poesien hans i den tidlege resepsjonen. At det likevel er såpass stort samanfall mellom Winsnes og den siste trykte Nygard-resepsjonen, altså Vassenden, er interessant både med tanke på dødens rolle og dei allereie nemnde diktarmytane.

Medan Winsnes legg grunnen for synet på Nygard som eksistensiell i sin poesi, finn vi som vi har sett hos Greiff eit langt meir mystifiserande syn på døden som premissleverandør for diktinga. Han ser ut til å meine at Nygard nærast var synsk då det kom til sin eigen, tidlege død – og at det var den innsikta som skaffa han sine dikteriske gåver. Om tekstane Nygard skreiv i sorga han opplevde etter at ungdomskjærasten Petra Krøvel døyde, berre 19 år gamal, skriv Greiff at: «Han er i ferd med å oppdage mystikeren i seg – *det* er grunnen til hans *sæle*. Sorgen har vist ham at der er et rolig punkt i ham, som intet utenfra kan bevege – et lys, som intet helt kan formørke. Han har følt det en morgon, en oppvåknen.»<sup>23</sup> Og vidare, om eit dikt Nygard skreiv etter Petra var død, der han avsluttar med at «Eg lyt no tola og tegja/og taka det alt med ro./Naar tolv eller femtan vetrar er lidne/vil gras paa gravi mi gro»:

Tolv eller femtan aar er en høyst upoetisk formulering. Hvorfor nevner Nygard disse trivielle tallene? Fordi han ikke var lyriker, men profet da han skrev dette diktet. Og han skrev dårlig, men spådde godt. 11.februar 1924 – da femten vintre var gått – døde Olav Nygard.<sup>24</sup>

Greiff ser altså ut til å vite nøyaktig kva som gjekk føre seg i Nygards indre liv då ungdomskjærasten døyde. Og ikkje nok med det, sorga den gongen var deterministisk naudsynt for at han seinare skulle bli den poeten han blei.

<sup>22</sup> Winsnes, *Fra februarrevolusjonen til verdenskrigen*, bind 5, *Norsk litteraturhistorie*, 628.

<sup>23</sup> Greiff, *Olav Nygard –dikter og mystiker*, 56.

<sup>24</sup> *Ibid.* 58.

Ei meir nøktern forståing av døden som biografisk element i Nygard si dikting, finn vi hos Dale. Han skriv om det nøyaktige tidspunktet då Nygard fekk vite frå legane at han ikkje hadde lenge att å leva, slik det har blitt fortald om i samtalar med slekt og vener. Etter mange års hardt slit, blant anna som verftsarbeidar og hønseavlar, tok Nygard sommaren 1918 med kone og barn og flytta til Fadnes i Evanger. Det var her, våren 1919 medan han dreiv på med husbygginga på Horvei, at tuberkulosens endelege dom kom over han. Han forsleit seg på ein stein, og måtte til lege, som ikkje hadde gode nyhende å kome med:

Og denne gongen kunne doktoren fortelja at han aldri kunne vinna helsa att. Men han let seg ikkje slå ned. Den dagen han hadde vori hos doktoren, vart han gåande ute mykje av natta, saman med kona og Knut Horvei. «Det var ei vedkjømeleg stemning, eg gjekk med gråten i halsen», fortel Horvei. «Men han Olav skjemta.» Det gjekk elles ikkje så brått nedover med han. I januar 1922 kunne han skrive til Hulda Garborg at to og ein halv doktor spådde livet or han for to og eit halvt år sidan, «men viking-bringa ville visa verda at lygna er stor blant menneskjebonna».<sup>25</sup>

Då *Ved vebande* endeleg kom ut seint på hausten 1923, meinte Nygard sjølv ifølgje Dale at det var for mykje fokus på døden når det var tale om dette siste verket hans i livet. Eit meir forsonande forhold til døden gjev samlinga ein annan tone enn det blant andre Winsnes, som vi ser frå sitatet under, meiner å sjå i debuten; og det er tydeleg at samlinga blant anna derfor står i ein særstilling òg hos han:

Merkeligst er Nygards siste diktsamling «Vebande». Den bærer sin tittel, grensen til helligdomen, med rette. Her er han seierherre. Han mestrer for det første sine vers som ingen gang før. Han kan gi skjønne naturbilleder som i «No reiser kvelden seg» og «Nykken», rolige, harmoniske, reflekterende dikt som «No kvil deg». (...) Men høiest løfter han sig i diktene om sin egen skjebne, den tidlige død. Tanken om den gir den sterke spenning i diktet om «Wergeland». Han har trengt inn i helligdommen med en forbannelse, fordi han ikke makter det tragiske, synet av «storsyrgjespelet som gjeng gjennom verda»<sup>26</sup>

Bortsett frå å trekkje det fram som døme på «skjønne naturbilleder», nemner ikkje Winsnes «No reiser kvelden seg» noko meir når han snakkar om *Ved vebande*. Sjølv naturskildringa som form har relevans når det gjeld døden som tematikk i diktet. Eg skal ikkje gje meg inn på ei lang utlegging om naturskildringa i poesien si endra rolle – bortsett frå at vi kan merke oss at den frå å vere utbreidd og akseptert som eit dikterisk mål i seg sjølv, nært i slekt med landskapsmåleriet, har naturen gått over til å i større grad bli symbolsk. Dette heng saman

---

<sup>25</sup> Dale, *Olav Nygard*, 38.

<sup>26</sup> Winsnes, *Fra februarrevolusjonen til verdenskrigen*, bind 5, *Norsk litteraturhistorie*, 629.

med «aftendiktet» og kvelden som allegori direkte knytt til døden, som gjer meining når ein les «No reiser kvelden seg» innanfor den same tradisjonen.

Winsnes hevdar at poeten Nygard løftar seg aller høgast der han snakkar om sin eigen skjebne, den tidlege døden. Den dikotomien mellom liv og død som han her indirekte legg til grunn som premiss for Nygards lyrikk, ser ein tydeleg att i så å seie all seinare resepsjon fram til i dag, om enn med ulikt utslag. Hos Winsnes har grunnlaget for Nygard som ein eksistensiell poet blitt lagt, ein tråd blant andre Willy Dahl plukkar opp.

I fjerde bind av *Norges Litteraturhistorie* (1975), redigert av Edvard Beyer, tar Bjarte Birkeland til orde for eit anna syn på at dødens rolle i Nygards dikting.<sup>27</sup> Birkeland legg til liks med Winsnes vekt på Nygards tuberkulose, og legg sjukdomen til grunn for sjølve forfattarskapens grunntone: ”Tidleg vende han seg til den tanken at han skulle få eit stutt liv. Det er med å gjev tonen til det meste han har skrive”.<sup>28</sup> Men der Winsnes meiner at sigerslyst og livsvilje likevel prega dikta heile vegen frå debuten, hevdar Birkeland at poesien hans uttrykkjer ein draumeaktig lengt over mot ein annan, høgare dimensjon, og dermed samtidig ei nedvurdering av dette jordiske livet. Vi ser at lengsla etter noko «ueigentleg», det Hageberg tolkar som den underliggjande og «eigentlege» harmonien i «No reiser kvelden seg», for første gong blir introdusert i resepsjonen.

Hos Birkeland blir Nygards dikting uttrykk for ei lengsle bort eller snarare opp, ei drøymande lengsle, underforstått at det jordiske livet ikkje er det mest «ekte», og at grobotnen for både livet og poesien dermed nettopp har noko ueigentleg over seg. Han er samd med resepsjonen elles i at *Ved vebande* utgjer eit viktig skilje, og meiner det blant anna kjem til syne ved at Nygard her har lagt bort den harde, ironiske tonen som pregar særleg *Kvæde*. I staden er samlinga prega av at Nygard, no dødssjuk, skriv om døden med nyansert varme i det som likevel er ein humoristisk tone:

Det siste viser ei utvikling, ein vilje til å møte døden med styrke og mod. Denne voksteren bryt fram i full bløming i ”Ved vebande” (1923), skriven av ein dødsmerkt mann. Det er ingen stoisk styrke. Men han kan forlate eit liv han elskar til eit nytt og rikare, det *eigentlege* livet. Innsynet bak ”bivire-blåhenget” løyser seg frå jordiske førestellingar. Og dei kosmiske fantasiane frå unge år samlar seg til eit heilbilete av ei overjordisk, oversanseleg verd. Men mellom den sanslege og oversanselege verda er det samband – i begge retningar.

---

<sup>27</sup> Birkeland, «Den nye lyrikargenerasjonen», 666.

<sup>28</sup> Ibid. 661.

Sjølve skapinga i naturen ber eit gudomeleg drag i seg, og det fyller diktaren med undring og age: Or djupe himlar slær ein båregong / av evig skapningsgir og sfæresong / som helsar frendeblidt mot døkke strender (No reiser kvelden seg).<sup>29</sup>

Som vi har sett, har det heilt frå Winsnes og den tidlegaste resepsjonen herska semje om Olav Nygard som ein dødens poet: «(...) høiest løfter han sig i diktene om sin egen skjebne, den tidlige død»<sup>30</sup>. Det påfallande er likevel at det trass det sterke fokuset på forfattarens tidlege død, har vore taust omkring døden som tema og motiv i diktinga, i det minste forankra i konkrete, tekstbaserte lesingar. Sjølve framstillinga av døden i diktinga er mindre kommentert, og der det skjer, er det stort sett berre i dikt der tematikkene er berrsynt og opp i dagen; i mindre grad for dikt med mindre tydeleg subjekt med biografisk tolkingspotensiale, slik som «No reiser kvelden seg».

Det har herska eit syn på døden som viktig inspirasjonskjelde for diktinga, medan eg med mi lesing derimot ønskjer å vise korleis døden i diktet, på tekstnivå, spelar den mest sentrale rolla. Dei ulike oppfatningane av døden i Nygards dikting, kling alle med når eg i neste kapittel analyserer diktet. Der vil eg prøve å vise korleis døden både bør og utvilsamt har ein sentral posisjon, som uttrykk for det eg etter kvart vil kalle ein overordna ironi. I tråd med det eksistensialistiske som Winsnes legg grunnlaget for, ønskjer eg å vise korleis diktet ikkje berre kan lesast som uttrykk for individets død, men òg døden i diktet som uttrykk for eksistensiell dødsangst- og lengsle i kosmisk målestokk, andsynes det som er vårt kanskje største felles menneskelege traume: Døden, både for kvart einaste menneskelege individuelle liv, og for heile den menneskelege eksistensen.

### **To ulike diktarmytar**

Før vi går over til å lese diktet, skal vi no sjå nærare på dei ulike poetikkane som eksisterer kring Olav Nygard.

Det finst, grovt rekna, to ulike førestellingar om Olav Nygard som poet, to motstridande «diktarmytar», for å låne Asbjørn Aarseths ord om kva slags litteratursyn som pregar Nygards dikting.<sup>31</sup> Kort fortald plasserer den eine diktaren høgt heva over jordiske sorger, som eit romantisk inspirert geni driven av profetiske syner om sin eigen lagnad. Den andre handlar

---

<sup>29</sup> Ibid. 664.

<sup>30</sup> Winsnes, *Fra februarrevolusjonen til verdenskrigen*, bind 5, *Norsk litteraturhistorie*, 629.

<sup>31</sup> Aarseth, «Olav Nygards diktarmyte», 26.

om å vere det Nygard sjølv kalla «rimsmid», ein handverkar ved skrivebordet, tolmodig og uthaldande i arbeidet med å setje saman orda i ein nøye framstelt tekst.

Vidare går det an å hevde, på same måte som med dei ulike «dødsmytane» kring Nygard, at Greiff og Dale med sine to biografiske verk legg grunnlaget for kvar sin myte. Her står Greiff for den første, dikteren som ein slags mystisk profet på vitjing frå høgare himlar, men meir som eit naivt medium for sine høge bodskap enn ein kontrollert regissør av sitt eige stoff: «Den myte er bragt i omløp av Nygard var en streng og kresen ordkunstner, som bare slapp fra seg det beste av det beste. (...) Det er nesten utrolig at dette er skrevet om en dikter, hvis største svakhet var tendensen til å bruke mange og store, tunge og dunkle ord.»<sup>32</sup>

Dale målber derimot det motsette, nemleg synet på dikteren som ein tålmodig slitar ved skrivebordet: «Alle vitnemål frå Nygards seinare år samstavar i at han *arbeidde* mykje med dikta sine. (...) Han kunne arbeide ei heil natt med eit vers, det kunne gå år før eit dikt var ferdig».<sup>33</sup> Desse to linjene kan trekkjast heilt fram til samtida, der Asbjørn Aarnes må seiast å ordleggje den første, Greiff-inspirerte myten, medan Vassenden står på den andre sida. Samtidig er biletet sjølv sagt langt meir nyansert, noko Asbjørn Aarseth viser i den allereie omtalte artikkelen «Olav Nygards diktarmyte». Han argumenterer her for at Nygard snarare oppfatta seg sjølv som eit ledd, eit sendebod, mellom to dimensjonar:

Diktarmyten i Olav Nygards verk byggjer på eit klart dualistisk verdsbilete, der dikteren har ein formidlingsfunksjon. På den eine sida framstiller han rømda eller æva (æva vert konkretisert som ein romdimensjon) lik ein heilag allheim med sfæresong, ævedraum og skapnings-gir som gjev inntrykk av ein fundamental harmoni, ein kosmisk Eros som strøymer gjennom alt. Metaforikken gjev førestellingar om eit slag musikalsk emanasjon frå himmel til jord. På den andre sida set han det trivielle jordlivet, eksistensen i tida, ufred, skodde, dur, «trongrømde tune i dalskuggen grå» (s.11), der menneska ferdast på denne sida av sløret og fester seg ved små og forgjengelege ting. Dikteren skal stå fram som ein tolk mellom desse to motpolane; han skal syngje om det han sansar bak forhenget, fange inn sfæresongen, skape eit bilete av det store skaparverket, byggje mellom det reine åndelivet og materien.<sup>34</sup>

Framfor å ha status som profet med innsikt i noko som var skjult for andre, skreiv Nygard ifølgje Aarseth innanfor ei sjølvforståing av dikteren som innehavar av ein unik mellomposisjon, ein som tar imot inspirasjon frå «høgare makter», og så skriv sine «draumbilete» eller syner ned. Framfor å berre vere ein diktarmyte, kan vi dermed kalle dette

<sup>32</sup> Greiff, *Olav Nygard – dikter og mystiker*, 20.

<sup>33</sup> Dale, *Olav Nygard*, 81.

<sup>34</sup> Aarseth, «Olav Nygards diktarmyte», 35.

ein kunstnarmyte.<sup>35</sup> Trass i at den bryt med det meir reindyrka romantiske biletet av ein særleg innvigd utvald poet, som i ei spontan og beineveges gjerning skriv ned sine visjonar, er desse poetikkane i slekt med kvarandre.

Trass i at Dale presenterer ei oppfatning om at Nygard sjølv i stor grad såg på seg sjølv og diktinga si som resultat av det han kallar «syner», er det han som gjennom vektlegging av dei nære, åskodelege bileta i Nygards posi danna grunnlaget for den andre myten; altså poeten som ein tolmodig arbeidsmaur, bøygd over arbeidet sitt med tekst og språk, jamfør sitatet på førre sida. Seinare har Georg Johannesen spissformulert dette i artikkelen «Olav Nygard – en dikter i draugelag», der han går til åtak på Greiff og andre han kallar «mystikarar»:

Den kompliserte formen i Olav Nygards dikt er ikke bare en utsmykking av diktets fortelling, men et stadig gjentatt signal om at vi her står overfor et skrivebordsprodukt. (...) Olav Nygard verken snakket eller skrev i spontant i åtte oktaver med faste rytmer i et gjennomført rimskjema, han stod heller ikke i vindusposten da han skrev «Eg andar hol i kvitan is paa rute».<sup>36</sup>

Der ei retning ser Nygards poesi som ein høgtsvevande lengt ”oppover i rømda”, bort frå det jordiske ”åk” her nede på jorda, ser den andre ei motsett retning ned i det kvardagslege, ein poesi som lever gjennom attkjenning i biletb Bruken når ein skriv at ”tanken sit sårhendt og ror”.<sup>37</sup>

Den nyare resepsjonen ber preg av det same skiljet. Myten om poeten som innsiktsfullt geni, først og fremst drive av løyndomsfull lagnad, byggjer grunnlaget for oppfatninga av einskapen i Olav Nygards lyrikk som blant andre Vidar Bergset har teke tek til orde for:

I «No reiser kvelden seg» har vi ei full samansmelting av desse ævelege, universelle skapings- og grokreftene, både i djupe himlar og på døkke strender i dei eineståande intense erotisk-mystiske bileta i siste strofa.

Endå om vi finn spor av eit dualistisk syn hjå Nygard, må det oftast vike for einskapssynet: Alt er i slekt, samanhengstrådande vev seg mellom og gjennom alt av ånd og alt av kjøt, motsetnadane kan jamnast ut, livsens mor er både ånd og jord. Dette «uno mystica» gjennomgløder sterkt nokre av dei mest sentrale dikta i Ved vebande, kanskje aller sterkast «Med djupe tunge floddrag».<sup>38</sup>

Her stiller Bergset seg her ein stad mellom Greiff og Hageberg, når han hevdar at Nygard i røynda slett ikkje er prega av den dualismen som Aarseth ser som sjølve drivkrafta hjå han.

---

<sup>35</sup> Ibid. 29.

<sup>36</sup> Johannesen, «Olav Nygard – en dikter i draugelag», 1978.

<sup>37</sup> Dale, *Olav Nygard*, 70.

<sup>38</sup> Bergset, Vidar «Einskapssynet i Olav Nygards lyrikk», 33.

Denne motsetninga i synet på det underliggjande fundamentet bak Nygards dikting og dikteriske praksis går igjen i den seinaste resepsjonen, der med Hageberg som representant for det einskaplege, og Vassenden som talsmann for dikteren som kommuniserer frå ein mellomposisjon, i forlenginga av Aarseths dualisme. Som vi skal sjå, er desse ulike syna viktige for korleis Nygards poesi har blitt lesen. Aller tydelegast viser det seg etter mi meining når Hageberg hevdar at det er ei rein feillesing å sjå «No reiser kvelden seg» som eit dikt om døden, der same argumenta om «einskapen» som Bergset stør seg på vert brukte til å understøtte påstanden.

To ting som dannar desse to «diktarmytane» er vesentleg for korleis «No reiser kvelden seg» har blitt forstått på: Som vi har sett over, ideen om Nygards dikting som romantisk uttrykk for ein slags kosmisk harmoni. Det andre momentet gjeld naturframstillinga hos Nygard i lys av desse to poetikkane. Her er skiljet mellom forståinga av Nygards poesi som «nær» eller «fjern», som eg var inne på innleiingsvis, sentralt.

På den eine sida legg Winsnes grunnlaget for ei viss naturforståing med romantisk tilsnitt hos Nygard, når han kallar «No reiser kvelden seg» eit (vakkert) naturdikt.<sup>39</sup> Dette reflekterer den tidlege resepsjonen sitt syn på Nygard som ein naturdiktar i ordets faktiske forstand. Det er først hos Vassenden at dei oppsiktsvekkjande bileta blir konfronterte med det ein kan kalle mangel på korrelat med faktisk natur. Det komplekse med naturbileta hos Nygard i «No reiser kvelden seg», er det likevel igjen Aarseth som først kommenterer.

I «Olav Nygards diktarmyte» hevdar han at naturen i dette diktet skil seg frå den biletlege framstillinga av natur som vi elles ofte ser hos Nygard, blant anna i dikt som «Bru» (frå *Flodmaal*, 1913) eller «Til fjells» (Frå *Runemaal*, 1914). Det går ei direkte kopling mellom artikkelens syn på naturbileta hos Nygard som særst ulike poetiske uttrykk, og Eirik Vassendens handsaming av naturbileta i «No reiser kvelden seg» som noko anna enn ein faktisk, reell natur: Det konkrete ved naturbileta gjer ikkje nødvendigvis at dei korresponderer med ein ytre, opplevd natur.

Aarseth hevdar at «No reiser kvelden seg» i denne samanhengen står i ei særstilling – medan lesaren elles sjeldan er i tvil omkring korleis verdien fordeler seg i Nygards dualistiske naturbilete, der «dalen den grå» er i klår kontrast, og med negativ valør, motsetninga til det

---

<sup>39</sup> Winsnes, *Fra februarrevolusjonen til verdenskrigen*, bind 5, *Norsk litteraturhistorie*, 628.

høge, frie fjellet, er «No reiser kvelden seg» er eit unntak frå denne bruken av naturen som reint biletlege framstillingar av indre landskap:

Det finst unntak for slik metaforisk bruk av naturbilete; eit godt døme er «No reiser kvelden seg», der naturen vert sett på som ein levande einskap, men der sjølve stemningsinntrykket er det sentrale. Himmelperspektivet er med også der; diktet sluttar slik:

Or djupe himlar slær ein båregong  
av evig skapnings-gir og sfæresong  
som helsar frendeblidt mot døkke strender.

Men dette overjordiske innslaget gjer ikkje naturbiletet mindre bokstavleg; det fungerer som harmonisk ekko frå ein kosmisk resonansbotn.<sup>40</sup>

Kva er så skilnaden mellom Aarseths «kosmiske resonansbotn», og Hagebergs seinare «kosmiske korrespondanse»? Naturen hos førstnemnde får nettopp ikkje tillagt såkalla «overjordiske», harmoni-framkallande eigenskapar. Den er ikkje moralsk på same måte som hos Hageberg, sjølv om han òg meiner at diktet er uttrykk for poetens kjensle av ein fundamental einskap i universet. Vidare er skilnaden mellom Aarseth på ei side, og Bergset med sitt «uno-mystica»-einskapssyn og Hageberg sin kosmiske korrespondanse på den andre, at det hos Aarseth blir gitt rom for at sjølve diktet, teksten; jamvel om den er resultat av ein viss poetikk, representerer ei ikkje-metaforisk biletleggjering.

Vi ser ei utvida, problematisert forståing av korleis Nygards naturbilete fungerer. Òg seinare lesarar som Vassenden med si vektlegging av det han kallar naturmystikken og metaromantikken kan sjåast på som ein opposisjon mot særleg Dale, men dels òg Greiff i det som verkar som eit skifte i måten å forstå naturen i Nygards poesi på.<sup>41</sup>

Mange av Nygards beste dikt har form nettopp som korte naturskildringar, ofte utan eit tydeleg subjekt. Det er som om det dikteriske eg-et er så tett på eller så langt ifrå at perspektivet glir i eitt med naturen, i eitt med det sansbare som blir skildra. Slik er det òg i «No reiser kvelden seg», der naturen ser ut til å ha erstatta menneskelege subjekt som aktør. Dette blir, som vi snart skal sjå, eit argument for mi tolking av diktet og det «utviska» subjektet som teikn på døden.

Her har naturskildringane leidd oss fram til mitt siste poeng i denne gjennomgangen av dei ulike syna på Nygards lyrikk, nemleg biletspråket som uttrykk for det nære versus det fjerne. Der Dale gjentekne gonger hevdar at styrken i Nygards biletbuk ligg i evna til å formidle

<sup>40</sup> Aarseth, «Olav Nygards diktarmyte», 32.

<sup>41</sup> Vassenden, *Skapelsens problem*, 51.



noko *nært*, noko mange har erfart og kan «re-erfare» gjennom Nygards sanslege språk, synest Vassenden å hevde at styrken i biletspråket ligg i naturbileta sin *mangel* på korrespondanse til røyndomen, derav uttrykket *naturmystikk*.

Dale meiner Nygards biletspråk sin styrke ligg i evna til å bruke det kvardagslege, daglegdagse og dermed *låge*.<sup>42</sup> Nyare lesingar som Vassenden går motsett veg, ved å hevde at det er dei nesten overnaturlege skildringane av naturen, det Vassenden døyper for naturmystikken, som forsyner Nygards poesi med styrke<sup>43</sup> Igjen er det er to lesemåtar eller innfallsvinklar til det same aspektet ved Nygard som står i diametral motsetning til kvarandre, slik vi les her, først frå Dale:

Når biletspråket hos Nygard er så åskodeleg, kjem det av at førestellinga så ofte er forankra i velkjende, gjerne kvardagslege ting og tilgangar, slike som har eit sterkt opplevingsmoment for diktaren og for dei fleste lesarar. Derfor blir uttrykket «tanken sit sårhendt og ror» så klårt og sansande; Nygard hadde – serleg på Vik – røynt kva det er å ro med såre hender, og dei fleste lesarane kan iallfall gjera seg ei meining om det.<sup>44</sup>

Medan den andre lesemåten vert godt illustrert i Sejersted og Vassenden si analyse i *Lyrikk. En håndbok* frå 2007, der det om «No reiser kvelden seg» heiter at bileta sitt særpreg kjem av at dei ber preg av noko framandt:

Nygards bilder kan virke massive og fremmedartede, men er alltid kraftfulle og vakre. I hans dikt er det ofte slik at språkbildenes egenliv er sterkere og viktigere enn deres evne til å skildre noe annet; dette skyldes bildenes påtagelige og fremskutte språklige visualitet og klanglighet.<sup>45</sup>

Medan Dale set diktet si evne til å vekke identifikasjon i form av atkjenning hos ein lesar som ein kvalitetsspesifikasjon på kva som er eit godt poetisk bilete, gjer Vassenden her det motsette når han seier at bileta til Nygard er mektige, «treffande» i kraft av sin framande mystikk og eigenart. Her ser vi ei kopling mellom Greiff og Vassenden, som begge hevdar at Nygard er vanskeleg, mystisk og utilgjengeleg. På den andre sida finn vi Dale, men òg Johannesen, som meiner Nygard si dikting ber preg av ein kresen, knapp og nøysam

---

<sup>42</sup> Dale, *Olav Nygard*, 69-70.

<sup>43</sup> Sejersted og Vassenden, *Lyrikk. En håndbok*, 167.

<sup>44</sup> Dale, *Olav Nygard*, 70.

<sup>45</sup> Sejersted og Vassenden, *Lyrikk. En håndbok*, 168.

språkarbeidar.<sup>46</sup> Med andre ord lar det seg vanskeleg gjere å skilje dei mange ulike oppfatningane kring Nygards lyrikk og liv over ein og same kløft.

For å summere finst det altså tydelege motsetningar i måten Olav Nygard har blitt lesen og forstått på, både når det gjeld naturbileta, biletdanninga generelt, og kva slags underliggjande poetikk som er drivkrafta bak denne poesien. To aspekt ved Nygards lyrikk har vekt mest usemje: For det første om forma først og fremst er «vanskeleggjort», som Vassenden hevdar, eller baserer seg på atkjenning og identifikasjon, slik Dale hevdar. For det andre, døden som tematikk, drivkraft, mystisk visjon eller alle desse tre tinga i diktinga hans. Den mangelfulle resepsjonen viser seg tydeleg gjennom sitt fråvær av tekstnære lesingar av lyrikken i dette som først og fremst må kallast ei resepsjonshistorie prega av mytar, poetikk og det Vassenden kallar poetologi. Av same grunn er diktet vi no skal fordjupe oss i, «No reiser kvelden seg», i stor grad overlate til seg sjølv når det gjeld nærgåande lesingar.

---

<sup>46</sup> Johannesen, *Om den norske skrivemåten*, 118.

## II. Ein analyse av ”No reiser kvelden seg”

### Kanonisert og utforska

Det finst berre tre tekstar som kan kallast skriftlege analysar eller tolkingar av «No reiser kvelden seg».<sup>47</sup> Diktet er ofte nemnd eller sitert frå, men fullstendige lesingar finst altså svært få av. Som Eirik Vassenden formulerer det: «Resepsjonen av dette diktet er – hvis vi holder undervisning på ulike nivåer i det norske utdanningssystemet utenfor – stort sett taus eller uartikulert.»<sup>48</sup> Det likevel ikkje slik at «No reiser kvelden seg» er noko bortgløymd, ukjent dikt av Nygard, snarare tvert om – allereie Winsnes nemner det som eit av høgdepunkta i *Ved vebande*, og det er utvilsamt blant Nygards mest kjende dikt.<sup>49</sup>

Tausheit sluttar like fullt om diktet, slik det sjølv òg endar i bølgenes slag mot dei forlatne, «døkke» strendene i eit stille univers. Det er underleg at verken Dale eller Greiff, som elles omtalar mykje av Nygards lyrikk i bøkene sine både tematisk og formelt, går lenger inn i diktet. Eit moment som kan ha bidrege til at det vantar slik på faktiske lesingar av diktet, er som vi såg i førre kapitel, oppfatninga av Nygards naturlyrikk som ei harmonisk, uavbroten eining. I forlenginga av ei slik forståing, er «No reiser kvelden seg» enkelt og greitt eit naturdikt som skildrar kveldens overgang til natt, og dermed ein slags idyll som ikkje krev vidare handsaming – den bør heller, kan det verka som, få bli verande i fred for innpåsletne analysar.

Det kan òg vere ein tendens at det trass i (eller kanskje like gjerne på grunn av) diktets høge stjerne ikkje har vore eit opplevd behov for å problematisere det ytterlegare ved nærgåande fortolking. Som Winsnes har ein latt dette «skjønne naturbiletet» passere i det stille, kanskje endåtil av frykt for å forkludre det som så lenge har fått liggje i ro. Men som vi straks skal sjå, er det strengt tatt langt meir enn harmoni som ventar når vi no skal nærme oss «No reiser kvelden seg». Før eg analyserer diktet, vil eg kort gjennomgå og kommentere dei formelle trekka. Så følgjer analysen min, og etterpå nokre refleksjonar omkring den.

Men først, diktet:

---

<sup>47</sup> Med lesingar meiner eg i denne samanhengen skriftlege bidrag trykt i bøker, tidsskrift, avhandlingar eller liknande.

<sup>48</sup> Vassenden, *Skapelsens problem*, 276.

<sup>49</sup> Winsnes, *Fra februarrevolusjonen til verdenskrigen*, bind 5, *Norsk litteraturhistorie*, 628.

«No reiser kvelden seg»

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

Men dagen tek sin gangar fast i taum,  
tek ferdakaapa på med gullrend saum  
og burt fraa blaane etter blaane skundar<sup>50</sup>  
Det gular gjennom svale dal og lid  
der skuggen ventar natta, brura si,  
og ør i sine elshugsdraumar blundar.

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

Det gjeng ein sælebiv imillom fjell  
so fræa emnar seg og hamsar fell  
og undrings-øre augo upp seg vender:  
Or djupe himlar slær ein baaregong  
av evig skapnings-gir og sfæresong  
som helsar frendeblidt mot døkke strender.<sup>51</sup>

---

<sup>50</sup> I originalutgåva av *Ved vebande* er det ikkje noko punktum her. I dei to neste utgåvene av diktet, i minneutgåva *Dikt* frå 1934 og *Dikt i utval* i -58, er punktumet derimot på plass. Seinare utgåver har vald å følgje originalen, altså utan punktum. Det er likevel rimeleg å tenkje seg at mangelen på punktum i originalen skuldast ein trykkfeil, ettersom neste vers har stor bokstav og strukturen elles i diktet innbyr til det. Eg har vald å utelate punktum, fordi eg stort sett har brukt utgåva av *Ved vebande* som kom ut på Aschehoug i 1999 (der det ikkje er punktum) og fordi eg ønskjer å la originalteksten tale.

<sup>51</sup> Nygard, *Ved vebande*, 9-10.

## Formale trekk

”No reiser kvelden seg” er eit dikt som går over fire strofer, seks vers, og er skriva på jambisk pentameter med rimmønster aaBccB.<sup>52</sup> På norsk er dette ei form vi blant anna kjenner frå Bull og Welhaven, og særleg Bull har Nygard på mange andre område òg blitt samanlikna med.<sup>53</sup> Om Nygard sjølv hadde lese Bull, er eit anna spørsmål som i hans tilfelle ikkje lèt seg svare på – isolasjon, fattigdom og låg utdanning talar i mot at det er snakk om medviten inspirasjon.<sup>54</sup> På den andre sida las han mykje, og var til dømes velkjend med mange av engelsk litteratur sine store klassikarar. Uavhengig av dette, er det aktuelle versemålet stort sett ikkje omtalt verken av resepsjonen eller Nygard sjølv, og det er heller ikkje av dei mest kompliserte formene han nytta til diktinga si.

Vidare kan ein godt merke seg at nettopp dette versemålet er svært sjeldan brukt av Nygard, som etter kvart skreiv mest oktavar – særleg i *Ved vebande*, der over halvparten av dikta er oktavar. Det er òg stort sett oktaven som blir diskutert av ein nærast unison resepsjon, og forma blir etter kvart nærast sidestilt med Nygard på sitt beste. Noko av det næraste ein kjem «No reiser kvelden seg» kva gjeld andre av Nygards dikt, i det minste når det berre er snakk om form, er det elles relativt ukjente «Mannaætt, du mare-rengde» frå *Kvæde* (1915).

Ettersom ingen har trekt fram koplinga mellom desse to dikta, vil eg kort utdjupe kva fellestrekk dette relativt ukjende Nygard-diktet har med «No reiser kvelden seg». Det mest openberre, er at dette som sagt er det einaste andre diktet der han brukar same rimskjema. Vidare kan, sjølv om særleg tonen i dikta er særskild ulik, nokre av rørsleane seiast å likne. Begge endar med ei fjernt, kosmisk perspektiv; «Mannaætt, du mare-rengde» si siste strofe viser jordkloten på flukt gjennom rommet: «Jorda gjennom rømda ruggar, / gjennom ljøs og trollnatt-skuggar. / Allheims-vorden kjem paa ferd: / Tellus, Tellus, du hev vunne / allheims-frægda, du hev funne / evig løysing, hepne verd.»

### «Tellus, tellus, du hev vunne». Ironien hos Nygard

Likskapane skal ikkje overdrivast, det er tydeleg for alle at lynnet i dei to dikta er særskild ulike: Der «No reiser kvelden seg» er roleg, nesten avventande, er «Mannaætt, du mare-rengde»

---

<sup>52</sup> Eg har brukt følgjande bøker som oppslagsverk: Hallvard Lie *Norsk Verslære*, Janss og Refsum si lærebok *Lyrikkens liv*, Sejersted og Vassenden si *Lyrikkhåndboken*.

<sup>53</sup> Vassenden, *Skapelsens problem*, 278.

<sup>54</sup> Rekdal, «Døende dikter. Om Olav Nygard», 59.

vendt direkte til menneskeslekta. Det er først og fremst metrisk at dei liknar, sjølv om det finst ulikskapar her òg. Utover dette, har dikta òg det felles at det talande subjektet i begge stort sett er løynd. Ein kan argumentere for at det elles tilbaketrekte subjektet i større grad tek stilling til det diktet formidlar av innhald i «Mannaætt, du mare-rengde», som allereie i tittelen røper eit negativt syn på menneska sine livsvilkår. I «No reiser kvelden seg» er subjektet i større grad reint skildrande, det feller ingen moralsk dom over menneska, trass i at det implisitt vurderer både handlingar og rørsler. Det viktigaste trekket er etter mi meining det ironiske i «Mannaætt, du mare-rengde», særleg i slutten blir dette tydeleg: «Evig løysing, hepne verd» (hepne = på slump, lagleg).<sup>55</sup>

Ironien her er altså tydeleg og skarp, når det heiter at «Tellus» har vunne, indirekte, over menneska ved å få slutt på lidingane deira. Like fullt viser det at ironi som verkemiddel òg i kortare dikt skrivne på dette nokså kompakte rimskjemaet, ikkje var noko Nygard var ukjend med då han seinare skreiv «No reiser kvelden seg». Eg nemner dette no, under det formale, fordi eit samla resepsjonsfølgje er samstemde om at Nygard sin såkalla ”biske” ironi berre finst i særleg grad i *Kvæde*.<sup>56</sup> I tillegg er denne ironien sett på som noko som høyrer til hans svakaste sider som poet.<sup>57</sup> Eg ønskjer derimot å vise at Nygard sin ironi er langt meir variert og nyansert, ikkje minst slik vi òg ser den uttrykt i ”No reiser kvelden seg”. Lat oss dermed ha det i bakhovudet fram til avslutninga av denne analysen, der eg vil vise korleis ironien òg er til stades i dei avsluttande bileta i «No reiser kvelden seg».

### **Menneskeleggjort natur – eller naturleggjort menneske**

Tilbake til gjennomgangen av diktet sine kvalitetar, og dei mest sentrale trekka ved det. Det mest tydelege grepet, er ei gjennomgåande menneskeleggjering av naturen ved naturskikkelsar- og fenomen, noko vi ser heilt frå første verselinje, der kvelden altså reiser seg opp for å trø på lette føter over tunet. Denne utbreidde personifiseringa av natur held seg diktet gjennom, og det er slike menneskeleggjorte naturskapnader som skapar rørsle i diktet.

---

<sup>55</sup> Nynorskordboka, s.v «hepne.» 12.05.2015.<http://www.nob-ordbok.uio.no/perl/ordbok.cgi?OPP=hepne&nynorsk=+&ordbok=nynorsk>

<sup>56</sup> Birkeland, «Den nye lyrikargenerasjonen», 663.

<sup>57</sup> Dale, *Olav Nygard*, 34.

Ifølgje Vassenden er diktets viktigaste figur prosopopeiaen, og han finn den først og fremst i dei undrings-øre augo i fjerde strofa, slik han presenterer diktet i *Skapelsens problem* før han legg fram dei ulike tolkingane sine av det. At prosopopeiaen er diktets viktigaste figur, er heilt i tråd med den amerikanske nyretorikken vi i neste kapitel skal sjå at den endelege tolkinga hans er influert av:

Men mer grunnleggende enn antropomorfismen (å gi menneskeform) er *prosopopeiaen*: det å gi liv, ansikt eller maske til noe ikke-levende. Paul de Man har kalt prosopopeiaen «litteraturens grunntrope», en vending fra det døde til det levende, fra død til liv – som også innebærer det motsatte: en vending fra liv til død.<sup>58</sup>

Kvifor er dette vesentleg for denne analysen? Fordi vendinga frå død til liv, (eventuelt motsett, eller ei veksling mellom dei to) kan lesast på ulike måtar. I neste kapitel skal vi sjå nærare på Vassenden si tolking av denne rørsla, og vi skal lese korleis Hageberg vel å tolke dette. Men sitatet om prosopopeiaens status rører ved to ting som skal bli sentrale for mine påstandar om diktet. Begge poenga er allereie nemnd, men før den meir tekstnære gjennomgangen tek eg dei opp att i stikkordform: 1) Ironi i møte med døden, jamfør referansen til «Mannaætt, du mare-rengde» og 2) At vendinga frå «død» til liv òg inneber det motsette, der eg i møte med både Vassenden og Hageberg reagerer på at desse to storleikane (liv og død) blir jamstilte. Kort forklart: Ettersom «subjektet» i dette diktet er så lite «subjekt» som det er, altså usynleg, berre implisitt til stades, kan det like gjerne tyde på ei motsett rørsle av det prosopopeiaen står for. Om diktet handlar om døden, og kanskje er ei førebuing for diktar-eget til den døden han veit ventar; kan ikkje det figurlege like gjerne vere ei naturgjerding av subjektet – altså ein omvendt prosopopeia, der mennesket tar naturens ansikt?

Før vi reiser dette spørsmålet på ny, skal eg over dei neste sidene lese diktet kronologisk og kommentere fortløpande.

### **Eit akutt ”no”**

”No reiser kvelden seg”. Diktets aller første ord slår an tidskjensla, og fortel oss at det som skjer i dette diktet, skjer akkurat no. Det temporale ved diktet med utgangspunkt i dette noet er noko som elles i resepsjonen ikkje har vorte kommentert, trass i at det aller første ordet i diktet er ein tidsmarkør, eit no. Dette noet har ingen metrisk funksjon, det trengs altså ikkje for å få forma til å gå i hop. Derimot har det ein annan, viktig funksjon. Resepsjonen av diktet

---

<sup>58</sup> Vassenden, *Skapelsens problem*, 278.

har stort sett unisont vektlagt og forstått det som ei skildring av syklisk tid, somme både innhaldsmessig og formelt. Det har blitt lese som om det først og fremst tematiserer ein overgang i naturens døgnsyklus, og dermed indikerer ei nær sagt evig, i det minste år- eller dagviss gjentaking. Eg ser det som eit poeng at dette noet som startar heile diktet, tyder på det motsette, altså at diktet skildrar ei påtrengjande, akutt (eingongs)hending framfor eit syklisk gjentakingslaup.

### **Ei kjede av rørsler**

Vi tar med noets krav om augneblinken, og ser på diktets handlingsgong. Kva skjer vidare? Rørsla som kvelden startar når han reiser seg og tør over tunet med lette føter, held både diktet og seg sjølv i verksemd, i aktivitet, heilt til slutten. I første strofe er det stort sett eit handlingsverb i kvar einaste linje. Først er altså «reiser seg» om kvelden i første linje. Det er eit potent ord, eit kraftig verb. At det som sagt skjer «no», ikkje berre at det skjer, bidreg til at handlinga blir endå meir påtrengjande. Det nemnde noet er dessutan den einaste slike tidsmarkøren i diktet, og ettersom bruken av det som anslag faktisk er unødvendig sett frå eit rytmisk perspektiv, kunne forma fint oppfylt sine jambiske versføter utan noko «no»:  
«Kvelden reiser seg i vesterbrun / han trør på lette føter gjennom tun» er likeverdig slik sett. Det som endrar seg i og med dette noet, er først og fremst vektlegginga av det første verbet, altså «reiser»: «No reiser» og ikkje «Kvelden reiser» gjer at det blir meir trykk på «reiser», som i «no» får ei forstaving. Effekten er at lesaren spissar øyrene og lyttar ekstra godt når det som skal formidlast tydelegvis er noko akutt, noko som hender på dette spesifikke tidspunktet – samstundes som det sjølv sagt er snakk om ei dikta, formidla fortid. I tillegg blir rørsla understreka ved at den altså står fram (eller reiser seg opp) akkurat i denne eine augneblinken, akkurat no.

Første verbet i første linja av første strofe er derfor kanskje diktets aller mest potente, både i tyding, klang og rørsle. At kvelden reiser seg indikerer ei rørsle opp, noko som vaknar til live, som strekkjer seg oppover – det er dessutan ei mektig oppvakning eller oppstode, fordi «kvelden» er ein udefinerbar storleik med sterke konnotasjonar til det dunkle, dystre; jamfør barokkens døds-svermeriske aftendikt-terminologi, men viktigast, fordi «vesterbrun» som fjellet eller fjellbrynet er faktisk og massivt i fysisk forstand. Ein kombinasjon av det «diffuse» abstrakte, her kvelden, med noko biletleg tydeleg som «vesterbrun», skaper ei forankring for biletet i den faktiske naturens orden. Samtidig innbyr det til noko eventyraktig,



som straks skal bli forsterka i andre verselinja. At det konkrete i dette kontrasterande ordparet dessutan òg er ein metafor – «vesterbrun» – og ikkje til dømes fjellbryn, understrekar òg graden av metafor-dekka natur heile diktet igjennom.

I andre verselinje er det framleis kvelden som agerer, men no har skapnaden hans fått ei meir menneskeleg form, der han «trør» inn i menneskeverda, attpåtil på «lette føter», gjennom tunet. Jamvel om det enno ikkje er snakk om noko prosopopeia ifølgje Vassenden, er det menneskeleggjing i så stor grad at ei maske nærast er overflødig å skildre. Det «ikkje-levande» har fått liv for lengst – og motsett, om vi les biletet dialektisk, ber det i seg ein kime av uhygge ved at det levande blir ikkje-levande. Kvelden kan sjåast som dødens spede spire som trer inn i det levande, han smyg seg inn blant menneska på tunet utan at dei eingong merkar det.

At kvelden trør «på lette føter» gjer inntrykk av eit lettbeint vesen, kanskje snikande i halvmørkret, kanskje listande stilt for å ikkje forstyrre: Intensjonen blir ikkje tatt stilling til, og det bidreg til den tvitydige karakteristikken av denne underlege skapnaden. Kva vil han, vil han godt – er det av omsut for menneska han kjem, eller for å følgje egne drifter? Det menneskeleggjorte blir ytterlegare understreka idet kvelden går inn blant menneskas hus, inn i vår verd, vårt tun, for å hengje opp skuggeveven sin. Perspektivskifte som så viser seg i diktets første linjer, er gjennomgåande og typisk for diktet. Det vekslar mellom det heilt nære og det fjerne, frå ein posisjon der ein kan «kjenne» eller «høyre» kviskringa gjennom kjørr og lyng som var ein nede i graset, i insektperspektiv, til luftig avstand der eit blikk som frå ein stad langt borte, seglande over det heile, ser horisonten gradvis skifte farge frå dag til kveld.

I tredje linja er verbet mjukare. No hengjer kvelden skuggeveven opp mellom fjella. Hengjer og gjeng heng lydleg saman, og inneber ei gradvis rolegare eller mjukare rekkje verb: Reiser, trør, hengjer, gjeng. Lydane blir mildare, handlingane mildare. Dessutan er handlingane verba peikar mot, òg gradvis mindre valdelege på den måten at dei i mindre grad påverkar omstenda fysisk. Å reise seg og å trø er direkte handlingar som påfører andre eller omgivnadane direkte konsekvensar, ein reiser seg opp og tar meir plass; ein trør på jorda og er i aktiv rørsle. Hengjer og gjeng er ord som bind saman, spesielt i denne samanhengen, der det er ei «kviskring som gjeng» gjennom – altså er det gjennom noko at kviskringa går, og verbet er i meir passivt både i form og innhald.

Det siste verbet i første strofa er «skiftar», òg det meir passivt enn dei to første. Det er vanskeleg å ikkje lese det som eit sjølvreflekterande nivå i diktet, som at det frå det udefinerbare subjektets perspektiv vert stelt i stand til ei vesentleg endring, ein ny tone, som skal bli sjølve diktets vidare toneleie. Diktet tar førs sats, gjer seg klar for det som skal kome: Kvelden reiser seg, og legg til rette for nattas inntog. Han snik seg innpå menneska, og tar på seg deira form, før han igjen endrar perspektiv, og formidlar kveldens kviskring – ei stille varsling av det som kjem – gjennom kjørr og lyng.

Talartrosten skiftar ljod og syng/ med avdagsskjevelen under sine strenger. Her er det lydleg samklang mellom skiftar og skjelven, noko som vitnar om ein samanheng mellom dei to. At tonen, røysta, skiftar; at ei endring er i kjømda. Kva gøymer songfuglen under sine strenger, altså, i eller under sitt instrument? «Avdagsskjevelen» er eit samansett ord som tyder noko konkret men samstundes gåtefullt. Avdagen, skumringa, er ofte skildra andre stader hos Nygard òg, heilt frå debuten – eit tydeleg døme er til dømes «Dags-svan» frå *Flodmaal*.<sup>59</sup> Sett saman med avdagen, dagens slutt, får skjelvinga ei dobbel tyding. Akkurat som veldig mykje anna i diktet kombinerer den ei abstrakt side med ei bokstavleg: Det blir kaldare, det lid mot kveld og sola forsvinn – altså, ein får frysningar eller skjelv av kulde. Dødsangsten er ei anna opplagt tolking. Ei tredje er eit gys, ein sanseleg reaksjon på dette skiftet – også det dobbelt, både som fysisk og temporal overgang frå dag til kveld som ei endring både i stemninga diktet formidlar, i stunda som merkast på kroppen, og tonen diktet held. Samansetjinga av dei to orda skaper ei kroppsleggjering, ein inkarnasjon av skumringsstimen. Samtidig er perspektivet forskyvd, som det stort sett er diktet igjennom; og det er talartrosten som er «talerøret» for denne endringa i modus og klang som dette skiftet av ljod representerer.

### **«Talatrasten» som varslar**

Fuglen er ein tung symbolsk figur innan diktekunsten, men med mangfaldige tydingar. Spesielt i engelsk romantisk dikting, som Nygard kjende godt til og var inspirert av, har fuglen ei sterk symbolsk lading. Hans store førebilete, Keats, som han òg delte lagnad med når det gjeld tuberkulosen, er eit døme på bruken av fuglen som motiv innanfor det

---

<sup>59</sup> Heile diktet er vedlagt i appendiksen lengst bak i oppgåva.

romantiske. Keats har truleg inspirert Nygard i stor grad, og fleire dikt har sterke likskapstrekk – når det gjeld fuglen, er kanskje «Ode to a Nightingale» det mest eksplisitte.<sup>60</sup>

Fuglen kan vere mange ting. Den kan til dømes vere sjela, som med sitt evige liv står fritt til å vandre mellom himmel og jord som den vil, på sine vengjer (eit anna ynda motiv hos Nygard, til dømes i «Min tanke flagrar yve livsens hav» frå *Flodmaal*.) Svart trost varslar gjerne døden, iallfall gjer den det tradisjonelt. Men talartrasta, altså måltrosten – kva slags rolle har han, utanom å vere fugl med vengjer til å fly på? I linja «talartrosten skiftar ljod og syng / med avdagsskjelven under sine strenger» får fuglen status som eit instrument for songen. Her kan songen tolkast som sjølve diktet. Fordi subjektet er løynd eller i beste fall skiftande, jamfør perspektivet som gjennom heile diktet vandrar mellom høgt og lågt og nært og fjernt, står denne songfuglen fram som stemmeberaren av diktet. Saman med skiftet, som diktet kommenterer, blir den del av eit sjølvrefererande nivå. At han syng med «avdagsskjelven» under sine strenger, får dermed ei rikare tyding. Som på hardingfela (eit instrument Nygard hadde kjær, han var òg ein god spelemann) er det eit skjult sett «understrengar» som kling med i det som skjer på overflata, noko underliggjande som blir sett i spel saman med det som skjer i det ytre, i det «bokstavelege».

Det blir dermed svært tydeleg at diktet har to lag, men to lag som ikkje er fullstendig skilde frå einannan, i blant møtes dei og nærast utliknar sine to tydingar. Det abstrakte og det konkrete finst som to jamsides storleikar på same tid i mange av diktets biletlege framstillingar. Om avdagsskjelven då skal lesast som dødsangsten, får den igjen to lag med tyding. Det er både diktet, og fuglens song, som fryktar for sin slutt – noko som korresponderer med den faktiske realistiske naturen, der måltrosten sluttar å syngje når natta fell på – og den større slutten, subjektets død. Samtidig blir desse to internt i diktet to sider av same sak.

Allereie i den første strofa som vi no har lese, er det mange ord for ulike overgangar. Skuggeveven blir hengt mellom fjell, som ei bru eller eit stengsel. Begge figurane er kjende

---

<sup>60</sup> I «Ode to a Nightingale» blir lengsla etter døden meir eksplisitt uttrykt enn i «No reiser kvelden seg», samtidig som det er fuglen som set i gong refleksjonane kring døden, og mørket som ein erotisk, sanseleg utveg: «I cannot see what flowers are at my feet, /Nor what soft incense hangs upon the boughs, /But, in embalmed darkness, guess each sweet /Wherewith the seasonable month endows /The grass, the thicket, and the fruit-tree wild; (...)

frå andre av Nygards dikt, særleg brua og stigen dukkar ofte opp i hans dikting.<sup>61</sup> Den er paradoksal som det siste, som ei sperre, men spelar opp til ein ide om ein annan dimensjon, ei litt anna sfære, om ein vil, ved eit usynleg lag som legg seg i landskapet. Det fører tanken over på eit anna ord som opptre seinare i diktet, og som er hyppig til stades gjennom heile Nygards forfattarskap; nemleg sfære, som er i slekt med førestellingane hans om eter som udefinierbare substansar som finst i «rommet».

Kviskinga går gjennom gras og lyng, trass i at biletet som sagt er utprega konkret har det noko trolsk ved seg, fordi det er sjølvve kviskinga som spreier seg gjennom graset og lyngen, gjennom landskapet. Her kan vi heve blikket, og notere oss at diktet som heilskap jo nettopp òg skildrar overgangen mellom kveld og natt. Jamfør det skiftande perspektivet, kven utfører handlingane i diktets første strofe? Kvelden, sjølvvsagt, men etter punktumet etter tredje linje blir det utydeleg. Kven kviskrar i lyngen? Er det eit svar til kveldens handlingar, og ikkje ein ny instans i diktet som overtek utseiingsposisjonen? Slik talatrasten skiftar tonen, skiftar dette punktet i diktet òg utøvande part, før det i andre strofa igjen er ein tydeleg «handlar» som overtek.

Vekslinga i perspektiv kler Nygards fokus på overgangar, både i form av ord, bruer, stigar og som i diktets hovudtema, skumringa. I eit biografisk og historisk perspektiv kan dessutan heile *Ved vebande* lesast som ein overgang eller i iallfall ei førebuing til det, nemleg Nygards gradvise overgang frå liv til død via eit alvorleg og langvarig sjukeleie. Om tuberkulosens sakte død kan ein gjerne seie at den nettopp representerer ein slik utvida overgangsfase av livets siste del. Det set dvelinga ved overgangane som forfattaren insisterer på i eit større lys. Det ser ut til å vere eit grunnproblem i hans dikting å skildre staden der skiftet skjer, ei innviing i menneske og natur. Det rituelle ved overgangen blir dermed verdt å merke seg, når vi går over til andre strofa. At tittelen på samlinga ber namnet *Ved vebande*, som direkte tyder noko slikt som ”ved inngangen åt heilagdomen”, gjev det heile eit endå vidare perspektiv.<sup>62</sup>

---

<sup>61</sup> «Eg byggjer i tru / ei skjelvande sjulita verbogebru.» Første verselinje frå Nygards debutsamling inneheld ei tydeleg bru, og handlar om eit ønskje om overgang til ein annan, høgare dimensjon. Heile diktet er med i appendix lengst bak i oppgåva.

<sup>62</sup> Nygard måtte sjølv forklare tittelen, etter at den blei mistolka då boka kom ut. Tydinga av ordet kjem frå sagadiktinga, der «vebandet» var gjerdet omkring den fredlyste, heilage staden, som skildra i Egilsoga.

## Den elskovssjuka skuggen

«Men dagen tek sin gangar fast i taum» er eit svar til den førre strofa, ein kontrast til den tvisynte songfuglen, som gøymer si skjelving eller det faktum at natta alt er på veg under vengjene, i songen sin. Dagen gjer ein flott figur, han skundar seg unna til hest med forgylte saumar på reiseantrekket. Igjen er det kombinasjonen av det svært taktile med det abstrakte, som på same tid peikar på eit faktisk fenomen og blir eit eventyraktig, slående bilete, og som sørgjer for at det visuelt står fram med stor kraft. Gullrenda på horisonten under solnedgangen, vakker som den er, vitnar òg på sitt vis om ein slags eksistensiell angst i møte med naturen. Samanlikninga mellom himmelranda og saumen i kåpa opnar, om enn indirekte, for ei sprekk, eit krakkelert bilete av naturens idyll.

I fortsetjinga av saummetaforen indikerer den òg, på same måte som veven i første strofa, på subtilt vis eit større spel bak tilværet – einkvan har spunne veven og sydd saman kåpa som skrid over himmelen. Kva ligg så bak, eller under? Stille mørke og tomrom, jamfør dei tomme strendene i siste strofe, er det nærliggjande å svare; men her er det forstrekt å trekkje konklusjonar. Igjen er det perspektivet som er med å skape spenninga i diktet, dagen rir frå blåne til blåne med heile himmelen tilgjengeleg, før vi zoomar inn att i eit mindre landskap, dal og lid.

Så skiftar perspektivet frå universalt, luftig og mektig, til nært, tett og intimt: «Der skuggen ventar natta, brura si / og ør i sine elskhugsdraumar blundar». Desse to linjene utgjer kjernen i denne strofa, både formelt og tematisk. Dagen har forlate åstaden, og dei elskande skal snart få kvarandre, trygt i ly av mørket. Det er berre det at dei elskande partane er skuggen og natta. Personifiseringa av skuggen blir her til ein tydeleg prosopopeia, det er vanskeleg å førestelle seg ein skapnad som elskovssjuk «blundar» og er svimmel og ør utan noko menneskeleg ansikt. Dei blundane augo møter vi dessutan att i siste strofa, der dei verkar underleg lausrivne frå noko andlet men likevel opprettheld figurens menneskelege sansetrekk. (At det er dei same augo, er det heller ikkje noko som heilt sikkert tyder på – at augo blir bøygd likt, både i bunden og ubunden form fleirtal, gjer at ei større usikkerheit er på sin plass.)

Eit kjærleiksmøte, ei erotisk samansmelting mellom Skuggen og Natta. Symbolsk er biletet nesten i overkant tydingsmetta, det blir vanskeleg å skilje dei ulike biletrekkjene frå kvarandre. I tillegg er sjølve konstruksjonen så påfallande at ein som lesar blir litt perpleks –

kva var det egentleg som hendte her? Det dannar eit underleggjerande grep på heile strofa, og har eit skandaløst preg om ein tenkjer over kva slags bilete det egentleg er som blir danna. At skuggen og natta elsker, er nesten som ein gotisk allegori. Kontrastar er det fremste verkemiddelet brukt: Først mellom den standhaftige dagen, som rir bort før den «hemmelege» eller iallfall lyssky elskoven kan skje, og som dreg dagslyset og sola med seg. Så kontrast igjen, men uventa denne gongen, og desto meir verknadsfull: «Der skuggen ventar natta, brura si». Det er ordet «brura» som utgjer forskjellen, medan Skuggen og Natta i større grad heng naturleg saman. Dei er intimt kopla saman frå før, fordi skuggen jo høyrer til natta, men samtidig ikkje kan eksistere utan lys.

Figuren er eit paradoks, for skuggen finst ikkje om natta. Natta utslettar den. Men natta er likevel skuggens brud. Ordet brud er eit sjokk i samanhengen, den største kontrasten. Samankoplinga mellom natta, altså døden, og brura, det motsette, liv, jomfrudom, utgjer først og fremst eit offer. I diktet er det skuggen som er ør og lengtande, men skuggen er ingen på eigenhand. Likevel er han den største aktøren i diktet. Tradisjonell symbolsk tyding for skuggen innanfor psykoanalysen og djupnepsykologien etter Jung er sjølvprojeksjon. Den opplagde slutninga ein kan trekkje, er skuggens lengt etter dødens frelse, å gå opp i nattas altomfemnande mørke når dei smeltar saman som eit elskande par.

Verba er mindre handlingsretta i andre strofa enn i den første. Dagen tek rett nok fast tak i taumane, og i andre linje tek han bestemt ferdakåpa på og skundar seg av garde. Men etter punktumet i tredje linje er verba igjen passive som i første strofe på same plass, det «gular» gjennom den svale dal og lid, altså blæs det ein svak vind. Så blir aktøren tydeleg igjen, skuggen både ventar og blundar utålmodig. Biletet av skuggen som både vrir seg i lengsle etter den elska natta si, men som samtidig drøymmer seg vekk i «elskhugsdraumar», dreg i fleire retningar på same tid. Tvisynet overfor det snart føreståande møtet blir vist fram, men ikkje teke stilling til. Først når natta faktisk stig inn i all si mørke prakt blir tvilen blåst bort.

### **Natta som frelse og elsker**

Mjukt og smygande, som eit lækjande pust av «linne» andedrag, gjer natta sin entre inn på scena – for det er verkeleg eit utprega scenisk dikt, som til og med spelar på ideen ved å hengje opp ein skuggeveg i starten, eit føreheng eller sceneteppe før ”publikum” får servert det eksistensielle dramaet. Biletet har samstundes, som i den første strofa, noko spøkelsesaktig ved seg. Kanskje er natta berre eit pust, eit nærvær? Som ei ånd, men likevel ikkje, for alt i neste ledd teiknast det opp menneskeleg hud og intimitet. Dei mørke loka omkring

hals og kinn må lesast erotisk, i fortsetjinga av skuggens elskovssjuka venting. Endeleg har den elska gjort sin entre, den pinefulle ventetida er over. Men i staden for å utdjupe attributtane som vekker attrå, huda og håret, sår diktet straks tvil om sin eigen «påstand». Herdaduken (altså sjalet eller tørkleet som kvinner har over skuldrene) er ikkje av jordisk stoff, men av eit anna materiale, ein «alvelett» eim som stig opp. Biletet varslar oppløysing – som røyk eller skodde som lettar, fordampar figurens sjal. Den menneskelege hamen som døden har utkledd seg med, går altså opp i luft, i ingenting. Døden som elskerinne og freisting, den utkåra skuggen har lengta slik etter, varslar samtidig hans ende.

Som så ofte elles i litteraturen blir det erotiske møtet forkledd. I staden høyrer vi dempa musikk, mjuke tonar; himmelske tonar, blir det antyda med harpeklangen. Dette er også fundert på ein kontrast, om enn mindre figurativ, fordi det himmelske blir kopla til det kroppslege og seksuelle gjennom rytmen dei altså har felles. Det som skjer vidare, er endå eit slående bilete, både underleg og underleggjort. Tonane reiser seg og svever, på same måte som nattas sjal løyser seg opp og blir til noko som liknar luft. Verbet «reiser» er denne gongen kontrastert med «bljugt», altså er det ei blyg, samtidig potent, rørsle som skjer. Diktets einaste simile vekker (som vi skal sjå neste kapittel legg både Hageberg og Aarseth stor vekt på dette) fleire fortolkningar si merksemd, men den er langt frå eintydig: (...) «Som gjenteborn or moderfang» kan anten synast malplassert eller heilt naturleg midt i ein erotisk setting, det kjem an på om ein tolkar det som førebuing til befrukting og fødsel, eller om ein slik eg helst tenderer mot les det som ein kontrast til attråas råskap; ei varleg biletlegging av den fysiske kjærleikens nærast barnelge intimitet.

I lys av ei tolking med naturens sykliske rørsler som utgangspunkt, slik vi i neste kapittel skal sjå blant andre Hageberg ta til orde for, vil det vere tydeleg at befrukting er nærliggjande. Som arketype, slik Aarseth si lesing av diktet baserer seg på, er atterføring presist. Sjølve «underet», tidspunktet der livet blir til, er musikalsk fordekt, altså er det for alltid skjult, trass i eit elles allvetande perspektiv. Mysteriet blir verande i sin gåtetilstand. Det er tonane som tar til i det natta tar steget inn til den ventande skuggen som stig opp, som blir samanlikna med sjenerte jentebarn som reiser seg frå morsfanget, og så svever omkring på lette føter i «svale heimar».

Igjen kontrasterer diktet seg sjølv, dei svale heimane står i motsetning til det heite, kroppslege møtet like før. Kva slag svale heimar er det tale om? Assosiasjonane i denne delen av diktet

går i retning av luft, av oppløysing, det svevar, ris, lettar, og går over frå fysisk substans til noko ikkje-konkret. Det er nærliggjande å tenkje seg den «svale», luftige heimen som «himmelriket», og avskilet frå «moderfanget» med eit farvel med «moderjorda», det jordiske livet, i førebuinga til det som ventar etterpå – altså, døden. At ein i døden blir uskuldig igjen, som eit barn, er ei anna forståing av det «blyge jentebarnet» similen skildrar.

Går vi eit hakk tilbake, og les heile scena med noet som opnar diktet i bakhovudet, blir ideen om at møtet kulminerer i livgjevande fruktbarheit mindre truverdig, trass i at vi i neste kapitel skal sjå at det er den vanlegaste tolkinga av diktet. Som vi såg i starten, er ordet ”no” anslaget som indikerer at dette er ei dramatisk hending som skal formidlast, og ikkje ei sirkulær rørsle som hermar naturens gong. Då får dei same bileta, som blant andre Hageberg les som erotiske (ris bljuget som gjenteborn or moderfang”) ei anna tyding. Den er av det mørkare slaget.

Dersom natta (i tråd med både aftendikt-tradisjonen, det gotiske og mykje romantisk diktning) representerer døden, vil augneblinken der befruktinga skjer, vere ein langt dystrare fødsel enn eit nytt subjekt, eller eit nytt, symbolsk liv i allnaturen. På same måte som kvelden kan vere dødens kime i livet, at døden og dødens kome smyg seg innpå mennesket (jamfør tunet) allereie før den skjer, vil befruktinga mellom skuggen og natta vere sjølv dødens fødsel, det mørke høgdepunktet. Det er likevel ei lise i det, ein ”sælebiv” vi veit snart kjem i siste strofe, fordi den representerer at kampen er over, og at ein trygt kan lene seg attende i større krefters sterke armar. Sælebiven skuldast at den erotiske lengsla, drifta etter død og ikkje-eksistens (eventuelt det same som før-eksistens) endeleg ser ut til å bli oppfylt.

Slik skuggane i røynda løyser seg opp eller blir borte når mørkret fell på, skjer det same med diktets hovudaktør, diktets skugge. Igjen har dette ein dobbel tydingsbotn, fordi den fysiske samansmeltinga av to kroppar som denne kjærleiksakta presenterer, inneber begge subjekta sin «død» i den forstand at dei blir til eitt. Skal naturens føremål med samansmeltinga oppfyllast, må nødvendigvis møtet føre til befruktning – noko tekstens vidare utvikling indikerer med verselinja «fræa emnar seg og hamsar fell», altså at ei befruktning har skjedd, og at nytt liv er i kim. Spørsmålet er om det nye livet faktisk er eit ”liv”, eller slik eg heller mot, ein langt meir drastisk ”død” som ikkje nødvendigvis avgrensar seg til diktets flakkande subjekt.

Offermotivet som vi så vidt var innom, er interessant i forståinga av dette diktet som ei førebuing til den endelege overgangen, som ei ritual eller ein dødsmeditasjon. Det blir etablert



i det brura kjem på banen. Ho er kvinna som ofrar sin ungdom for å bli nettopp noko anna, «innvigd», igjen er det ein overgang som blir tematisert. Ei tolking kan vere ofringa av subjektets sjølv for å tre over i noko anna, bruras ungdom og jomfrudom «ofrast» til ekteskap og barn/befrukting, slik skuggen ofrar sin eksistens for potensielt nytt liv, eller berre dødens frelse. Igjen opnar diktet for fleire parallelle tolkingar – symbolsk er både brura og skuggen tvitydige figurar. Hovudtrekka i biletrekkja etterlet like fullt ingen tvil om at det får fatale konsekvensar når skuggen og natta får kvarandre.

Tredje strofe er utvilsamt diktets handlingsmessige høgdepunkt, samtidig som det er det mest intime. Brura som skuggen ventar slik på, er ingen definerbar skapnad – ho er sjølv natta, sjølv mørkret. Kva slags kvalitetar har natta? Dersom argumentasjonen for at diktet tematiserer livets sykliske overgang, representert ved eit menneskeleggjort kjærleiksmøte mellom to «eventyraktige» skikkelsar, skal halde stikk; bør natta og skuggen møtast som to partar som saman skaper nytt liv. Innvendinga mot det, er openbert sjølv natta sin (og skuggens) natur. I resten av diktet er balansen mellom biletspråkets figurlege sider og det bokstavlege plan, altså mellom det konkrete og det abstrakte, sentrale for resultatet. Eg meiner møtet mellom skuggen og natta skil seg frå denne «balansen», fordi det nettopp *ikkje* er snakk om to jamstilte partar. Skuggen kan ikkje eksistere på eigenhand, den er fullstendig sekundær. Dagen har hastverk med å kome seg bort når natta varslar si kome. Natta er mektig, kanskje òg skremmande, trass si erotiske tiltrekkingskraft. Skuggen er ikkje berre sekundær, men òg den passive parten i akta – han ventar berre på brura si, drøymande og sløva, med augo lukka, i ein halvt vaken tilstand. Det er natta, brura, som styrer det heile; det er ho som eigentleg får ting til å skje.

Som vi for lengst har forstått: Dette er ingen gunstig konstellasjon for skuggen. Nattemørkret og skuggens kroppslege og erotiske samansmelting er ikkje to motpolar som møtest jamfør mann og kvinne / feminint og maskulint, og som til saman skaper kosmisk balanse. Heller kan ein argumentere for at natta sluker heile skuggen og får den til å forsvinne, noko den set pris på, fordi den på den måten får sitt underliggjande ønskje om total utsletting oppfylt. Natta fortærer elskaren sin, og han blir eitt med nattemørket. Som vi snart skal sjå, er denne tolkinga kontroversiell i lys av ei meir tradisjonell forståing av diktet, men etter mi meining ein logisk konsekvens av den mest likeframme lesinga av diktet som det innbyr til.

### «Det gjeng ein sælebiv(...)»

I fjerde og siste strofa har det seksuelle møtet, diktets handlingshøgdepunkt, forplanta seg saman med det utvida perspektivet til å gjelde heile landskapet, ikkje berre dei to involverte partane. «Det gjeng ein sælebiv imillom fjell» - «sælebiv», ei frydefull sitring, salig bivring i mellom fjella. Den salige bivringa kan vere eit frydefullt gys etter ei stor sanseoppleving. Det er òg, som Hageberg seier, det fysiske klimakset – sjølv om eg synes ordet han brukar, orgasme, er for snevert i sin kliniske definisjon. Like interessant er det likevel å merke seg at denne rørsle, som blir opplevd som noko svært positivt og nyttingsfylt, har gått over i heile landskapet. Slik det vekselvis har gjort gjennom heile diktet, har perspektivet no utvida seg frå det intime møtet i tredje strofa til det som på nytt blir ein meir fugle-aktig synsvinkel.

Dei to neste verselinjene er begge konsekvensar av «sælebiven». Det er altså den som set fart på rørslene i diktets siste fase, og det i den grad at «so fræa emnar seg og hamsar fell / og undrings-øre augo upp seg vender:» Men den rørsle som gjeng mellom fjella her, starta allereie i diktets aller første vers i første strofe. Heile diktet har ei uavbroten rørsle, samtidig som fleire små handlingsrekkjer oppstår undervegs. At frøa emnar seg, har ei tydeleg nok meining; det peikar heilt klårt mot at erotikken i førre strofe ber frukter i form av kimen til noko anna. At hamsar fell tyder på mogning, men er del av same sjargong og krinslaup. Den svake restinga, bivringa som er sjølve «sælebiven» kan dessutan bokstavleg talt gjere at «fruktene» fell frå sine hamsar – endå ein gong ser vi altså eit døme på at det allegoriske plan og det konkrete samsvarar med kvarandre, endå om bileta verkar vera openbert «symbolske» eller allegoriske har dei sitt heilt naturleg-rasjonelle korrelat. Det tvitydige i naturens mogning er òg til stades, og byggjer under ei forståing av diktet som noko meir enn ein naturhylllest til fruktbarheit og atterføring. Neste ledd i mogninga, er underforstått at livets frukter fell frå sine tre, alt eldast og døyr, og mogninga så vel som nytt liv inneber alltid eit offer og ei påminning om døden som ventar.

Her blir det òg tydeleg at kvar strofe så langt på eit vis speglar heile diktets struktur, ved at verba gjennomgåande går frå å vere mange og aktive i diktets første strofe og i alle strofenes første del, til å bli færre, mjukare i klangen og meir passive i andre strofa, og i andre del av kvar strofe. Denne takten ser vi tydeleg i første og andre strofe, og den blir dels gjentatt i tredje strofe, der ein ny «start» skjer i og med kjærleiksforholdet mellom Skuggen og Natta utfoldar seg. Her styrkjast verba igjen; natta stig inn full av kraft, og ordet reiser blir igjen brukt om dei «alvelette eimar», som stig som «gjenteborn or moderfang».

I fjerde strofa ser vi heller at diktet «roar» diktet seg igjen, det ser nesten tilbake på det som har skjedd tidlegare – «sælebiven» som går mellom fjella, det dødelege, erotiske møtet. Denne stilla som senkar seg, er endå eit teikn på det eg meiner er diktets fremste tematikk. Det viser både rytmiske, tematisk og motivisk gongen frå rørsle til stille, liv til død og oppløysing som spreier seg frå det lokale, vesle – som i herdaduken i førre strofe – til det «kosmiske», som kan vere heile diktets, og livets, ende. Størst forventning om ei forklaring, ein konklusjon blir det i diktet knytt opp til neste og siste del, som kjem etter diktets einaste kolon. Som vi skal sjå i neste kapitel, er det denne siste delen dei tre andre fortolkarane av diktet er mest usamde om, eller iallfall den dei har mest ulike tolkingar av.

Vi har altså sett at før kolonet er det fruktene av sælebiven som får ting til å skje. Denne sælebiven kan òg sjåast i forlenginga av talatrasten, og av musikken som stig som damp av dei erotiske bileta i tredje strofe. Ikkje minst har vi sett at ”fræa” si mogning òg indikerer forfall, rotnande fall, samstundes som den er erotisk. Det interessante er det som står før kolonet: ”Og undrings-øre augo upp seg vender”. Perspektivet har skifta igjen, men denne gongen er det for første gong uklårt frå kva ståstad det no blir observert frå – er det nede i graset igjen, frå froskeperspektiv som i starten, sidan lesaren opplever det som om blikket som «ser», diktets forteljande subjekt, er saman med desse augo som vender seg oppover? Eller er det eit større kosmisk perspektiv som no fører ”blikket”?

Vi veit at alle strofene er skilde med anten punktum eller kolon etter tredje vers – bortsett frå ei, der det er hefta tvil om det skuldast trykkfeil i originalutgåva, eller eit medvite avvik. Uansett er det på grunn av rytmen og at fjerde vers alltid startar med stor bokstav, grunn til å lese inn ein pause, eit opphald her i alle strofene.<sup>63</sup> Men tydinga av dette eine kolonet i fjerde strofe, er vesentleg både for det som kjem før og etter sjølve teiknet. Kolonet peikar framover like mykje som det skil frå kvarandre reint grammatisk – dei «undrings-øre» augo som vender seg opp mot himmelen, gjer det i nysgjerrig forventning, saman med lesaren. Kven sine auger er det som ser? Det vesle mennesket, som ser opp i den mørke himmelen, fylte av undring og age? Er det subjektet, som endeleg har løyst seg opp og blitt eitt med naturen, som har fått oppfylt sitt erotiske driv om å vende tilbake til pre-eksistensen, til døden?

Om ein les diktet som ei sjølvrefererande kjede, kan blikket òg vere diktets eige, anten inn mot seg sjølv, eller diktaren; sitt opphav. På same måte er ber blikket like mykje i seg

---

<sup>63</sup> Som nemnd i diktet (fotnote 50) er det ikkje noko punktum i originalutgåva av Ved vebande, men syntaksen elles indikerer at det kan vere snakk om ein trykkfeil.

menneskets undring over sine livsvilkår, og sitt opphav. Ikkje ulikt måten det konkrete og det abstrakte i biletebruken elles i diktet balanserer opp mot kvarandre, er det her som om det uvisse og skiftande perspektivet i diktet samlar seg, og møter sitt eige blikk, så å seie.

I dette diktet *er* perspektivet i stor grad subjektet, som elles er løynd. Det er som om både dei undrings-øre augo og den lesande sitt blikk vender seg innover i diktet i det vi kjem til kolonet, forventingsfulle som før «løyndomen» eller svaret på gåta skal gjerast til kjenne. I siste del av diktet sameinast i stor grad det veldige, kosmiske perspektivet i diktet med det nære, jordiske. «Svaret» i perspektivet, som no stansar opp og snur seg ei anna retning (i og med kolonets skoding framover, framfor å indikere berre ein pause) er tilsynelatande å finne i den rytmiske, gjentakande rørsla frå det djupe himmel-havet, som slår inn mot «land» som om ingenting har skjedd. «Av evig skapnings-gir og sfæresong» indikerer nettopp ei slik likesæl innstilling – dette er rørsler som berre held fram med å skje, igjen og igjen, uavhengig av både tilskodarar (oss lesarar) eller handlande subjekt (menneska). Forklaringa på det heile kan altså like gjerne vere at noko slik forklaring ikkje finst.

«Sfæresong» peikar på songen og musikken igjen, på same måte som båregongen har den skapande krafta med rytme å gjere, noko som forsterkast av at det òg i opptakten til elskovsakta er musikken som tar over scena. På same måte kan båregongen som slår rytmisk inn over stranda, representere ”sælebiven” sin verknad; det seksuelle klimakset sine musikalske etterdønningar. Harpeklangen er symbolsk å forstå som kunsten, det same gjeld musikken i denne siste delen av diktet. Det som blir skapt gjennom kjeda av handlingar og bilete diktet har lagt fram, er kunstverket, ja, men diktet er òg noko meir enn sitt metanivå. Det «vesle» subjektets død er uviktig mot verkets evige liv, på same måte som naturen ber frukter som så døyr. Av det djupe himmelrommet kjem ein båregong, bølgenes rytmar speglar dei føregåande rørslene i diktet, mest i slekt med «sælebiven» som fekk ”fræa” til å emna seg.

Dei undringsøre augo kan vere kunstnarens, som vi skal sjå Vassenden argumenterer for, som i age får ein augneblink av inspirasjon som på same måte som elskovsmøtet skaper ringverknader utover seg sjølv – i begge tilfella er det nærast som om dei eller den «skuldige» ikkje kan noko for at skapnaden blir sett i gong, som ein kjedereaksjon. Dei kan òg høyre til verket sjølv, som kan lesast som ein parallell til sjølve mennesket; særleg i ein kristen tradisjon der «vi» er Guds skaparverk. Då blir det skaparverket som ser seg attende og

framover på same tid, som skodar inn i si eiga ikkje-tid av fødsel og død, av enno uforma materiale, som i fosterlivet. Dette er interessant med tanke på psykoanalysen, som set thanatos og eros i samanheng med at det ikkje-danna subjektet lengtar attende til morskroppen, i yttarste konsekvens før det har blitt eit subjekt; altså før det er fødd. Berre slik kan "livsdrifta" eros og dødslengsla vere uttrykk for den same drifta etter å eige, ha, vere eitt med det umoglege, tapte objektet. Særleg med tanke på lyrikk, er slike teoriar ofte vesentlege; fordi teksten – den poetiske skrifta, og drifta den skrivande opplever, kan vere eit forsøk på å bøte på denne opplevinga av mangel, og språket som eit system av manglar.

### **Nokre refleksjonar til slutt**

Dei undrande augo som slær blikket oppover, representerer òg eit blick inn i noko uforståeleg; ein himmel der alt er snudd opp ned, så å seie, der himmelen har tatt havets form og slår inn mot ei forlaten, aude strand. Dette uordna, kaoset, kan sidestillast med ein meir radikal «død» som òg er tappa for meining, slik eit teikn som representerer det motsette av si opphavlege, arbitrære tyding anten blir ein ironisk figur, eit stivna teikn tappa for meining, eller begge delar.

Båregongen, dei himmelske bølgiene, slår rytmisk inn over «døkke» strender. Møtet mellom elementa er vennskapleg, bølgerrekka av kreativitet, skaparglede og skaparsong, slår «frendeblikt» mot strendene som var dei gamle kjenningar – eller, i slik grad at den «frendeblide» helsinga hyser ei ironisk tyding, og at det motsette ligg til grunn; nemleg ei motvilje mot dødens kome, trass i subjektets lengsle etter den sæla og roa det gjev.

Før eg avsluttar denne delen med nokre konkluderande avsnitt om dei siste bileta, vil eg kort gjennomgå dei viktigaste rørsleane i diktet på ny. Kven reiser seg i første strofa? «Kvelden». Det er døden som vaknar til liv, og listar seg inn blant menneska, som enno ikkje anar kva som kjem. Så til kviskringa som går gjennom lyngen – er ikkje det omgjevnadane, naturen, som grøssar ved tanken på det dei veit kjem? Skuggevegen som blir hengt opp, dulmar det som skjer, og legg til rette for det. Døden spreier seg. Der intimiteten er størst, og formene er som mest menneskelege, skjer sjølve «overleveringa» av dødens budskap: Skuggen og natta elskar, og resultatet er ingen arving, ikkje noko evig liv; det er eit større mørke, det vi så vidt har ant finst bak himmelranda, som iblant slår sprekkjer. Men døden, mørkret, er ikkje berre negativ, slik vi òg ser det hos Keats, Nygards poetiske idol: "I cannot see what flowers are at my feet, /Nor what soft incense hangs upon the boughs, /But, in embalmed darkness, guess each sweet / Wherewith the seasonable month endows / The grass, the thicket, and the fruit-

tree wild”<sup>64</sup> Døden kan vere ei trøyst, mjuk og omsluttande. Mørket tek frå subjektet evna til å orientere seg; overført, til å sjølv rå over eige liv.

Sælebiven er jamstilt med kviskringa som nokre strofer før gjekk gjennom kjørr og lyng – den går lenger, har større rekkevidde, heilt mellom fjella, og kanskje vidare ut i himmelrommet. Igjen ligg perspektivet i omgjevnadane, naturen, sin reaksjon på budskapen om døden som kvelden har tatt med seg. Om vi slik eg var inne på i innleiinga av dette kapitlet ikkje avgrensar oss til å berre lese prosopopeiaen lokalt, reflekterer naturen subjektet sin reaksjon; det held opp ein spegl. Då er dei mystiske augo like mykje mennesket sine, det døydande subjektet, som er prisgitt naturens vald, men ikkje oppfattar det som noko negativt; der det tillitsfullt og «undrings-ørt» ser inn i det mørke, tomme rommet.

Så er vi framme ved slutten. Her er biletet igjen bygd over kontrastar: Dei tomme strendene tyder på fråvær av liv, men samstundes er det ei velkomen rørsle, og «frendeblikt» når dei evige dønningane av skapartrøng slår imot dei. Det venskaplege gjensynet kan tolkast som at opphøret av liv er velkomne. Dette høver overeins med skuggens erotiske lengsle etter døden, etter å gå opp i eit større mørke, så å seie, nokre strofer tidlegare. Biletet er uansett kva tyding ein gjev det komplekst. Dei himmelske bølgiene vil halde fram, uavhengig av liv eller ikkje på stranda. Mennesket, subjektet, er trass alt ikkje det viktigaste, kan det verke som.

Tenkjer vi attende på «Mannaætt, du mare-rengde», er det prega av ein meir openlys og bitter ironi. I andre strofa smiler nemleg skaparen, anten det no skal lesast som Gud, jorda eller kunstnaren, når målet om å la menneska sleppe sine lidingsfylte liv endeleg er oppfylt: «Heimsens skapar-aanda spana/alle krefter paa deg, svana/ i ein smil paa full-førd daad». At den evige sfæresongen og skapings-giren helsar «frendeblikt», tyder anten atkjenning og venskapleg gjensyn, eller ein posisjonert ironi andsynes livet, tufta på vissa om at menneskelivet likevel er så lite sett opp mot universet. Denne lesinga står opp under den siste, der den ”frendeblide” helsinga er uttrykk for den same ironien omkring menneskas plass i universet.

Naturens amoralske innstilling overfor mennesket er velkjent innanfor filosofien. Mennesket er lite, og livet er både smått og kort. Eit dikt som skildrar livet gjennom naturen ei lengsle etter å gå i eitt med ”naturen”, om enn på den ironiske måten det inneber å ”bli ein del av krinslaupet att”, kan ”lure” mange lesarar med si ytre sett formfullende, harmoniske form.

---

<sup>64</sup> Frå femte strofe i «Ode to A Nightingale». Sjå appendix lengst bak for heile diktet.

Like fullt er det – som eg meiner å ha vist i denne lesinga – døden som i skuggens drakt reiser seg, og trør forsiktig inn i livet, allereie i diktets første strofe. Og når vi kjem til fjerde strofe, etter at den erotiske dragkampen mellom livets sterkaste krefter (eros og thanatos) er overstått i tredje strofe og natta, døden; det attråverdige objektet, sjølv sagt og forventa «tar», innvier, ja endåtil sluker elskaren sin – då er lagnaden forseгла og bodskapen tydeleg. Den frendeblide gesten i siste strofe er eit stivna smil, eit ironisk teikn som helsing til døden. Både for subjektet, som uansett allereie i starten var på randen av oppløyst, til og gjennom naturen som eit allmektig nærvær, men òg for menneskeslekta som heilskap. I tillegg til å vere eit vakkert dikt om døden, skildra gjennom naturbilete, er det òg ei vakker bearbeiding av vårt felles store traume: Angsten for døden, som heng saman med lengsla mot den. Og grua vi kjenner i det vi innser at naturen slettes ikkje bryr seg det minste grann, men blir liggjande i si mektige ro, der bølgiene held fram med å slå likeglade inn mot tomme, ”mørke” strender uendeleg lenge etter at vi har forlate åstaden.

### III. Tre lesingar av «No reiser kvelden seg»

#### Ei kritisk imøtegang

Som den generelle gjennomgangen av Nygard-resepsjonen i første kapitel av denne oppgåva viser, har døden som motiv og tema for diktinga hans vore anerkjent som sentral heilt sidan Winsnes skreiv femte bind av *Norsk litteraturhistorie* i 1937. Likevel har dette i noko grad blitt sett på som underordna, òg i den seinaste resepsjonen. Når Vassenden snakkar om *Ved vebande*, er hovudfokuset retta mot det han meiner er det viktigaste temaet for samlinga, nemleg det å dikte: «Ved vebande kan kalles en samling metadikt, dikt om å dikte, eller bedre: dikt om å dikte *igjen*.»<sup>65</sup> At han på neste side inkluderer «slutføring og død» som tema, tyder ikkje at dei i hans auge er like sterkt tilstades som det metapoetiske.<sup>66</sup>

Denne oppgåva tek for seg eit dikt frå ei samling på 25. Påstanden om metadikt som det mest karakteristiske for samlinga som heilskap, skal eg ikkje utfordre her. I visse dikt, til dømes det som opnar samlinga, «Til gampen min», er dessutan metadiktinga berrsynt og sterkt til stades. Spørsmålet er likevel om dette er like påfallande for alle dikta i samlinga, og om det er rett å seie at det dannar eit hovudtrekk framfor andre ved forfattarskapen. Når det gjeld «No reiser kvelden seg», vil kritikken over dei neste sidene vise at dødstematikken på langt nær er ferdig utforska eller formulert.

Min påstand er at sjølv om døden som tema for diktet dels blir anerkjent som ei plausibel tolking, blir den ikkje teken alvorleg nok. Verken implikasjonane dette fører med seg, eller omfanget av tematikken, blir teken omsyn til eller diskutert i resepsjonen. Det er som om døden som overordna og sentralt hovudtema for diktet har vore vanskeleg å fullt ut akseptere.

Eit generelt trekk ved Nygard-resepsjonen er, slik eg er inne på i førre kapitel, at ironien mange nemner som typisk for *Kvæde* først og fremst er å finne der – og vidare, at det er ei form for bitter, personleg fundert ironi skapt i møte med blant andre gjerrige forleggjarar.<sup>67</sup> Vidare inn i den seinare resepsjonen har semja herska om at ironi hos Nygard er avgrensa til å gjelde berre særleg *Kvæde*, og elles, i *Ved vebande*, eit lite utval dikt der dette blir veldig

<sup>65</sup> Vassenden, *Skapelsens problem*, 177.

<sup>66</sup> Ibid. 178.

<sup>67</sup> Dale, *Olav Nygard*, 32.



tydeleg som verkemiddel. Birkeland kallar dette «galgenhvor» når han blant anna nemner «Gampen min» som eksempel.<sup>68</sup>

I mi lesing av «No reiser kvelden seg», argumenterte eg for at denne Nygardske ironien òg er å finne der, men på ein meir subtil måte enn i døma nemnd ovanfor. Det dreier seg om ein ironi andsynes døden, og om ein naturens ironiske gest overfor det vesle mennesket.

Som vi straks skal sjå nærare på, blir døden hos Aarseth omskapt til atterføring når han i *Lyriske strukturer* analyserer diktet i lys av djupnepsykologiens og psykoanalysens ide om arketypane. I Hagebergs artikkel «Romantikk og modernitet» blir døden nærast avvist under påskot av at den harmonisk avrunda forma ber vitnesbyrd om eit like harmonisk, avrunda innhald. Når vi kjem til Vassenden, er døden derimot anerkjent som tema for diktet, men det å lese diktet som eit dødsdikt, er berre ei av fleire moglege skisserte tolkingar.

Med mi eiga lesing av diktet som bakteppe, vil eg no kritisk gjennomgå desse nemnde tre lesingane av diktet. I motsetning til mi analyse, er ingen av dei føreliggjande tekstane lesingar av diktet der døden som hovudtema blir imøtegått og analysert, trass i at ein samla resepsjon gjer det klart at diktet er og kan lesast som eit dikt om døden. I dei kommande avsnitta vil eg derfor undersøkje korleis diktet derimot blir lese, og kva som utkrystalliserer seg som det mest sentrale ved desse tre tolkingane.

### **Arketypane i «No reiser kvelden seg»**

Det er Asbjørn Aarseth som i lærebokverket *Lyriske strukturer* (1968) står bak den første gjennomgåande lesinga av «No reiser kvelden seg» i form av skriftleg, trykt resepsjon.

Ettersom boka er eit lærebokverk, er verka som er brukt, først og fremst døme som er eigna til å få fram eit teoretisk, litteraturvitskapleg poeng. Kapitel 7, som altså blant anna omhandlar «No reiser kvelden seg», er heller inga fullstendig analyse av diktet. Som eit av fleire døme på korleis Jungs djupnepsykologi kan vere fruktbar å bruke også på litterære verk, er hovudfokuset på den aktuelle teoretiske retninga framfor det høvelege litterære eksemplet. Like fullt finst det etter mi meining eit uforløyst potensiale i Aarseths arketype-funderde lesing av diktet, som er årsaka til at eg fordjupar meg i den og lar den bli ein sentral del av dei avsluttande refleksjonane.

---

<sup>68</sup> Birkeland, «Den nye lyrikargenerasjonen», 665.

Før vi tar fatt, er det visse innvendingar som må møtast. For eksempel er arketypen ifølgje Jung ikkje er fastlagt når det gjeld innhald, den er først og fremst ei *form*. Korleis skal dette forståast med tanke på litteraturen?

I ideen om arketypar kviler samtidig ideen om noko uforanderleg i mennesket og menneskets kultur(ar), sjølv om arketypens natur er kulturelt prega. Dermed er det dei mest slitesterke av menneske konstellasjonar som blir kalla arketypar, relasjonar eller rørsler som held seg nokolunde likt over lang tid: Mødrer/morsrolla, gamle vismenn og den kroppsleggjorte mannen/kvinna sett frå motsett kjønns perspektiv er alle relativt konstante konsekvensar av slekt, arv, og drifter som konstituerer livsforholda for menneske til alle tider, i alle delar av verda.<sup>69</sup> Det same gjeld sjølv sagt i høgste grad døden, som er knytt til fleire arketypar, blant anna Skuggen. At dei òg skulle vere aktuelle i litteraturen, er derfor kanskje ikkje særleg kontroversielt likevel.

Eit anna moment, er at det truleg har skjedd mykje innanfor psykologiens fagfelt etter at *Lyriske strukturer* kom ut i 1968. Når Kittang og Aarseth skriv at djupnepsykologien, læra om arketypane nært knytt til den tradisjonelle psykoanalysen høyrer til under omgrepet «moderne psykologi» stemmer det kanskje ikkje lenger. Likevel er det ingen opplagt grunn til at teksten og handsaminga av diktet skulle ha mindre relevans no enn for nesten 50 år sidan.

Vidare kan det òg innvendast at slike psykologisk-inspirerte lesingar av skjønnlitteratur har ein tendens til å forklare for mykje, til å få verket til fullstendig å «gå opp»; utan at det tilfører noko meir av den grunn. Ifølgje Aarseth, som i kapitlet referer ein engelsk teoretikar ved namn Maud Bodkin, er «gevinsten» likevel større enn ei lokal oppleving av å få verket til å hengje saman, fordi det opnar for litteraturen som moglegheit for katarsis: Lesaren aktualiserer eit kollektivt mønster når ho les verket, og vekker det til live i seg sjølv innanfor ramma av sitt individuelle kjensleregister.

Elles slår Aarseth sjølv fast at den freudianske analysemetoden kan ha visse svakheiter som reiskap for diktanalyse alt i starten på det aktuelle kapitlet:

Den mest iøynefallende svakheten er at det ved en slik analyse ikke blir tatt hensyn til det spesifikke og særpregete ved verkene. Den freudianske analytikerens tar sikte på å henføre sin gjenstand under en eller annen kategori i et system bestemt ut fra Freuds klassiske kompleks. Studiet av bilder, symboler, situasjoner og handlinger synes å ha et hovedformål: å bringe

---

<sup>69</sup> Jung, *The Archetypes and the Collective Unconscious*, 30.

forskeren fram til dikterens psykiske defekt, hans eventuelle morsbinding, kastrasjons- eller oidipuskompleks. Forfatterskapet studeres prinsipielt på samme måte som en sykejournal, og dermed blir det som kunne ha vært et middel til å trenge inn i verkenes egenart, gjort til et mål i seg selv.<sup>70</sup>

Ein arketype er av Aarseth forklart som eit urbilete, ein over-individuell struktur som på eit eller anna vis er nedarva gjennom menneskeslektene – ein kollektivt psykologisk biletbank, der alt av menneskelege erfaringar gjennom historia ligg lagra i form av personifiseringar og bilete av figurar og situasjonar, emosjonar og livsstadium.<sup>71</sup>

Dette materialet, vår eiga erfaringsbaserte historie, blir ikkje direkte kommunisert til vårt medvitne sjølv frå den instansen den moderne arketypens stamfar Carl Gustav Jung kallar det kollektivt umedvitne. I staden blir det overført i visse former som vi kallar arketypar.

Skuggen, Amina (kvinna), Aminus (mannen) og atterføding (rebirth) er alle sentrale døme på dette.<sup>72</sup> Særleg sistnemnde får ein sentral plass i Aarseths arketypiske lesing av diktet.

Den allereie nemnde engelske Jung-eleven Maud Bodkin er sentral for Aarseths analyse. Ho gjer bruk av Jungs hypotese om at den kjenslemessige responsen som visse dikt framkallar hos lesaren, skriv seg frå umedvitne krefter – altså arketypar eller arketypiske konstruksjonar – i lesarens sinn. Denne hypotesen dannar den praktiske ramma for Bodkins arbeid, der ho les engelsk lyrikk i lys av arketype-læra:

De resultatene hun kommer fram til, ser hun som en bekræftelse på at hypotesen har noe for seg. I ett av kapitlene studerer hun Coleridges dikt «The Ancient Mariner». Her finner hun en billedrekke som danner et mønster hun beskriver som en bevegelse innover mot sentrum av jorda, eller et opphør av bevegelse – i et par strofer skildres en katastrofal vindstille, med sjøfolk som dør og ansamlinger av slim og råtnende uhumskheter i havet. Denne fysiske endringen, som metaforisk ytrer seg også som en overgang i retning av å kutte båndet mellom individet og den ytre verden og gi seg døden og oppløsningen i vold, balanseres innen mønsteret av en motsatt bevegelse utover, et utbrudd av aktivitet, en overgang mot gjenopprettelse og livsfornyelse.<sup>73</sup>

Dette mønsteret meiner Bodkin finn sitt korrelat i lesaren si kjenslemessige oppleving, og ho oppfattar det som arketypan «rebirth». Vi skal no sjå korleis den same arketypan, som eg på norsk har kalla «atterføding», blir gjeldande i Aarseths lesing av «No reiser kvelden seg».

---

<sup>70</sup> Kittang og Aarseth, *Lyriske strukturer*, 183.

<sup>71</sup> Ibid. 185.

<sup>72</sup> Jung, *The Archetypes and the Collective Unconscious*, 30.

<sup>73</sup> Kittang og Aarseth, *Lyriske strukturer*, 186-187.

Grunnlinja i Aarseth si lesing av diktet, er som følgjer: Den personifiserte natta, som i diktets mest stillestående augneblink, gjerne òg det handlingsmessige høgdepunktet, smeltar saman med skuggen i ei erotisk skildra kjærleiksakt, går i løpet av diktet gjennom ei biletleig utvikling. Ho endrar seg frå å vere ein elska kvinnefigur og brur (amina) til mor (mora), og neste steg i utviklinga – som altså er mindre konkret biletlagt enn elskovsakta – er den nært føreståande fødselen (atterføding) av ein ny dag, eit nytt liv:

Flere andre linjer i diktet følger den samme bevegelsen. Det musikalske akkompagnementet til det som skjer, er ett eksempel. Kveldsskyggens ankomst forårsaker avdagsskjelven i fuglesangen – en vemodig, kanskje engstelig understreng i toneregistret. Men i og med at tendensen mot stillstand blir avløst av en motsatt, mer aktiv bevegelse, gjennom det erotiske billedspråket, oppstår en ny og mer livsbejænde musikk; vi får vindharpeliknende klanger, og i stedet for å skjelve, slik som fuglesangen i 1. strofe, sviver de på lettan fot. Selve befruktningen, som skjer i den siste strofen, akkompagneres av sympatisk innstilt sfærisk musikk, sfæresong / som helsar frendeblidt fra himmel til jord. Slik ser vi at gjenfødellesmønsteret setter sitt preg også på fasene i det auditive billedspråket; den neddempede bevegelsen blir fulgt av en fase som er preget av økende styrke og rekkevidde.<sup>74</sup>

Det auditive, klangen, står både i språk og handling opp om den nemnde rørsle frå aktivitet via stille/inaktivitet mot ny aktivitet, nytt liv, og altså atterføding som arketype og figur. I tredje strofa, der stilla og stillstanden er på sitt høgste, er det berre «linne andardrag» vi høyrer. Dette samanfallet mellom diktets lydlege nivå og det ordlege, tek Aarseth som ytterlegare understreking av at tolkinga stemmer overeins med diktets innhald.

Grunnstammen i lesinga følgjer diktets rørsler, først og fremst gjennom språklege bilete sett saman i ein kronologisk handlingsgong. Eit eksempel er måten Aarseth ser på lydane som ei spegling av handlingsgongen. Der handlinga når sitt «metta» punkt, i tredje strofa, stilnar lydane i takt med diktets handlingsplan.

Den same rørsle Bodkin fann då ho analyserte Coleridges «The Ancient Mariner», er rørsle innover og mot stillheit som Aarseth meiner å identifisere også i «No reiser kvelden seg». Dei erotiske elementa i diktet, attråa, og seinare eit toppunkt, eit klimaks, konstituerer skapnadsvilkåra i diktet. Vi legg med det same merke til at hos Aarseth høyrer dei dei ”undringsøre” augo, som eg i mi lesing er i tvil om kven som ser gjennom, heile tida til naturen som tilskodarar til elskovsakta:

---

<sup>74</sup> Ibid.194.

Selve gjenfødselen, den etappen som innebærer ny aktivitet og nye muligheter, framstilles først og fremst gjennom de erotiske bildene i diktet. Samtidig som stillheten er maksimal, er også forventningene på sitt høyeste: skuggen ventar natta, brura si. Natten er personifisert som et mykt og lett kvinnelig vesen; vi skimter myrke lokkar kringum hals og kinn. I denne lett tilslørte, men fantasieggende skikkelsen aner vi Kvinnen, eller Anima som arketype – brura, som gjør brudgommen ør av elskhugsdraumar allerede før hun viser seg. Unnfangelsen skjer først i den siste strofen: Det gjeng ein sælebiv imillom fjell/so fræa emnar seg og hamsar fell/og undringsøre augo upp seg vender: Hele naturen er vitne til det som skjer, og favntaket besegles med kosmisk sympati: Skapelsesdriften er universell og evig.<sup>75</sup>

Sjølv atterfødinga, grunnfiguren av dei aktuelle arketypane i diktet og skapinga av nytt liv, blir likevel ikkje fullført i diktet. Derimot forlèt teksten sitt nyoppretta univers i ro medan ein båregong av sfæresong slår taktfast mot «døkke strender». Fullbyrdinga av sirkelen og dermed arketypan er altså berre innforstått. Diktets einaste simile får ei anna rolle her enn i mi analyse. Her førebur biletet den varsla fødselen, fullbyrdinga av det han meiner der den sentrale, underliggjande arketypan, når det står at «kløkke lundar», (vare, mjuke tonar) «ris bljugt som gjenteborn or moderfang».

Vidare problematiserer han sjølv lese måten i slutten av den elles korte analytiske lesinga av diktet, når dei altså innvender at atterfødingsmønsteret dei meiner å ha identifisert, ikkje er komplett. «Frøet er sådd, og naturen vil spire vidare mot en ny dag, men denne siste fasen, daggryet, er ikke med i diktet».<sup>76</sup>

Det er ikkje sikkert at dette er ei sterk innvending mot metoden. Å leggje merke til eit visst mønster, er ikkje mindre truverdig eller interessant av di det ikkje i teksten blir fullbyrda, og det tyder heller ikkje at mønsteret ikkje finst. Den største innvendinga ligg derimot av å eintydig tolke similen som atterføding. Som eg påpeikte i førre kapittel, kan den ha ulike tydingar alt ut frå kva slags forståing ein har av diktets hovudtema – om det for eksempel i størst grad er eit dikt om døden, kan denne similen like gjerne representere fruktene av samkvemmet mellom skuggen og natta.

I Aarseths lesing viser arketypane at det finst eit underliggjande mønster som blir sett i spel i diktet. Når han i siste avsnitt av tredje delen av kapitelet avsluttar den arketypaniske lesinga av diktet, forlèt han den med ein refleksjon om at det arketypaniske mønsteret som er identifisert, har vore med å avdekke diktets eigentlege tema for lesaren:

---

<sup>75</sup> Ibid.193.

<sup>76</sup> Ibid.195.

Det er fornemmelsen av naturens kontinuitet, på tross av vekslina mellom dag og natt, og livets evne til stadig regenerasjon, som er diktets tema. Denne regenerasjonen, som har fått en kosmisk belysning, er strukturert av den arketyriske forestillingen om gjenfødelse.<sup>77</sup>

Vidare går Aarseth over til å problematisere arketyriteorien framfor å konkludere eller problematisere analysen av diktet. Her trekkjer Aarseth inn andre teoretikarar, som George Whalley og Northrop Frye, som bruker dei same ideane om «urbilete» eller ursymbol, men utan at tanken om ein kollektiv, umedviten dimensjon heng ved dei. Etersom diskusjonen ikkje lenger tar for seg «No reiser kvelden seg», nøyer eg meg her med å anerkjenne innvendinga utan vidare diskusjon.

Innvendinga mi mot Aarseths lesing, er altså ikkje det han sjølv peikar på når han hevdar at grunnfiguren innanfor den arketyriske lesinga han har vald, atterfødninga, ikkje blir fullbyrda. Etter mi meining er det eit større problem at han ikkje tar konsekvensen av sin eigen påstand om at det faktisk er dei underliggjande arketypane som blir sett i spel som konstituerer diktet, noko eg vil vise gjennom å bruke ein moderne psykoanalytisk litteraturteoretikar, Julia Kristeva, til å vise. I konklusjonen vil eg òg vise korleis hennar teoriar står opp under mi tolking av diktet som først og fremst eit dikt som tematiserer døden.

### **Innvendingar mot Aarseths arketype-lesing**

Mot slutten av denne kritikken av Aarseths lesing, vil eg bruke Julia Kristevas *Svart sol* og grunntrekka i det ho der skriv om samanhengen mellom erotikk og melankoli til å vise korleis ei djupnepsykologisk lesing av «No reiser kvelden seg» kunne vore langt meir konsekvent sett i lys av psykoanalysens termar.

Men først, nokre innvendingar av meir generell art.

Om ein følgjer arketypens eigen, indre logikk, finst det fleire utfall enn at diktet tematiserer naturens atterfødning og dermed «evige» krinsløp. Skuggen er ifølgje Jungs lære ein sentral arketype, ofte assosiert med døden – det same kan seiast om både kvelden og natta, både som arketypar og litterære symbol.

Om Skuggen elsker med natta, brura si, slik det skjer i slutten av andre strofe; kva slags konsekvensar har det om ein kler av arketypens «overbygg»? At livet, representert ved ein ny dag, skal bli deira kjærleiksbarn er ikkje det einaste rasjonelle resultatet. Snarare kan det

---

<sup>77</sup> Ibid.195.

argumenterast for det motsette: At den «vesle» døden, skuggen og nattas klimaks i elskovsmøtet føder døden, og då ein større død enn i tydinga av ein førebels stillstand.

Konklusjonen Aarseth trekkjer, er at det elskovsmøtet som dei med rette identifiserer som toppunktet i dette heile tida potente diktet, må ende med nytt liv, ny syklus, som resultat. At møtet er potent, er det ingen tvil om: Alt startar rett på med rørsle vendt oppover, kvelden *reiser seg* (reisning, mannen, potens) og går aktivt gjennom landskapet (moder jord, arketypan natur/morskap) som er i ferd med å skifte over til skumring, natt, og kveld.

Det som skjer, vender altså om på dei arketyriske symbolas «vanlege» vestlege tyding: Kvelden, som står for avdag i tydinga av «død» og kveld/natt reiser seg opp og handlar aktivt, som ei maskulin kraft. Det skjer med «lette føter», han listar seg og hengjer opp «skuggeveven» mellom fjella – skuggen, som sagt assosiert med døden i Jungs arketypanelære, er først ikkje avgrensa til ein skapnad, men er ein vev, eit stoff som legg seg mjukt omkring landskapet. Dette er klassisk feminine eigenskapar, noko Aarseth òg påpeikar i det han nemner natta som eit «mykt, kvinnelig vesen»<sup>78</sup>.

Når han vidare hevdar at diktets ytterpunkt blir danna mellom den maskuline dagen og den feminine natta som skuggens brur, trur eg der er ein forenkla og forhasta konklusjon. Ser ein nærare på arketypanes interne ordning i diktet, tyder det heller på ei anna, langt meir dristig og original forordning av dei ulike «arketyriske» oppfatningane av maskulint og feminint i forhold til kvarandre.

Følgjer ein diktets ytre handling, trekkjer jo dagen seg raskt unna – om enn med eit «maskulint» grep om taumane – og overlèt i staden scena til dei nattlege, skumrande kreftene som blir igjen. Dagen har med andre ord ingen særleg rolle i diktet i det heile.

I staden erstattast han med skuggen. Det er dermed ikkje dagen, den openlyst «maskuline» lyse kraft, skaparen av liv, som får elske med den nattlege brura. Nygard snur umerkeleg om på dei tradisjonelle symbola, strukturert gjennom velkjente arketypan fylt med nytt, friskt innhald. Igjen er dette, om ein aksepterer sjølve arketype-teoriens grunnpremiss i tolkingsaugemed, heilt i tråd med Jungs arketypanelære: Arketypane konstituerast gjennom kulturelle kodingar som kan endrast, dei er ikkje faste, men like fullt gjennom generasjonar nedarva mønster som gradvis skiftar uttrykk og innhald.

---

<sup>78</sup> Ibid.195.

Når etterdønningane etter dette mørke elskovsmøte mellom Skuggen og Natta slår som sfæriske dønningar inn over diktets «døkke», forlatne strender i slutten av siste strofa; indikerer dei eit langt større kosmos enn det «vesle» landskapsbiletet som opnar diktet.

Kvelden har reist seg opp, dødens varslar har stige fram i si kraft. Det gir utvilsamt ein uhyggeleg dimensjon til tolkinga, men samtidig, er det ikkje allereie noko tomt og uhyggeleg ved biletbruken? Der skuggen elsker med si brur og blir til ingenting, til eit tomt og forlate univers, finst det både kollektivt og individuelt ei handsaming av det fellesmenneskelege traumet av døden alltid er føreståande, både i stor og liten skala, det vil seie både for det vesle mennesket og den store planeten.

Tradisjonelt har dessutan mange i Nygard-resepsjonen peika på at lyrikken hans hentar si kraft og intensitet frå nærleiken til døden – som Leif Longum skriv om Nygard i Norsk litteratur i tusen år: «(...) Nærheten til døden gir hans livsfølelse en egen intensitet».<sup>79</sup>

Medan den tradisjonelle tolkinga som ønskjer å sjå på Nygard som ein dødens diktar har trekt inn hans eigen tidlege død som premissleverandør for denne særprega intensiteten, kan ei arketyrisk lesing av diktet slå an eit større bilete, der diktet er uttrykk for den kollektive angsten og samtidige dødslengten det større «vi» som menneske alle i ulik grad opplever.

Dei «døkke», tomme strendene som nær sagt alle lesarar av diktet bit seg merke i som ein tvitydig, kompleks figur, varslar kanskje noko meir enn den vesle «døden», noko meir universelt enn ein kveld og atterfødinga i etterkant av kveldens slutt.

Ut frå dei arketyriske prinsippa dei introduserer, kan ein dermed like gjerne trekkje ut frå lesemåten av diktet at det handlar om universets ende, og dermed ein langt meir endeleg slutt, framfor universets kontinuitet.

Jamfør Jungs tenking finst nærast tallause arketypar, om ein tenkjer seg at embryo for ulike ur-bilete ligg i kim innbakt i eitkvart levande menneske sin kollektive umedvitne hug. Men hans teori hevdar vidare at desse bileta berre i spesielle livssituasjonar eller ved spesielle høve, så å seie, kan trengje inn i dei personlege, medvitne lag av menneskesinnet, og danne basis for ulike manifestasjonar som kulturelle ritar, kulturelle uttrykk og liknande hos både «sjuke» og «friske» menneske i alle slags kulturar.

---

<sup>79</sup> Longum, «Nye signaler», 456.



Tanken er vidare, utifrå Jung, at vi alle må erkjenne, innsjå og integrere arketypane i vår vakne livstilstand og medvitne hug – elles kan dei gje oss angst, føre til fortrenging eller dukke opp på uønskte områder i våre sinn. I eit slikt resonnement vil poesien, og dermed poeten, ha ein slags lindrande, samlande effekt på det splitta, urolege menneskesinnet i kraft av å vere ein arketyrisk struktur som vender seg direkte til intellektet og kjenslenes lesande, rasjonelle «overbygg» og der så å seie byggjer bru mellom dei primale og dei kultiverte delane av oss.

Det kan likevel skape problem for Aarseths lesing, så vel som min eigen kritikk av den, at Jung identifiserte så veldig mange arketypar i si forskning. I *Lyriske strukturer* hevdar han å ta utgangspunkt i nokre av dei meir sentrale arketypane, men ettersom ulike naturfenomen òg ifølgje Jung er arketypar/arketyriske strukturar, blir det nærast eit samansurium av symbolikk dersom ein skal ta omsyn til alle deira potensielle uttrykk.

I diktet møter vi både «moder jord»/ein mektig natur, bølger/eit slags hav, ein vind, og truleg endå fleire; alle av Jung identifisert som arketypar. I tillegg kjem dei Aarseth nemner som sentrale i si lesing: Skuggen, natta, mannen og kvinna, og mora (ei slags «Moder Jord» som både kan vere kvinne og rein natur). Det er ikkje i og for seg problematisk at det i diktet florerer av arketypar og arketyriske strukturar, dersom ein ønskjer å leite dei fram. Derimot blir det eit tolkingsproblem dersom alle desse i mylderet skal trekkje lesinga av diktet i ulike retningar.

Ettersom Jung meinte at arketypane var like talrike som menneskelivets ulike fasar og situasjonar, meinte han ikkje at arketypan var ei stivna form – som nemnd tidlegare er det andre slags kulturelle kodingar som fyller strukturane med innhald, ikkje ulikt slik eit symbol må tolkast ulikt i ulike kulturelle settingar. Slik sett har ei kanskje ikkje nærma seg diktet meir enn i utgangspunktet, trass i om ein har funne og namngitt ei rekkje arketypar i teksten og biletspråket? Og når «sjølv», altså det ein i ein tekst ofte kan identifisera som det skrivande subjektet ifølgje Jung er endå ein arketype, blir biletet utydeleg.

### **Ein psykoanalytisk kritikk av Aarseths arketyriske lesing**

Tar ein stafettpinnen frå Aarseth, som har vald å fokusere på Jung og arketypane, og dreg tolkinga endå lenger ut mot psykoanalysen som arena for litterær tolking, kan det same biletet utvidast ytterlegare.

I *Svart sol* skriv Kristeva om melankolien som ei potensiell, i-seg-sjølv ikkje-medviten, skapande kraft. Den som skriv, nærmar seg heile tida eit «tapt objekt» som alltid skilir unna. Derfor må subjektet halde fram med å skrive, altså er det melankolien som tvingar subjektet til å anten skrive, å prøve på nytt å kle på tapet av det tapte kjærleiksobjektet me ord, fordi det ekstreme alternativet til det, er å tåkke over den endelege grensa til språkløyse – altså subjektets utsletting, og døden.

I «No reiser kvelden seg» er subjektet mest tilstade gjennom fråværet av informasjon: Det er implisitt eit eg som talar, men kven eller kva det er, lar seg vanskelegare identifisere. Kanskje er diktets røyst naturens eiga? Perspektivet, som følgjeleg heng nøye saman med uttalarens posisjon, skiftar frå nært til fjernt – i siste del av første strofa er røysta nær jorda, den høyrer intime, låge lydar som kviskringa som går gjennom lyngen, medan i siste strofe er lyden av den himmelske båregongen som slår innover dei stille eller tomme (døkke) strendene sansa som frå ein annan planet.

Det går an å hevde at dette subjektet, natur eller guddom i si mystiske, allvetande form, er eit subjekt som kan vere overalt samtidig fordi det ikkje heng saman som ein sansande person eller registrerande eining. Kort sagt, det er i flyt, i oppløysing. Om ein les dette synspunktet opp mot Kristevas melankolske subjekt som i skrifta nærmar seg og slåss mot sin eigen slutt, sitt eige opphøyr, får diktet som ei dødsmesse eller ein elegi ein annan klang vi no kort skal sjå nærare på.

Utan å bruke for mykje tid på detaljane, er grunnlaget for psykoanalysens subjektsdanning alltid ei treeining. Sorga over å forlate mor i tyding «morskroppen», er kombinert med gleda eller iallfall naudsynet av å danne sitt eige subjekt. Far eller hos Freud, «faderen», blir dermed hata og elska på same tid fordi det er hans rolle som representant for den symbolske orden å hegne «barnet», altså «subjektet», inn i språket, verda og sivilisasjonen.

Objektet som ein elskar, altså mora, moras kropp og einskapen med den, er hos Freud prega av ambivalens, og av svært kraftige, primale drifter og kjensler. Ein «hugsar» umedvite det ein må gje tapt for å tre inn i den symbolske verda, og det ein hugsar, ser ein altså tilbake på med sagn, nostalgi, og kjærleik.

Det same er årsaka til hatet ein kjenner for dette morsobjektet, rett og slett fordi det ikkje lenger er der. Kjærleik og lyst på den eine sida, hat og avsky på den andre kjenneteiknar

dermed forholdet der subjektet på same tid kjenner seg tiltrekt av og fråstøytt frå det «elska objektet». Og viktigast, alt skjer utan at subjektets medvitne ego får det med seg som ein vaken aktør.

Dette dramaet er ifølgje psykoanalysens grunnprinsipp naudsynt for subjektsdanninga som fungerande. Hos Kristeva er denne trekanten litt annleis teikna i *Svart sol* når den søker å forklare melankolien. Den forskyvande skilnaden er nemleg at subjektet (det bilvande subjektet) ikkje har noko objekt bortanfor seg sjølv, og det som utgjer den deprimerte eller melankolikaren si drift mot døden er i røynda lyst, ein kjærleikslengt, etter å sameinast med det som i Kristevas orddrakt kallast tingen. Berre ved å utslette seg sjølv, kan subjektet igjen einast med den tapte, elska tingen.

Kva slags ting er tingen? Kort sagt er det, om vi samanliknar med Freud, sjølvve tingen som forklarar all depresjon. Men der Freuds tapte kjærleiksobjekt går tapt for å gje rom for subjektets fødsel, har det hos Kristeva blitt noko uspråkleg og formlaust: Den resten av det «førspråklege» ho andre stader i skrifta si refererer til som det semiotiske; det «opphavlege» som alle talande subjekt har ofra for å få komme med Faderen inn i den symbolske orden som språkvesen underlagt teiknet.

Det skrivande subjektet er eit narsissistisk subjekt, men eigentleg ikkje: Det tvingast innover i seg sjølv fordi det er der inne, i det «før-subjektive», at det tapte objektet har forsvunne. Skrifta søker einskap og identifikasjon, den søker syntese, og ein føresetnad er idealiseringa som «barnet» opplever i møte med den faderlege instansen. Sidan dette «falliske» berre kan opplevast ad omvegar, nemleg morsinstansens attrå overfor det same, er det berre gjennom trekantstrukturen at «far», det symbolske, kan nåast – dei einaste andre utfalla, er sjølv mord eller samanbrot.

Når Kristeva hevdar at all litterær skrift er forelska skrift, hevdar ho òg at litteratur er prega av subjektets forsøk på å skrive fram sitt elska, tapte objekt som noko anna enn seg sjølv:

Semiologien, som befatter seg med symbolismens nullpunkt, har uunngåelig kommet til å undersøke mer enn bare den amorøse tilstanden – også dens matte avledning, melankolien, for derved å konstatere at dersom det ikke finnes noen skrift som ikke også er forelsket, finnes det heller ingen imaginasjon som ikke er åpent eller i hemmelighet melankolsk.<sup>80</sup>

---

<sup>80</sup> Kristeva, *Svart sol*, 23.

I siste strofe av «No reiser kvelden seg», reiser tekstens tydelegaste teikn seg òg, faktisk kanskje den einaste «symbolske gesten» det skriv fram. Smilet i siste strofe «helsar frendeblidt» dei tome strendene, som var dei gamle kjenningar. Det verkar gåtefullt.

Om vi held tanken om den symbolske orden friskt i minne, er eit smil ein tydeleg representant for slikt. Eit smil utan emosjonelt korrelat, er derimot like mykje ein ironisk gest. Det eit holt teikn, tømnd for opphavleg signifikant; eit vrent språkbilete – slik eg viser til det på side 36.

Dødsdrifta, Tanatos, er for den melankolske ikkje anna enn ei opphavleg «livsdrift», eit bægjer etter å sameinast med det umoglege, tapte objektet. Subjektets utsletting er einaste utveg. Korleis artar det tapte objektet seg for Kristeva? Ho seier at det er kjenneteikna ved at det er «oseanisk», havaktig og uavgrensa, fordi det altså ikkje har blitt skild ut som objekt.

Denne lengten sidestillast med den erotiske lengten etter å bli eitt med ein annan, eit anna «kroppssubjekt», for å slik sleppe unna subjektets isolasjon. Samansmeltinga mellom to kroppar symboliserer dermed òg subjektets, den eines, fiktive «død». Det same gjeld befruktinga, der subjektet igjen blir noko anna enn eitt – men då igjen utan å få bli sameint med sitt opphavlege tapte lystobjekt.

I siste strofe av diktet, er nettopp havet – som har skifta plass med himmelen, det kosmiske – det som slår inn over dei tome strendene. Dette kan lesast som ei biletgjering av eros sin siste skanse i det «dødsdømde» og etter døden lengtande subjektet. Smilet i siste strofe er det medvitne subjektets siste helsing til det symbolske ordens regime, før det slepper unna for godt og igjen kan bli eitt med «morshavet», den pre-individuelle eksistensen diktets erotiske rørsler er lengten tilbake til.

Sett i lys av Kristevas førestelling om det melankolske, kan allereie diktets første verselinje representere dødens inntog på tekstens scene. «No reiser kvelden seg i vesterbrun / og trør på lette føter gjennom tun / og skuggeveven fjell imillom hengjer». Det er døden som så smått vaknar, mjuk og erotisk, så vel som nært oppløyst til luft, der han som eit luftvesen byrjar å førebu samansmeltinga med før-livet som døden representerer. Skuggeveven som blir hengt opp, fargar tonevaløren eit hakk mørkare, vi anar kva som ventar utan enno å skjøne det.

«Det gjeng ei kviskring gjennom kjørr og lyng / og talatrasten skiftar ljod og syng». Det er ei umedviten rørsle av subjektet, men naturen veit, den har ein løyndom som den kviskrar om.

Først i det erotiske høgdepunktet, når skuggen får brura si, og i klimakset – sælebiven – som følgjer, breier det «dødelege» kjærleiksmøtet ut sine konsekvensar.

I forlenginga av Kristevas ide om subjektets krise, kan similen i tredje strofa som Aarseth tek som inntekt for arketypen atterfødning, lesast som ei framstilling av nettopp det melankolske subjektets «flukt» frå den symbolske orden: «Og kløkke lundar, æolsharpe-klang / ris bljugt som gjenteborn or moderfang».

Lydane, harpesongen, peikar i retning av musikk, kunst, rytmisk imaginasjon som igjen heng saman med resten av det semiotiske «trykket» som treng utløp. At neste bilete kan vere ein fødsel, eller den augneblinken der noko blir unnfanga, gjer biletet dystrare; men tydeleg mogleg å lese som uttrykk for den erotiske drifta Kristeva meiner ligg til grunn for dødslengten.

### **Kritikk av Otto Hagebergs lesing av «No reiser kvelden seg»**

Under tittelen «Romantikk og modernitet» gjer Otto Hageberg ei komparativ lesing av Olav Nygards «No reiser kvelden seg» og Gunnar Reiss-Andersens dikt «Vinden» i essaysamlinga *Det blomstrer vergeløst...* (1992)<sup>81</sup>. Etersom dette er ei samling essays om Reiss-Andersens dikting, er hans verk sjølvsagt like mykje i fokus som Nygards. Like fullt er essayet ei samanliknande analyse av dei to dikta, med det som utalt føremål å gjennom dei to lesingane vise at det eine representerer modernismen, medan det andre skriv seg inn i ein romantisk tradisjon. Hageberg les begge dikta like nøye, og dei er vigd omtrent like mykje plass.

At det er eit poeng for essayet å seie noko om skilnaden mellom det typisk-romantiske og det typisk-moderne, er tydeleg. Han er alt i starten oppteken av å setje opp eit skilje mellom romantik og modernitet, der dikta blir plasserte i kvar si rolle som døme på den eine eller den andre sjangerens kvalitetar. I kva grad det legg til rette for ei meningsfull lesing av alle sider av dei to, er eg usikker på. Det er forståeleg i ein analysesituasjon at verka nyttast som eksempel på ei retning framfor eigne uavkorta einingar, men like fullt blir det då lett for at eksempelfunksjonen stivnar og legg urettferdige føringar for vidare lesingar.

Som Hageberg alt i første avsnitt slår fast, signaliserer han i og med tittelen ein påstand om at medan Nygards dikt skriv seg inn i ein «ein ekte romantisk tradisjon», er «Vinden» det

---

<sup>81</sup> Hageberg, «Romantikk og modernitet», 173-188.

motsette – nemleg «ikkje-romantisk» og «prega av modernitet».<sup>82</sup> Som vi skal sjå mot slutten, er dette skarpe skiljet mellom dei først og fremst litteraturteoretiske retningane noko av det eg har størst problem med å akseptere i denne lesinga.

Vidare vil i denne gjennomgangen av Hagebergs analyse hovudsakleg innvende to ting: For det første at hans lesemane ikkje nødvendigvis er dekkande, og for det andre at den forståinga av dei to «retningane» eller «tendensane» han legg til grunn, ikkje nødvendigvis yter dei to rettferd kva gjeld det litterære mangfaldet dei famnar om.

Av openberre grunnar konsentrerer eg meg berre om ”No reiser kvelden seg”, den andre delen av essayet, som kommenterer ”Vinden”; ettersom Hagebergs essay uansett tek for seg dei to dikta kvar for seg, skulle det vere uproblematisk.

I innleiinga forklarar Hageberg årsaka til at han har vald nett desse to dikta: Trass i at dei er ulike i tematikk, er dei svært like når det gjeld motiv. Begge skildrar same naturmotiv, eit landskap i overgangen frå kveld til natt, begge er utan lyrisk eg, begge dramatiserer, personifiserer og besjeler landskapet i stor grad i dikta.

Alt i førstninga slår Hageberg fast det som seinare skal bli eit sentralt poeng i teksten, nemleg hans påstand om at diktets harmoniske form speglar innhaldet. Kva gjeld det formelle, har han dessutan eit vesentleg poeng alt her som vi må merke oss:

Gjennomført jambisk rytme heile vegen, med seks vers i kvar strofe, som alle har den same rimflettinga, det vi kallar kombinert parrim, som kan symboliserast med desse bokstavane: aaB/ccB. Etter tredje verset i kvar strofe er det ei tydeleg meiningsgrense, markert med eit punktum eller kolon, og der tek ei ny syntaktisk-logisk eining til, i kvar einaste strofe. Vi kan faktisk seia at kvar strofe er samansett av to rytmisk identiske og korresponderande halvstrofer, men dei to einingane er akustisk bundne saman ved det kombinerte parrimet der vers tre kling i hop med vers seks. Denne formelle observasjonen skal eg koma litt attende til seinare. I første omgang nøyer eg meg med å slå fast det eg alt har sagt, at forma andar ro og harmoni.<sup>83</sup>

At forma er vakkert avrunda, vel komponert og slik sett harmonisk, må vel alle seie seg einige i. Samtidig, her presenterast det som ein nøktern «observasjon» at versedelinga i røynda ikkje er delt inn i seks vers per strofe, slik diktet trass alt står skrive, men at det «eigentleg» innbakt i diktet finst ein annan struktur med to halvstrofer i kvar strofe.

---

<sup>82</sup> Hageberg, «Romantikk og modernitet», 173.

<sup>83</sup> Hageberg, «Romantikk og modernitet», 176.

Eit vesentleg poeng i Hagebergs tolking er at denne «løynde» strukturen vitnar om ein sfærisk dualisme. Etersom eg ikkje i nærleiken av å vere ein autoritet på det som vedkjem diktets metriske oppbygning, kan eg ikkje argumentere mot Hageberg på same kvalifikasjonsnivå som han. Trass i dette har eg likevel teke meg den fridomen det er å i det minste stille spørjeteikn ved påstandane han legg fram omkring verseformas eigentlege, eller ueigentlege, komposisjon.

Analysen er fundert på det vi kan kalle to stolpar. Den første påstanden er at forma andar ro og harmoni, den andre er at roa og harmonien baserar seg på ein underliggjande dobbel struktur, det Hageberg kallar ein «korrespondanse» mellom to «sfærar».

Sanseapparatet i diktet er sentralt i denne analysen. Medan det i dei to første strofene er aktivitet, rørsle, liv og dynamikk som dominerer gjennom stor bruk av rørsleverb, er dette i størst grad *synlege* aktivitetar, hevdar Hageberg, framfor slike som sansast på andre måtar. Ordvalet er svært visuelt prega: Kvelden reiser seg, han trør over tunet, hengjer opp «skuggeveven». Kviskinga gjeng, dagen tek sin gangar fast i taum.

Dette meiner Hageberg er eit gjennomgåande mønster – dei to første «halvstrofene», altså dei todelte strofene, er prega av hendingar som er visuelle framfor auditive. Gradvis utover i diktet endrar dette seg. I strofe tre blandar sanseintrykka seg med kvarandre, når natta «stig inn» med «linne andardrag», og så vidare. Her kan det sansast både med augo og øyrene, men i motsetning til diktets første strofe, har mørket senka seg over bileta ved dei mørke lokkane som fell «kringum hals og kinn». Som Vassenden òg innvender når han kommenterer Hageberg i si lesing av diktet, tillèt eg meg å trekkje denne logikken i tvil – sagt med Vassendens ord; det er då like fullt mogleg å sjå i mørkret, sjølv om ein ikkje ser nokon ting er ein ikkje mellombels blind. ”Sjå” er dessutan eit ord som kan og her absolutt tyder meir enn berre den reint kognitive, fysiske sansehandlinga.

Det stilnar i diktet slik kvelden stilnar imot natt, og adjektiva blir viktigare enn dei driftige handlingsverba i starten: Linn, sval, alvelett, kløkk, bljug. Alle dempa, mjukare. Her er poenget til Hageberg nokså nært til mi oppleving av diktet. Språket og naturen i diktet er, som han seier, kongruente i si utvikling.

I siste strofe har diktet gått over i ny handling, denne gongen utan at synssansen er aktiv, i staden skildrast hendingane først og fremst gjennom lydord og lydleg språk: «Or djupe himlar

går ein båregong /av evig skapningsgir og sfæresong / som helsar frendeblidt mot døyke strender.»

Etter denne gjennomgangen av «ordnivået» i diktet, går analysen over til å gripe det som skjer tematisk. Diktet er ei kjærleikshistorie, og alle naturens fenomen er med som biaktørar. Som i *Lyriske strukturer* er biletet frå tredje strofa kommentert, der «kløyke lundar» «ris bljugt som gjenteborn or moderfang». Men i motsetning til hos Aarseth, der biletet står oppunder diktet som uttrykk for arketypan atterføding, er det hos Hageberg opning for at det kan aktivisere førestellingar både om fødsel og leikande born. Han meiner det gjev den erotiske situasjonen fylde, nyansar og perspektiv.

Som vi såg i mi analyse, er eg usamd. Det er ikkje eit erotisk bilete, trass i at det opptre midt i ein elles erotisk situasjon, og det er gjennom sin kontrasterande rolle at det får sin skarpe effekt. Dette meiner eg står opp under mitt syn på similen, nemleg at den hermar dødens fødsel gjennom biletleggjinga, dødens underlege, spøkelsesaktige ”potens” ved at det som stig bljugt er dei ”kløyke lundane”, ikkje ”gjenteborna”, som berre er samanlikningsleddet.

At det er eit mektig bilete, er eg derimot fullstendig samd i. Og trass i si klare utforming, er det gåtefullt – blant anna har det eit skjær av religiøs vekking over seg, av kall, og samtidig er det svært illevarslande å sjå føre seg sjenerte jentungar reise seg frå morsfanget og så løyse seg opp i lufta, som damp. Atterføding og erotikk finst definitivt i det, sjølv om det etter mitt syn ikkje er eit erotisk bilete, slik Hageberg seier. Samanstillinga har noko trolsk og dødsdømt over seg. Igjen er det samankoplingane som styrker bileta, og gjer dei nærast taktile, gjennom sine uventa kontrastar.

I den siste strofa skjer noko heilt nytt, seier Hageberg, som igjen fokuserer på sanseapparatet. Vi ser ikkje lenger noko av det som hender, skriv han, men høyrer i staden lydane frå kjærleiksmøtets høgdepunkt:

Vi berre høyrer det, den sæle skjelving i lufta mellom fjella. Ytre sett er det tale om eit vindpust, ein kastevind kanskje, som går gjennom nattelandskapet, også det noko fantastisk, konkret i naturen. Men samstundes blir kjærleiksforteljinga om skuggen og natta ført til sitt klimaks. Skal ein setja eit meir kvardagsleg namn på det som er omtala gjennom ordet «sælebiv», må det vera orgasme, toppunktet i kjærleiksakta der «fræa emnar seg og hamsar fell». I denne lina er både natur og erotikk med. Vindkastet får noko til å falle frå trea. (...) Dette



nedfallet, og det parallelle fræmninga, har med forplanting, vidareføring av liv å gjera. (...) <sup>84</sup>

Og vidare, om dei tre siste linjene i diktet, som vitnar om eit løfta, nytt perspektiv:

Men dette kjærleiksmøtet får vidare kontakt med dei stendige båregongar i allheimen, kosmos, ei fundamental, ikkje-jordisk skaparkraft. Difor er det som skjer i sommarkvelds-naturen ikkje noko isolert, men del av ein samanheng der alt høyrer i hop, i ein fruktbar harmoni. Dette er den innsikta eller den samla livsfortolkinga diktet formidlar, gjennom eit språk som er levande nok, og ladd nok til å bera fram det tredimensjonale perspektivet: Ein konkret kveldsnatur, eit skapande kjærleiks-møte, og ein kosmisk harmoni. <sup>85</sup>

Når det gjeld innføringa av eit nytt perspektiv i siste strofe, er eg einig med Hageberg i at noko fundamentalt skjer, men er det ei endring, ein konklusjon, eit varsel, eller kanskje ei ny innsikt, slik Hageberg hevdar?

Ifølgje essayet inneber denne vendinga, som ein òg kan kalle det, ei sentral endring i diktet. Etter mi meining er denne «endringa» avhengig av at det tidlegare i diktet er tilstade eit intimt, nært diktar-eg, som eg sidestiller med perspektivet i mi analyse; eit dikterisk subjekt som her blir til noko anna og langt meir grenseoverskridande. Alt tidleg i essayet avviser Hageberg at det er noko slik røyst til stades i diktet, han listar fråværet av eit subjekt opp som eit av særmerka det har felles med Reiss-Andersens ”Vinden”

At det ikkje er eit uttalt subjekt er sjølvsagt rett observert, men det gjer det i somme tilfelle desto meir interessant. Kva slags subjekt er det som her skjuler seg, og endrar form? Blikket i diktet, perspektivet, går frå å sjå på avstand i første linje, første strofe: «No reiser kvelden seg i vesterbrun» vitnar om ein avstand, kameraet er zooma langt ut, for å bruke ein slik metafor om det. Så sirklar subjektet seg innover, frå fjellet og utsynet i og med «vesterbrun» til tunet, det mindre landskapet, det menneskelege.

Når kviskringa i andre del av første strofe går gjennom kjørr og lyng er perspektivet fullstendig snudd, og vi opplever det som blir skildra som nært på, heilt nedi graset, som frå eit froskeperspektiv. Vidare går denne rørsla ut igjen, tilbake til «dal og lid», før vi snevrar oss inn igjen, denne gongen til noko meir intimt og ein natur med svært menneskeleg skapnad. Når natta stig inn i tredje strofe, er intimiteten på sitt høgste. Dei mørke lokkane kring hals og kinn er overført oss heilt tett på, konturane dimmast av det tette perspektivet.

---

<sup>84</sup> Hageberg, «Romantikk og modernitet», 179.

<sup>85</sup> Ibid.179.

Dermed skjer den same rørsla mellom stort og lite, mellom tett på og fjernt frå, faktisk gjentekne gonger og i alle fire strofene. Sjølv om det kosmiske elementet blir med først i siste strofe, er det den same rørsla som skjer på ny, denne gongen med større djupne.

Hageberg har og etter mi meining rett i at skaparkrafta ligg i kjærleiksmøte, eller som han meir klinisk uttrykkjer det, denne naturens orgasme i første linja i siste strofa. Det er etterdønningane frå dette famntaketets høgdepunkt som slær inn over «planeten» i diktets avslutning, og igjen er biletspråkets kontrast mektig og gåtefull når himmelen tek havets form, både med båregong og djupne.

Tilbake til teorien om halvstrofa som Hageberg presenterer i starten. Alle diktets strofer er todelte, og skilde med anten punktum eller ein som fjerde strofa. Argumentet til Hageberg for at det derfor er snakk om ein halvstrofe-struktur, er nettopp at alle tredje-linjene er markert med punktum *eller* kolon. Her må det innvendast at punktum og kolon er svært ulike teikn. Det er inga lita innvending. Punktum er det mest tydelege skiljeteiknet vi har i språket, og det markerer først og fremst ein slutt. Kolon, derimot, er langt meir ope. Det kan vera både «lite» og «stort» som skiljeteikn, men det peikar alltid framover, mot noko som kjem. Når det er stor bokstav etter kolon, tyder det stort sett at det er eit *større* skiljeteikn enn dersom bokstaven er liten. I alle fall er kolon meir tvitydig enn eit punktum, eller fleirtydig, rettare sagt. Det himmelske havet som slår inn mot dei tomme strendene i Nygards dikt, kan dermed lesast som eit varsel heller enn ein konklusjon og ein perfekt avrunda slutt, slik Hageberg ønskjer å gjere.

Kva er drivkrafta for at han i lesinga si av diktet, ser ut til å vilje presse det inn i ei snevrare form enn det i og med sine formelle, språklege trekk legg opp til sjølv? I starten av analysen, presenterer Hageberg ein teori om at diktets seks vers per strofe, i røynda er to rytmiske einingar, akustisk bundne saman ved kombinert parrim der vers tre kling i hop med vers seks. Dette er, slik eg forstår det, ein del av eit syn på diktet der det berre tilsynelatande er prega av underliggjande splitting eller uro. Derimot meiner han det finst ein polaritet i diktet, som denne todelinga skal underbyggje. Og på denne dikotomien er det at diktets harmoni kviler. Til grunn for analysen ligg altså ein anten-eller skala, der vi vidare snart skal sjå at romantikk høyrer til på same aksen som harmoni, medan moderniteten og disharmonien dannar par på motsett ende:

Oppbygginga av strofene, med to halvstrofer som kvar dannar ei logisk-syntaktisk eining, utskilde med punktum, men der desse einingane akustisk er bundne saman gjennom rimet, kan og stå som eit vitnemål om den doble struktur, to sfærar, men ikkje berre sympati, men båregong frå den eine til den andre, reell korrespondanse.<sup>86</sup>

Vidare kjem romantikk-definisjonen som dannar grunnlaget for den komparative lesinga. Romantikken, seier han, er ei bestemt livsforståing der grunnsynet er at det finst noko verkeleg bak det verkelege, at tinga omkring oss, og då ikkje minst naturen, er symbol som påkallar vår avkodning eller fortolking. Naturfenomena er som bokstavane i eit alfabet, i ein tekst kan dei kople saman dei sansbare fenomena dei skildrar med den djupare andre røynda dei viser til:

Det er ein einskap i naturen og i tilværet som heilskap. Mikrokosmos spelar makrokosmos. Mennesket er ein del av denne orden og denne einskapen. Dette kan gripast ikkje så mykje gjennom fornuft og tanke som med fantasi, skapande fantasi, innbillingskraft som erkjenningsorgan. Og det er kunstens vesen å gjera dei reelle samanhengane synlege. I Nygards dikt er kveldsnaturen eit slikt alfabet som dannar ein tekst, og den kan lesast som ei open bok. I denne boka står kosmisk korrespondanse, ikkje død, som somme fortolkingar av Nygard har meint å lesa.<sup>87</sup>

Som eg alt har påpeikt, meiner eg ikkje at grunnlaget for denne lesinga stemmer overeins med det som faktisk står i diktet. Halvstrofe-teorien er ikkje vasstett, som eg viste blant anna gjennom diskusjonen omkring korleis punktum og kolon tyder vidt ulike ting. I tillegg legg Hageberg her berre vekt på enderima i diktet, når det som metrisk bygnad faktisk er langt meir avansert. Om ein til dømes ser på den klanglege samhøyrsla mellom orda, er det ikkje grunnlag for å seie at det er noko større skilje bortsett frå punktum eller kolon mellom dei såkalla «halvstrofene», for rytmisk og lydleg heng alle versa nøye saman. Eit døme er koplinga mellom «hengjer» og «lyng» i tredje og fjerde vers i første strofe. Slike koplingar finst i alle strofene, her er eit par døme: «blaane» og «svale» i andre strofe, «elvelette» og «lundar» så vel som «herdaduk» og «æolsharpe» i tredje, «undrings-øre» og «baaregong» og «hamsar» og «himlar» i fjerde. Det finst altså andre krefter enn endreimet som skaper tydeleg samanheng internt i dette diktet, og som motset seg å utan vidare gå inn i ein ny, harmonisk ramme som ignorerer det versemålet det faktisk er skrive på.

---

<sup>86</sup> Hageberg, «Romantikk og modernitet», 180.

<sup>87</sup> Ibid.181.

Som diskusjonen overfor viser, mislikar eg det ved lesinga eg oppfattar som tvungent harmoniserande. Det er fordi eg meiner at det forenkler eit dikt som etter mi meining søker noko anna, kanskje til og det motsette. På eit overordna plan er det dessutan ein interessant diskusjon i kva grad diktet faktisk høyrer til det ein kan kalle romantikk, og kanskje aller minst basert på den definisjonen på romantikk som Hageberg her presenterer.

Danske Poul Borum er eit døme som brukar ganske andre definisjonar når han i *Poetisk modernisme* trekkjer ei linje frå Frøding til Nygards poesi, alt innunder modernismens ulike fasar i europeisk og amerikansk poesi. Hans litteratursyn, som han gir uttrykk for i innleiinga av boka, skil seg kraftig frå det Hageberg legg for dagen når han i si analyse allereie i starten slår fast at dei to dikta representerer to ulike poetiske uttrykk eller retningar. Borum tar dermed til orde for det han kallar ei pluralistisk tilnærming, og avviser dermed Hagebergs utgangspunkt for analysen, nemleg at modernismen (eller andre litteraturhistoriske periodenemningar) berre eksisterer som eins retningar: «modernisme er ikke betegnelsen for èn idè og èn stil, men for komplekser af samtidigt eksisterende, hinanden supplerende eller bekæmpende eller ignorerende stiludtryk og ideer».<sup>88</sup>

Borums bok går ikkje djupare inn i ”No reiser kvelden seg”, og ein kan dessutan kritisere han for å feilsitere frå diktet når han brukar det som døme. Like fullt står det vesle han nemner om det i kontrast til Hagebergs lesing av diktet:

Denne skjulte digter Olav Nygard, der snart kan minde om en landsbyspillemand og snart om nøkken, «strömkarlen» - han oplevde på sin krop og i sit digt symbolismens skønheds undergang og dens bevidstheds opløsning og befrielse. Olaf Bulls «ild og aften» udtrykker Nygard således i «No reiser kvelden seg»: Or djupe himlar slær ein båregong / av evig skapnings-gir og sfæresong / som helsar frendeblidt mot døkke strender.<sup>89</sup>

Den vakre forma og harmonien i den er sjølvsgatt udiskutabel. Spørsmålet er korleis den skal lesast. Om forma til dømes er ”feilfri” og idyllisk, oppstår det ei form for uventa ironi dersom innhaldet går mot oppløysing og død?

Lat oss gå attende til Hagebergs eigen definisjon av romantikk for å skjønne kva slags litteratursyn han i artikkelen argumenterer for: «Naturen og naturfenomen og tinga omkring oss er som bokstavar i eit alfabet. Dei kan setjast saman til ein tekst som fortel om

---

<sup>88</sup> Borum, *Poetisk modernisme*, 13.

<sup>89</sup> Borum, *Poetisk modernisme*, 53.

korrespondanse mellom sansa fenomen og den djupare røynd dei viser til.»<sup>90</sup> For han er teksten ei kjede symbol som må tolkast om, omsetjast, for å fremje meininga som ligg inngravert. Teksten må dekodast, det herskar ei førestellinga om ein skjult orden.

I eit visst perspektiv er språk nettopp det, ein skjult orden. Poenget her er at den alfabetmetaforikken Hageberg fremjar, verkar å vere bygd på ei oppfatning av teiknet, symbolet, som avgjort. Då blir det ein stivna romantikk, ei forståing som avgrensar seg til ei viss forståing av teiknet som skjult, men på førehand avgjort. Om vi ser attende på Kristeva-diskusjonen omkring Aarseths arketypiske lesing, er det stivna teiknet strengt tatt best eigna som ironisk grep framfor definisjon på ei viss poetisk retning.

Hovudproblemet, slik eg ser det, er konklusjonen. Hageberg seier eigentleg at diktet er vakkert fordi det uttrykkjer harmoni og kosmisk balanse. Det er ein simplifikasjon overfor eit verk med langt meir kompleks venleik, og vitnar dessutan om ei skjemaaktig estetisk forståing av poesiens avgrensingar. Om det er Borum eller Hageberg som plasserer diktet ”riktig” reint sjangermessig, interesserer meg ikkje, og eg vil heller ikkje prøve meg med mi eiga forordning – venleiken er der like fullt, om den viser seg gjennom ein estetikk som kjem ekstra tydeleg fram idet symbolet står på randen av samanbrot, eller det motsette. Poenget er at det blir urettvist overfor verket å måle det opp mot eit sett ”reglar” det i møte med alltid vil bli verande taust, og som i si stive forme aldri vil yte det rettferd.

For å summere: Ei lesing der alle diktets delar skal gli saman som harmoniske brikker i ein heilskap der det «vesle» speglar det «store» univers, vil måtte basere seg på ei ”positiv” lesing på den måten at ein søker syntetisering, ein søker harmoni alt som utgangspunkt. Noko så basalt som at livgjeving, eller ”kosmisk korrespondanse” er oppfatta som betre og meir godt enn døden og ein slutt, kan like gjerne ligge til grunn for det skapte behovet for at teksten skal ”gå opp”, underforstått, ein ønskjer at det ”skal gå bra”.

Til sist oppfattar eg det som underleg at ein i verk av høg kvalitet har som premiss at modernitet og romantikk gjensidig skal fortrenge kvarandre. Kompleksitet kan trass alt like gjerne vere ein målestokk for verkets organiske heilskap kva gjeld ein mangetydig struktur. At det i si enkle, harmoniske form trer fram som behageleg og estetisk, gjer strukturen desto meir imponerende.

---

<sup>90</sup> Hageberg, «Romantikk og modernitet», 180.

## Eit dikt om å dikte? Kritikk av Eirik Vassendens tolking av ”No reiser kvelden seg”

Eirik Vassenden legg for dagen den mest omfattande lesinga av dei tre eg kritiserer. Over nesten 20 sider i *Skapelsens problem* legg han fram tre ulike tolkingar av diktet som så kulminerer i ei fjerde – her kjem det vi kan kalle hovudpåstanden til syne som hovudsakleg ei metapoetisk tilnærming. Diktets sjølvrefleksive nivå, som hos Aarseth og Hageberg ikkje blir vektlagd, utgjer kjernen i Vassendens leseprosjekt.

I tillegg til å komme med sine egne tolkingar, både nyanserer og problematiserer han dei to forgjengarane Aarseth og Hageberg, og då særleg sistnemnde. Før vi går gjennom og kritiserer Vassendens tolkingar, tar vi for oss litt av den kritikken han rettar mot Hageberg, og dessutan to av årsakene han innleiingsvis nemner til at ”No reiser kvelden seg” har blitt så lite kommentert:

For det første er det et dikt uten manifest diktjegg; det lar seg derfor i mindre grad enn andre tekster knytte til forfatterpersonen Olav Nygard. Dette kan forklare hvorfor diktet så og si ikke har vært kommentert i resepsjonens første faser. Det kan også forklare at diktet senere har kommet til heder og verdighet: Fordi jeget (og dermed de mest opplagte muligheter til biografisk spekulasjon) er fraværende, egner diktet seg godt til nærlesing. (...) For det andre er dette et dikt som ikke demonstrer noen uttalt dissonans eller uklarhet. Det inneholder spenninger, men det er også syntetiserende.<sup>91</sup>

Det siste poenget kan sjåast direkte i samanheng med Hagebergs analyse av diktet. Jamvel om oppfatninga av diktet som ein slags uproblematisk naturidyll er langt eldre, er det først hos Hageberg at dette blir fullt ut artikulert.

Når det gjeld det fråverande subjektet, kan det heilt klårt, som Vassenden seier, ha samanheng med manglande lesingar. Sjølv set eg dessutan dette nærast bortgøymde, berre implisitte subjektet i samanheng med diktets tema. Det ”luftige”, nesten oppløyse subjektet med ein høgst skiftande karakter og nærvær, tolkar eg som ein indikasjon på retninga i diktets tematikk – eit teikn på opphøyr av eksistens, oppløysing, og ”død” både i figurleg og overført tyding. Som vi har sett, er dette noko verken Hageberg eller Vassenden problematiserer, men som vi snart skal sjå, er det hos Vassenden i det minste anerkjent som ein eksisterande instans.

---

<sup>91</sup> Vassenden, *Skapelsens problem*, 276.

Vidare held Vassenden fram med å kritisere Hageberg på fleire punkt, blant anna for påstanden om diktets gjennomgåande rørsle frå det synlege over mot det auditive. Hageberg hevdar, som vi hugsar, at medan dei to første strofene er utprega visuelle og prega av handling, er dei resterande strofene i større grad passive og i takt med det mindre *synlege*. Til slutt er ikkje synssansen aktiv i det heile, meiner han<sup>92</sup>. Vassenden seier, som eg òg viste til i min kritikk av Hageberg, at det ikkje nødvendigvis stemmer: «Synssansen er aktiv også i den siste strofen – ja, den er meir aktiv der enn i noe annet sted i diktet. Vers 3 strofe 4 inneholder nemlig diktets eneste beskrevne synsakt. [U]ndrings-øre augo upp seg vender».<sup>93</sup>

Dette er ein viktig del av diktet, og eg tek med Vassendens kritikk mot Hageberg på dette punktet fordi det seinare skal leie oss inn på det som i alle lesingane av diktet er eit springande punkt, nemleg dei «undrings-øre» augo i fjerde strofa. Men først, ein gjennomgang av Vassendens lesing og tolkingar av diktet.

### **Erotikk og nytt liv**

Diktet har fire strofer, og ifølgje Vassenden òg fire hovudakter. I tillegg finst fire hovudfigurar, alle antropomorfiserte naturfenomen: Kveld, dag, skugge og natt. I tillegg er desse fire òg ulike fasar av den same, gjentakande rørsle som er døgnets gong, solas runde kring sin eigen akse. Dette elementet understrekar ifølgje tolkinga det sirkulære ved diktet, og kan forsterke fleire ulike type syklusar: Livsløpet, reproduksjon, tidsfasane. I tillegg bed han lesaren tidleg merke seg at strofene er todelte, anten med punktum eller kolon som skiljeteikn i midten – det nemnde kolonet ei større tyding i hans siste tolking, der det vert ståande som sjølv den retoriske «åstaden» i diktet.

Medan kvelden dominerer den første strofa, overtek skuggen og natta snart etter at dagen har trekt seg tilbake som ryttar med «ferdakåpa» på med «gullrend saum» i andre strofe, i raskt tempo får vi inntrykk av at dagen skundar seg bort for å overlata scena til dei elskande. Desse to er sentrale og dominerer strofe 3 og 4 gjennom sin elskov. I mindre målestokk kan diktet lesast som ei utvikling mot dette klimakset i midten av siste strofa, som Hageberg kallar diktets og dei to partane sin «orgasme». I staden for å fokusere på sanseapparatet, fokuserer Vassenden på retninga i diktet:

---

<sup>92</sup> Hageberg, «Romantikk og modernitet», 177.

<sup>93</sup> Vassenden, *Skapelsens problem*, 281.

Diktet kan leses som en allegori over elskovsakten, der naturens syklus settes i allegorisk samanheng med menneskets. Bevegelsen i diktet, i den allegoriske elskoven, er rettet oppover, mot forløsningen, høydepunktet. Frå diktets tittel og første vers, «No reiser kvelden seg», fra de tun kvelden stille rusler gjennom i strofe 1, oppover mot fjellssidene og blånene midtveis i strofe 2. Diktets siste halvdel domineres av en gjentatt og fornyet bevegelse oppover: Lyder og harpeklang stiger opp fra skyggens og nattens leie, fra «moderfang», i strofe 3. Høydepunktet nås i stroef 4, idet «sælebiv» går fjell imellom, og elskoven besvares og salutteres fra oven av en bølge av «skapnings-gir» (skapertrang) og «sfæresong».<sup>94</sup>

Diktets rørsler strekkjer seg, slik dei «undrings-øre» augo vender seg i tredje linje av fjerde strofe, stadig oppover i undring over det mirakuløse som er i «emning». Denne bølgjande rørsla speglast òg i rimmønsteret, skriv Vassenden, fordi kvart tredje vers har trykklett og dermed forlenga utgang, samtidig som kvar strofe er delt i to avdelingar, forbunde med kvarandre gjennom rim. Igjen får fjerde strofe ein sentral rolle, men denne gongen med eit anna forteikn enn i den siste tolkingas konklusjon. Det er den same rytmen som i aller siste strofe blir eksplisitt, òg i ordvalet: «Or djupe himlar slær ein baaregong / av evig skapnings-gir og sfæresong/som helsar frendeblidt mot døkke strender.»<sup>95</sup>

Vassendens tolking av diktet som ein manifestasjon av eros, er ikkje berre naturens eros eller menneskets eros – det er begge desse som i samspel og spegling av kvarandre opprettheld den kosmiske balansen. Det er på grunn av elskovsakta mellom skuggen og natta at ein ny dag kan fødst, ergo blir det heller ingen ny dag dersom kjærleiksmøtet ikkje skjer. Ikkje ulikt Hagebergs korrespondanse-teori heng alt saman med alt, og slik er òg diktet sjølv som skriftstykke ein del av denne ubrytelege heilskapen.

På eit overordna nivå har Vassenden heller ingen innvending mot Hagebergs ide om kosmisk korrespondanse, på same måte som han i denne tolkinga heller ikkje opponerer mot det han kallar den harmoniserande lesinga i *Lyriske strukturer*. Derimot er det på figur- og retorisk nivå at han i si lesing problematiserer førestellinga om den «perfekte» harmonien i diktet, fordi det som han seier ikkje er bygd over ein kiastisk struktur.

Det mest vesentlege ved denne varianten av den eros-baserte lesinga av diktet, er det strukturelle. Jamfør Hagebergs lesing og ulikskapane dei imellom, viser det nemleg at det trass to begge tekstnære lesingar av same dikt, bygd over same metriske skjema, kan finnast

---

<sup>94</sup> Ibid. 282.

<sup>95</sup> 4.-6. verselinje, 4. strofe, «No reiser kvelden seg».



rom for svært ulike utfall. Samtidig er desse to lesingane trass sine ulike konklusjonar svært samstemde når dei hevdar at elskovsscena i diktet må vere høgdepunktet. Her skil dei seg begge frå Aarseth, som argumenterer for at det verkelege skapnadsmotivet ligg utanfor teksten, i den nye, antyda fødselen; sjølvve atterfødinga.

Med eit slikt perspektiv på diktet som eit dikt som først og fremst tematiserer erotisk kjærleik, kan dei elskande sitt klimaks like gjerne vere narrens dans på kanten av stupet – om ein vil, den ekstra gløden i dødsdømd eller ulovleg kjærleik. Samtidig kan det òg jamfør Aarseth hevdast at det i diktet ikkje er grunnlag for å påstå at nokon av delane dannar eit slikt «høgdepunkt», fordi det verkelege høgdepunktet ligg utanfor diktet, der konsekvensane av det erotiske møtet held fram med å slå inn mot land i stadig større sirklar. Summert er denne tolkinga likevel mest ei nærgåande utdjuping av det både Hageberg og Aarseth òg seier: Diktet er her ein allegori over elskovsakta, men ikkje i snever forstand; heller enn å berre gjelde menneskeleg erotikk er det her sjølvve naturen som vert gjennomsyra av ei kosmisk, erotisk kraft.

### **Kvelden som kjem med døden**

I Vassendens andre tolking er eros bytta ut med døden som det mest sentrale motivet. Som eg viste gjennom å bruke Kristevas teoriar om erotikk og melankoli, kan det strengt tatt i eit større perspektiv lesast som to sider av same sak. I grunnmotiv er denne lesinga dermed i tråd med mi eiga forståing av diktet, men som vi skal sjå, er verken vegen fram mot «målet» eller konsekvensane av ei slik lesing dei same.

«Kvelden og døds motivet» er undertittelen her, og Vassenden grip lenger tilbake i tolkingstradisjonen når han forklarar diktet som eit meir typisk «aftendikt». Her er skumringa og kvelden ei naturens innsovning som bilete på menneskeleg død, noko som jo er velkjende grep. Tanken går lett til Goethes «Wandrer's Nachtlid II», eller meir generelt, kveldsdiktet som allegori.<sup>96</sup>

Den posisjonen *Ved vebande* har i forfattarens bibliografi gjer denne tolkinga plausibel, òg i eit biografisk perspektiv, ettersom svært mange av dei andre dikta i samlinga handlar om den dødssjuke diktarens forsoning med lagnaden. Slik er samlinga som heilskap mogleg å lese som ei rekkje omarbeidingar av medvitte om det som venta. Ordvalet, tematikken; kvelden

---

<sup>96</sup> Vassenden, *Skapelsens problem*, 284.

som listar seg «innpå» mennesketunet og dagen som skundar seg bort – ei nærare forklaring på korleis den allegoriske kvelden, skumringa og til slutt natta representerer slutten på menneskelivet så vel som den faktiske dagen, trengs knapt. Dessutan finst det òg mange «spor» som kan peike fram mot ei slik tolking i andre dikt tidlegare i forfattarskapet, noko Vassenden òg nemner:

En tidlig korresponderende tekst, «Dags-svan» frå Flodmaal, antyder også at en slik lesning ikkje bare er mulig, men også rimelig. «Dags-svan» og «No reiser kvelden seg» dreier seg begge om solnedgangen, og begge beskriver denne ved en gjennomført antropomorfering av naturfenomener. Det tidlige diktet har, som tittelen antyder, et langt mer entydig fokus på avslutningen. Ja, de to titlene kan gjerne leses som to motstridende holdninger til samme fenomen. «Dags-svan» handler om dagen som sviner og dør (...) «No reiser kvelden seg» inneholder imidlertid hele bevegelsen – et reisemotiv – fra dag mot natt, fra jord mot himmel, en bevegelse som har form av en overgang, en fundamental forandring etter et eksistensielt klimaks.<sup>97</sup>

Overgangstilstanden er altså ikkje berre forbunde med Nygards siste dikt, truleg gjennomtrekte av det faktum at han hadde ein dødeleg diagnose hengjande over seg. Nei, den er noko han har vore oppteken med i poesien sin heilt frå starten av. Faktisk hevdar Vassenden at dødsmotivet endåtil er klårare i dei tidlege dikta, når han nemner «Dags-svan» som døme på korleis Nygard «alltid» har vore oppteken av overgangen mellom dag og natt. I tråd med den historiske gjennomgangen i første kapitel, er det interessant korleis døden i dikta som er skrivne etter at Nygards faktiske dødsdom kom, er langt meir nyanserte og langt mindre romantiserande overfor døden. Dette ser ein særleg om ein samanliknar med dei mange dikta i debutsamlinga *Flodmaal* som òg tematiserer døden, men då meir direkte, og oftare med døden som ei mjuk og salig frelse, ein fridom frå det harde livet, som for eksempel i «Velkoma, natt».

Vassenden sjølv hevdar ei innvending mot denne tolkinga er risikoen for at ei biografisk inspirert lesing av desse dikta ufarleggjer dei. Like fullt er det verdt å leggje merke til at det som frå Nygards side kanskje – og berre kanskje – er ein «retorisk substitusjonsstrategi»<sup>98</sup> ifølgje Vassenden, gjer seg utslag i nokre av dei sterkaste dikta Nygard skreiv.

Her er eg usamd, mot Vassendens innvending kan det like gjerne innvendast at argumentet er ei bagatellisering av det biografiske elementet, basert på ei eintydig oppfatning av at det

---

<sup>97</sup> Ibid. 285.

<sup>98</sup> Ibid. 285.

biografiske alltid er uvesentleg. At ei biografisk inspirert lesing i og for seg sjølv ufarleggjer diktinga, finn eg ingen haldepunkt for. Dessutan er det for ettertida trass alt aldri mogleg å vite sikkert om dette skuldast dødsdomen i seg sjølv – om ein slik terminologisk tilstand medfører eit utvida medvitet om livets skjørheit, er vel strengt tatt alltid uvisst. Kan det ikkje like gjerne skuldast ei kjensle av at ein på dødens dørstokk ikkje har noko å tape på å skrive dristigare, meir uforferda enn før?

Vidare diskuterer Vassenden kva ei dødsallegorisk tolking av diktet eigentleg vil seie. Blant anna, seier han, fortrengrer den ikkje ei symbolsk tolking; begge delar er mogleg. Her trekkjer han fram eit dikt av ein av Nygards store dikteriske idol, Shelley, til samanlikning. I Shelleys «To Night» dreier det seg i langt meir direkte grad om døden, men her er ikkje døden og natta/kvelden det same, snarare er dei to nært forbunde eller i slekt med kvarandre:

Death will come when thou art dead,  
Soon, too soon –  
Sleep will come when thou art fled;  
Of neither would I ask the boon  
I ask of thee, beloved Night –

Swift be thine approaching flight,  
Come soon, soon<sup>99</sup>

Røysta hos Shelley er rastlaus og uroleg, medan Nygards tone er dempa. Medan natta og døden hos Shelley er allegorisk framstilt som eit varsel, det Vassenden kallar ei “prefigurering” av døden, er forholdet hos Nygard todelt: Kvelden heng saman med døden *både* narrativt og allegorisk. Her nærmar vi oss eit av dei viktigaste punkta i denne lesinga. For medan Shelley lar natta vere ei utsetjing av den endelege døden, gjer Nygard med sitt underlege, personifiserte naturskikkelse-galleri – skuggen, kvelden, natta, og så vidare – noko heilt anna.

I motsetjing til Shelleys allegoriske lengt etter kvila døden tilbyr, vandrar Nygards naturfenomen tilsynelatande upåverka gjennom naturens sykliske gong, med menneskelege andlet, uredde for om nattas ende òg skulle tyde menneskets død. For meg er eit av dei sterkaste særtrekka med «No reiser kvelden seg» nettopp diktets underlege ro, mangelen på uro eller frykt; spesielt dersom ein identifiserer døden som sentralt motiv. Vassenden forklarar det med at det hos Nygard, ulikt frå Shelley, ikkje er individets liv som står på spel:

---

<sup>99</sup> Ibid.287.

Å skue de skapende kreftene er å utsette seg for det som både gir liv og død. Skapings-giren – livskreftene – er nemlig i like stor grad en destruktiv som en konstruktiv impuls, den tar ikke hensyn til om *individet* går under, så lenge livet går videre. Det er også derfor de elskende kan bli til intet i siste strofe, fortsatt *innenfor* den fruktbarhets- og livsdyrkende grunnholdningen.<sup>100</sup>

Altså: Medan natta hos Shelley kan lesast som ei retorisk forskyving av døden, liknar Nygards dikt, også det innanfor allegoriens «grenser», snarare på ein aksept av dødens vilkår og inntog.<sup>101</sup> Vassenden konkluderer lesinga med at dette berre er mogleg fordi det innanfor diktets struktur ikkje går an, som så ofte elles i litteraturen, å skilje fullgodt mellom bokstavleg og figurleg.

Spørsmålet som melder seg hos meg, er om denne tolkinga kunne vore mogeleg utan eit så lite tydeleg diktar-eg som det vi møter (eller rettare sagt ikkje møter) i diktet. Trengs det ikkje nettopp eit så både nært og fjernt, så «gudeleg» eller kosmisk perspektiv som det ikkje-eksisterande subjektet i «No reiser kvelden seg» for å tillate ei slik lesing? Vassenden seier at diktets bokstavlege tale *er* figurleg, derfor let ikkje dei to laga seg skilje. Kunne det figurative i diktet leve like sterkt, og like ekte, dersom det stod eit sterkt «personleg» subjekt i mellom metaforane og lesaren? Svaret er etter mi meining nei, og det verkeleg påtrengjande spørsmålet blir dermed kvifor desse tilsynelatande «frie» metaforane sine handlingar i diktet likevel opplevast så relevante.

### **Når metaforane tar styringa**

Under mellomtittelen «Metaforenes egenliv» tar Vassenden for seg det han kallar det «gjennommetaforiserte» landskapet i diktet. I det ein kan kalle «mangelen» på koherente naturskildringar, er det vanskeleg å avgjere kva som er den «realistiske referansen» til dei mange naturfenomena, meiner han – trass i at dette har blitt kalla eit «naturdikt». Det er altså lite ved eller av naturen i «No reiser kvelden seg» som direkte korresponderer til den faktiske, verkelege naturens fysiske realitet. Alt frå første linje, der kvelden «reiser seg» i vesterbrun, forlèt Nygard den blotte naturskildringa til fordel for ei utstrekt og tidvis forvirrande personifisering av ei rekkje ulike natur- og astronomiske fenomen. Likevel gir det meining, gjennom eit samspel av konkrete og meir abstrakte bilete, hevdar Vassenden. Kvelden reiser seg verkeleg, på den måten at han gradvis aukar på og så tar over horisonten med sitt mørke.

---

<sup>100</sup> Ibid. 287

<sup>101</sup> Ibid. 288

Dagen «tir» bort med gullrend saum på den måten at han fargar himmelranda gylden med solas siste strålar. Så blir det ifølgje Vassenden i strofe 3 meir fullstendig allegorisk, i det natta stig inn med «linne andardrag», altså med ein kjøleg bris.

Bokstavleg er det likevel ikkje, om enn berre glimtvis. Men når natta får ei kvinneleg form og stig inn, er det meir enn De Mans grunntrope prosopopeiaen som blir sett i spel: Også det figurlege går begge vegar; natta får kvinneform og kvinna får «natteform». Begge deler stikk seg meir ut enn om berre det eine var tilfelle. Så kjem vi endeleg fram til Vassendens hovudpunkt, nemleg augo i fjerde strofe. Kven sitt blikk er det her snakk om? Kva vender dei undrings-øre augo seg opp for å sjå? Igjen er skiftet sentralt, det er med og skaper dette gåtefulle perspektivet. Det fargar diktet på nærast umerkeleg vis, og akkurat her er det einaste punktet der det gir seg direkte til kjenne, ifølgje Vassenden – som ser dei to augo i kolonets to prikkar: «Vi skal se at diktet samler seg her, i to prikker, og vender seg opp mot det som vender seg ned: en bølgegang av skapertrang og sfæresang som slår inn mot de mørke strendene.»<sup>102</sup>

Dei «undrings-øre» augo i fjerde strofa er òg, som nemnd innleiingsvis i denne delen, ein stad der Hageberg og Vassenden rettar fokus mot det same, trass sine elles noko ulike prosjekt. Det er òg i samband med dette at Vassenden kritiserer Hageberg for berre å sjå på prosopopeiaen som ei eintydig rørsle, som går frå død til liv.

Kvifor var det så sentralt for Vassenden å kritisere Hageberg her? Dette spørsmålet leier oss over til hans siste, summerande tolking, der dei tre føregåande møtes i det som skal bli hans overordna poeng.

### **Det sjølvskodande som konklusjon**

Som vi har sett, stansar begge lesingane opp ved det same punktet, kolonet. At konklusjonen dei trekkjer ut frå det same er nærast diametrale motsetningar, kan på eit vis tyde på at dei ikkje er så fjerne frå kvarandre likevel. Dei festar blikket ved det same, det er den vidare refleksjonen som dreg i kvar si retning. Der Vassenden les diktets viktigaste *handling*, at augo vender seg opp, les Hageberg diktets mest *passive* augneblink, synssansen svekkast og det oppstår stillstand. Der Hageberg ser den dialektiske vekslinga som det han kallar ein kosmisk korrespondanse, ser Vassenden moglegheit for ei motsett rørsle. Her blir Aarseths konsept om

---

<sup>102</sup> Ibid. 290

atterføding òg aktuelt, trass i at det ikkje vert nemnd spesifikt av Vassenden ber det likevel i seg begge desse endane på livsløpet.

Den siste, endelege tolkinga av diktet hos Vassenden baserer seg verken på dei to tilsynelatande motsetningane liv og død, eller som i den første, eit erotisk stemnemøte i og med naturen. Dei problemstillingane som har blitt presentert i dei føregåande lesingane, blir erstatta med eit nytt fokus, dette òg sterkt inspirert av det han sjølv refererer til som «inverteringsmodellen» inspirert av Paul De Mans essay «Rhetoric of Temporality» (1969).<sup>103</sup> Slik dei undrings-øre augo si vending opp òg indikerer ein inversjon av det same; at dei dermed òg vender seg ned, kan heile diktet lesast som at det sjølv er ein «sjåande» instans som er i villreie om kvar det går og kva det er. Det kan lesast som ein poetisk situasjon der diktet er i tvil om sitt utspring, ein situasjon der Vassenden seier at «metaforikken har overmanna metaforikeren», og diktet står igjen som ein tekst der byrjinga hermar ei byrjing, kort sagt, ein tekst som først og fremst kommenterer over seg sjølv og den metaforiske uklårleiken den set i verk:

Teksten kommenterer begynnelsen, dens fiksjonsutløsende presenssituasjon («No reiser kvelden seg i vesterbrun»). Metrikk og rytmikk kommenteres («Han trør på lette føter gjennom tun»). Videre kommenteres både den metaforikk diktet inneholder og den metaforiske uklarhet det iverksetter («og skuggeveven fjell imillom hengjer»). Vers 4 kommenterer rim («Det gjeng ei kviskring gjennom kjørr og lyng»), og vers 5-6 kommenterer det som skjer i og ved at diktet og diktningen igangsettes, endringen av den språklige erkjennelsesmessige modus: «[O]g talatrasten skifter ljod og syng/med avdagsskjelven under sine strenger.» Hele diktet – ikke bare den første strofen – kan leses som en selvrefererende diskurs, der man kan tolke de ulike karakterene i diktets «handling» som spesifikke poetiske elementer.<sup>104</sup>

Heile diktet kan sjåast som ei sjølvrefererande eining. Kvar figur får sitt korrelat i den menneskelege «orden», «skuggen» representerer draumens imaginasjonskraft, «dagen» er derimot den klåre tankens logikk, som når kvelden trer inn må vike for sin motsats, «natta». Vidare blir denne scenografien sett i sving når bileta utfoldar seg i tredje strofe, lydane og fenomenene «syng», det vil seie, dei blir omdanna til kunst. Nettopp «songen» står sentralt i tolkinga, ettersom den representerer kunstverket på same måte som «skuggen» er fantasiens biletskapande kraft.

---

<sup>103</sup> Ibid. 284

<sup>104</sup> Ibid. 291

Størst uklårleik innanfor denne tolkingmoglegheita knyter Vassenden til forplantinga, eller «orgasmen» i Hagebergs sjargong. Her bidreg han med ei vesentleg historisk-biografisk opplysing for å «forsvare» tolkinga si om at dette samansmeltings-punktet samtidig inneber destruktive krefter, slik livets framkomst òg gjer i og med fødselen. I ein tidlegare versjon han har hatt tilgang til, heiter det nemleg i andre verselinje i fjerde strofe at «(...) so kumrar brest og fræ og hamsar fell», i staden for den endelege versjonens «so fræa emnar seg og hamsar fell». Ei lita endring, men den gjer stor forskjell. At fræa emnar seg, nytt liv ligg i kim og gjer seg klart, er omtrent motsett av at «knoppar brest».

«Konklusjonen» eller den avsluttande metapoetiske kommentaren er diktets tre siste vers, der ein (annan) song (sfæersongen) frå dei djupa himlane slår inn over diktets strender. Diktet lukkar seg igjen, det blir liggjande taust på ny, etter å ha opna seg for dei (tause) lesarane. Er det då deira «undrings-øre» augo som vender seg opp mot diktet, mot songen? Igjen er spørsmålet om korleis dette undrande blikket skal lesast: «Er øynene fulle (eros), er det tomme (død), eller er de snarere speil (metapoesi)?»<sup>105</sup>

Det er ved dette retoriske spørsmålet at alle dei tre lesingane møtes og «går opp» i ei fjerde – der kolonet i fjerde strofa er igjen sentralt:

Fordi dette punktet i diktet ikke har noen utstrekning, verken romlig eller semantisk, kan det heller ikke uttømmes eller avleses: Det er nemlig åstedet for den uttømming og avlesning som diktet selv dreier seg om – det som er *mellom*. Mellom det som ser opp, og det som ser ned, mellom den som henvender seg, og den som besvarer henvendelsen, mellom spørsmål og svar. Mellom anskuelsen og artikuleringen og mellom det skapte og skaperen. Men siden dette åstedet er en atopos, et sted uten utstrekning, må vi ikke forstå *mellom* som et mellomrom, et ikke-medierende mellom, et mellom som bringer sammen uten å stå imellom. Kolonet er altså ikke et speilingspunkt, en kiasme, men et *membrum*, et ledd, som muliggjør artikuleringen, sammenføyningen.<sup>106</sup>

At det parallelt med sjølve diktets handlingsgong finst eit metanivå, og viktigare, korleis dette metanivået opptrer og artar seg, dannar den tredje tolkinga. Alle delane av diktet kommenterer seg sjølv, og i tillegg ”hermar” det òg lesesituasjonen. Denne siste, fjerde tolkinga oppstår i det kolonet som ein åstad – jamfør sitatet over – konstituerer sjølve bindeleddet mellom desse to ulike nivåa, som ifølgje Vassenden elles vanskeleg let seg skilje frå kvarandre. Dermed blir

---

<sup>105</sup> Ibid. 293

<sup>106</sup> Ibid. 294

dei mystiske undrings-øre augo viktige, dei er sjølve augneblinken der skaparverket snur seg, og vender seg direkte mot sin skapar. I forlenginga av den De Man-inspirerte inversjonsvendinga, er kolonet dessutan òg det ein kan kalle tekstens augneblink av apori, det brestande punktet der den stansar opp og er i villreie.

Dette er Vassendens mest nyskapande bidrag til resepsjonen av diktet, og det tilbyr eit utvida perspektiv på diktet. Med det vi kan kalle ei metapoetisk lesing av diktet, lausriv han seg frå sine forgjengarar på positivt vis, og byggjer vidare på det som vonleg blir ein ny og utvida Nygard-resepsjon. Det tolking som opnar for eit anna blikk på diktet, og dermed ei viktig tolking av eit dikt som har fått liggje for lenge i fred for nærgåande tolking.

Min fremste kritikk mot denne lesinga er likevel enkel: Diktet er vel òg noko meir enn sin poetikk, og noko meir enn metapoesi? Rett nok seier Vassenden ingen stad at denne siste tolkinga skal trumfe dei andre tre han først legg fram i teksten, men det er heile vegen lagt opp til at denne fjerde tolkinga blir sett i ei særstilling som ein slags konklusjon, og dermed er det lett å lese det slik – og lett å oppfatte det som sluttpoenget.

Her er Otto Hagebergs kritikk mot Vassendens doktoravhandling som seinare blei *Skapelsens problem* verdt å ta med, ettersom han spissformulerer det eg over prøver å seie om at Nygards poesi trass alt substansielt tematiserer noko meir enn det å skape poesi:

Sjølvsagt gjer Nygard det, det er ingen tvil om at skaping er eit emne i dikta hans, men poesien er meir enn poetologi. Vi ser det ikkje minst i Nygards mest kjende dikt: «No reiser kvelden seg», som doktoranden for så vidt gjev ein briljant innføring i og analyse av; ingen har på langt nær gjort eit så grundig studium av diktet før. Likevel kan det vel henda at noko av poesien blir borte, og det er nokre punkt i analysen eg har hug til å setja spørsmålsteikn i marginen ved. Vi skal først ta oss tid til å la diktet få vera poesi.<sup>107</sup>

Ei anna innvending er denne: Er ikkje all dikting, dette diktet inkludert, på eit nivå alltid òg dikt som tar stilling til det å dikte? Ikkje openlyst, sjølvsagt, det er ikkje tydeleg formulerte metanivå i alle verk. Men samtidig som eit dikt eller for den del eit prosaverk alltid tematiserer noko, vil det alltid vere eit innebygd metanivå i all fiksjon på den måten at fiksjonen alltid er seg sjølv medviten om sin fingerte natur. Å seie at diktet sjølv ”grip inn i det som gir dikting”, slik Vassenden konkluderer med, fører eigentleg ikkje vidare inn på det

---

<sup>107</sup> Hageberg, “Skapelsens problem. Lesninger i Olav Nygards lyrikk. Doktordisputas, Universitetet i Bergen 28. februar 2003 – Andreopponent Otto Hageberg» 336.



langt meir vanskelege spørsmålet å ta stilling til; nemleg kva diktet handlar om – reint bortsett frå at det då i dette tilfellet ifølgje Vassenden er eit dikt som handlar om å dikte.

Min grunnpåstand om diktet er at det først og fremst tematiserer døden. Vassenden er inne på det same tidleg i lesinga, der han peikar på at den livgjevande rørsla i prosopopeiaen må gå begge vegar, men òg når han konkluderer med at diktet viser fram ei trefoldig handling:

«Naturen griper inn i fruktbarheten, den døende griper inn i døden, diktet griper inn i det som gir diktning.»<sup>108</sup> Så glipp det, og han forkastar diktets verkelege tematikk til fordel for ei tese om at diktinga sitt overordna trekk først og fremst er at den handlar om seg sjølv, framfor å verkeleg gå lenger inn i den verkelege tematikken på spel. Resultatet er at verken Vassenden eller Aarseth, som òg (slik eg har vist) legg fram ei tolking som går i retning av døden som tema for diktet, tek dei naudsynte konsekvensane av dette.

---

<sup>108</sup> Vassenden, *Skapelsens problem*, 295.

## Konklusjon

### Oppsummering

Å skulle påstå at dei tre lesingane eg har kritisert her i oppgåva, berre målber ei einskild meining kvar om teksten, er sjølvstapt ein simplifikasjon av elles nyanserte lesingar – men ei naudsynt forenkling like fullt, fordi det får fram dei interessante skilnadane mellom desse ulike lesemåtane. Lat oss kort summere desse ulikskapane dei imellom.

Hos Asbjørn Aarseth i *Lyriske strukturer* blir det lagt opp til ein analyse av «No reiser kvelden seg» der diktet er berar av ein viss arketype, nemleg omgrepet atterføring, som understrekar tema som livgjeving, naturerotikk og naturens krinslaup som sentrale. Slik sett har lesinga fellestrekk med Otto Hageberg sin analyse, som nettopp hevdar at diktet skildrar eit slikt evig, harmonisk krinslaup i naturen, ein «kosmisk korrespondanse» portrettert gjennom eit erotisk møte. Les ein derimot det Aarseth seier om arketypane i litteraturen meir tekstnært opp til diktet, vil det snart vise seg at atterføring langt frå er den einaste slike som er i sving i diktet – og kanskje heller ikkje den mest sentrale. Ved å gjennomgå arketypane som opptrer i diktet og slik ta Aarseths eiga lesing eit steg vidare, meiner eg å ha vist tydeleg korleis diktet, med sitt erotiske samkvem mellom Skuggen og Natta som retorisk høgdepunkt, i tråd med ei slik djupnepsykologisk lesing logisk sett berre kan tolkast som eit bilete av døden.

I lys av Aarseths fokus på arketypane, har eg i forlenginga av denne lesinga tillate meg å trekkje inn ein meir moderne variant av psykoanalytisk inspirert litteraturteori, nemleg Julia Kristevas *Svart sol*. I lys av det ho der skriv om samanhengen mellom det skrivande subjektet, eros og dødslengsle- eller drift, er det nesten umogleg å ikkje lese diktet som eit tydeleg dødsdikt, med eit nesten usynleg subjekts lengt etter oppløysing og død som den skrivande instansen. Aarseth opnar døra inn mot ei slik tolking, men trekkjer sjølv ein annan konklusjon, når han i tråd med Maud Bodkin hevdar at «No reiser kvelden seg» først og fremst viser fram den «komplekse arketyperiske strukturen» atterføring.

I Otto Hagebergs komparative lesing av diktet i essayet «Romantikk og modernitet», er døden derimot totalt utestengd som tema. Slutninga slår meg som underleg, all den tid han like fullt tek til orde for at det uttrykkjer ein kosmisk korrespondanse, der «mikrokosmos» speglar «makrokosmos», utan at desse kosmosa og deira kvalitetar er noko meir utdjupa. Han tek altså til orde for ein einvegs harmoni utan disharmoniske motpolar, ei livgjevande forplantingsakt utan noko motstykke. Det forplantast, fødest, speglast og harmoniserast, men utan at motstridande krefter verken tematisk eller retorisk får sleppe til.

Ei innvending mot dette viser eg i mi analyse av diktet ved å påpeike at det i stor grad er bygd opp over kontrastar, både på tekstnivå og i tematikk, der liv og død som motstykke av kvarandre må seiast å vere vesentlege i så måte. Ei anna er at Hageberg alt tidleg i artikkelen synest å ha som mål å bruke dei to utvalde dikta – «No reiser kvelden seg» og Gunnar Reiss-Andersens «Vinden» – til å vise fram dei to litterære retningane i artikkeltittelen, nemleg romantikk og modernitet, ved at førstnemnde fell inn under det romantiske medan sistnemnde høyrer til det moderne. Her er det altså eit snevert romantikksyn vi blir presentert for, ein slags balansesøkjande romantikk utan rom for disharmoni.

Erotikk, atterføding, og eit mikrokosmos som speglar noko «større», eit ikkje definert makrokosmos, har dessutan eit større forklaringsproblem, slik eg ser det. Det indikerer eksistensen av ei slags høgare makt, ein gud, for berre slik kan dette makrokosmoset legitimerast utan at døden skal inkluderast som plausibel del av diktets tematikk. Med andre ord verkar analysen opphengt i å lese diktets utvilsamt harmoniske form som eit teikn eller «spegling» på ein langt større moralsk harmoni som denne lesaren stiller seg skeptisk til.

I Eirik Vassendens lesing av «No reiser kvelden seg», startar han med å leggje fram ei mogleg tolking av diktet som i stor grad er i tråd med Hagebergs lesing, men med Aarseths omgrep om atterføding integrert. Her slår han fast at diktet kan lesast som eit dikt om «elskov», om erotikk, natur og nytt liv. Så held han fram med å vise korleis det òg, ut i frå ein «aftendikt»-terminologi, kan lesast som eit dikt om døden. I den tredje moglege tolkinga går han over til å fokusere på dei mange, tette metaforane sitt eigeliv, og denne tredje metaforiske lesinga byggjer så opp til den fjerde: Her kulminer dei føregåande tolkingane i ei lesing av diktet som ei sjølvrefleksiv eining, der alle delane får sitt korrelat til eit leidd i denne skapargjeringa. Konklusjonen ser ut til å vere at diktet er eit dikt om det å dikte.

Kritikken min mot dei tre, kan altså vidare summerast slik: Der eg er direkte usamd med Hagebergs konklusjon, er eg derimot samd i Vassendens lesing av diktet, og dei vesentlege punkta han vektlegg – inkludert metanivået, som opnar opp ein ny dimensjon ved diktet. Vidare at han på den måten òg inkluderer døden på eit biografisk plan, jamfør den «trefoldige» rørsla han meiner å sjå i diktet: «(...) Den døende griper inn i døden (...)».<sup>109</sup> Like fullt, som kritikken min mot denne lesinga i førre kapitel viser, forlèt òg Vassenden dødstematikken uforløyst. Når det gjeld Aarseth, er problemet at han rett og slett ikkje tar tolkinga langt nok i den retninga han legg opp til, altså den arketyriske lesinga.

### **Eit forsvar for døden**

Eg kritiserer altså Hageberg for å vilje stenge ute døden frå diktet, Aarseth for å oversjå dødens ansikt blant arketypane til fordel for atterføring og livgjeving, og Vassenden for å setje døden som tema i andre rekkje, bak det metapoetiske nivået i diktet. Trass i at ein allereie tidleg resepsjon anerkjente døden både som tema og motiv som sentralt hos Nygard, er det tydelegvis vanskeleg å utforske implikasjonane av dette slik dei kjem til uttrykk i konkrete, litterære verk. Det er nettopp konsekvensen av dette Kristeva tar i *Svart sol*, når ho les litterære verk i lys av sin eigen teori, og der viser ei kopling mellom lengsla etter døden og den nytande smerta – i *Svart sol* slik melankolien blir uttrykt i Marguerite Duras si forteljing «Dødens sykdom», eller slik subjektets mørklagde perspektiv sluker alt, jamfør den «svarte sola» i Nervals dikt *El Desdichado* som Kristeva har lånt frå for å namngje boka si: Ein altomfattande lengt mot oppløysing, som eigentleg er eit gjensyn.

Kvifor er det slik at implikasjonane av døden som hovudtema er vanskelege å fatte, og i større grad skildre med ord? Med andre ord, kvifor vel adekvate tolkingar gong på gong utveggar der diktet igjen blir eit tekststykke som går opp i ein større harmoni, framfor å gje seg ut i dødens dunkle farvatn? Her trur eg eit sitat frå Hagebergs opposisjonsinnlegg mot Vassendens doktoravhandling om akkurat den tolkinga av «No reiser kvelden seg» der han identifiserer døden som tema, «Døden og kveldsmotivet», kan verke forklarande. Hageberg kritiserer her slutninga om at kvelden i diktet, og dels dikting generelt, skulle implisere død: «Nei, denne måten å sjå det på, gjev tolkingar med implikasjonar som nesten ikkje er til å overskoda.»<sup>110</sup>

---

<sup>109</sup> Vassenden, *Skapelsens problem*, 295.

<sup>110</sup> Edda, «Skapelsens problem. Lesninger i Olav Nygard's lyrikk. Doktordisputas, Universitetet i Bergen 28. februar 2003 – Andreopponent Otto Hageberg», 227.

Å verkeleg ta inn over seg dødens traume, og verkanden det har på livet, er kanskje nettopp ikkje til å verken forstå eller handsame. Nettopp derfor er det at døden i litteraturen i så stor grad opptrer, fordi litteraturen gjennom sin metaforikk, sine arketypar, rytme, musikalitet og så vidare, talar til oss om det vi verken kan eller vil tale ope om overfor oss sjølv innanfor den «symbolske» ordens språk.

Vi har sett korleis Nygard i si siste diktsamling i live skreiv mange dikt med eit tydeleg nærverande personleg subjekt – eit dikterisk eg, lett å forstå i samanheng med den biografiske personen – som handla om døden som han på dette tidspunktet visse snart var ein realitet. Som i «Til ljåmannen», der det dikteriske eget attpåtil vender seg direkte mot døden, i «Naar inni stilla», der eget tar farvel til livet, eller ikkje minst i det meir ironiske, nesten humoristiske, «Til gampen min». At han i det diktet der han etter mi meining kanskje klårast symbolsk framstiller døden, altså «No reiser kvelden seg» ikkje har eit slikt subjekt, kan godt forståast som ei personleg førebuing grunna vissa om den kommande døden. Det kan òg, som eg har argumentert for, hengje saman med subjektets faktiske, forvissa død.

Kva slags død er det då som blir framstilt i «No reiser kvelden seg»? I analysen min les eg biletleggjinga av det erotiske møtet mellom natta og skuggen som ei rørsle mot oppløysing. Vi hugsar korleis skuggen, som ikkje kan vente på å få ha den elska natta hos seg, ikkje kan eksistere i natta. Natta utslettar skuggen, men skuggen lengtar etter denne utslettinga, som sameiner dei til eitt stort, omfattande mørke. I kva grad det igjen vil koma ein ny dag over horisonten, er derimot uvisst. For sjølv om mange lesingar har lagt vekk på det sykliske ved diktet, i stor grad på grunn av at det følgjer kveldens ferd mot natt, indikerer som eg har vist eit tydeleg no i starten at dette like gjerne kan vere ei singular, dramatisk hending.

Dette er både eit motiv i diktet, og ein metaforisk handlingsgong. Det er fleire teikn som varslar ein meir illevarslande død enn skuggens. Den gullrende saumen på himmelen, kva skjuler seg bak «sprekken» den opnar? Ingenting, berre mørke, skal vi tru siste strofa, der alt som er att av noko subjekt er dei undrings-øre augo, slik eg ser dei i tråd med Kristeva, eit oppløyst subjekt i lengsle etter å ikkje lenger vera nettopp subjekt, men heller smelta saman med sitt elska objekt, det som alltid er tapt og ikkje finst meir.

Som vi såg i alle lesingane av diktet, har avslutninga stadig vekt undring. Kva tyder rørsle av båregongen som slår mot land, og ikkje minst, korleis skal vi forstå at desse bølgiene

helsar så «frendeblidt» mot dei tomme, daude strendene? Basert på lesinga mi, vil eg avslutte med at dette smilet ikkje er eit mildt leande skaparansikt, eit gudeleg rom som opnar seg og kikar venleg ned mot menneska si vesle strand, trass i at bølgegongen er himmelsk. Tvert om er det ein ironisk grimase frå eit oppløyst subjekt i ferd med å gå til grunne, ein gest frå ein natur som består utan dei små, menneskeleggjorte skapnadane som strevar slik med å få oppfylt sine drifter i diktet. Naturidyllen, i den grad den kan lesast ut frå dette vakre, men tvers gjennom mørke scenarioet, ligg nettopp i den trøysta subjektet finn i si eiga oppløysing, og innforstått, den mennesket finn i vissa om sin vesale eksistens som uansett snart er forbi.

## Litteraturliste:

Akselberg, Gunnstein. «Språk og språkbruk hjå Olav Nygard». *Nordica Bergensia*, 15 (1997): 23-47.

Andersen, Per Thomas. «Olav Nygard og Tore Ørjasæter». I *Norsk litteraturhistorie*, redigert av Per Thomas Andersen, 374-376. Oslo: Universitetsforlaget, 2001.

Aure, Anton. «Olav Nygard». *Ung Norig*. 3. 1924. 63-72.

Bale, Kjersti, og Arnfinn Bø-Rygg. *Estetisk teori. En antologi*. Oslo: Universitetsforlaget, 2008.

Bergset, Vidar. «Einskapssynet i Olav Nygards lyrikk». I *Norsk litterær årbok 1982*, redigert av Leif Mæhle, 31-34. Oslo: Samlaget, 1982.

Birkeland, Bjarte. «Den nye lyrikergenerasjonen». I *Norges litteraturhistorie*, bind 4, redigert av Edvard Beyer, 588-682. Oslo: Bokklubben Nye Bøker, 1983.

Borum, Poul. *Poetisk modernisme*. København: Stig Vendelkærs forlag, 1966.

Dahl, Willy, *Tid og tekst 1884-1935*, bind 2, red. Willy Dahl, *Norges Litteratur*. Oslo: Aschehoug & Co, 1984.

Dale, Johs. A. *Olav Nygard*. Oslo: Samlaget, 1957.

Dalgard, Olav. *Fem norske lyrikarar*. Oslo: Noregs boklag, 1981.

Fonneland, Anne Karin. «Mørke og lys. Ny lyrikk i møte med Olav Nygard». *Nordica Bergensia*, 15 (1997): 63-83.

Freud, Sigmund. *Mourning and Melancholia*. Omsett til engelsk av James Strachey. London: The Hogarth Press, 1953.

Garborg, Arne. *Brev*. Oslo: Aschehoug, 2001.

Garborg, Hulda. «Fyriord» i *Dikt Minneutgåve* av Olav Nygard, 3-8. Oslo: Gyldendal norsk Forlag, 1934.

Gill, Claes. «Forord» i *Olav Nygard. Dikt i utval* av Olav Nygard, 7-8. Oslo: Noregs Boklag, 1959.

Gjerdåker, Johannes. «Olav Nygard og livssoga hans». *Nordica Bergensia*, 15 (1997): 95-114.

Greiff, Trygve. *Olav Nygard Dikter og mystiker*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1959.

Hageberg, Otto. «Romantikk og modernitet». I *Det blomstrer vergeløst.... Ti essays om Gunnar Reiss-Andersen*, redigert av Asbjørn Aarnes, 173-188. Oslo: Solum Forlag / Bergens Riksmålsforening, 1992.

—. «Skapelsens problem. Lesninger i Olav Nygards lyrikk. Doktordisputas, Universitetet i Bergen 28. februar 2003 – Andreopponent Otto Hageberg» *Edda* 90.årgang, 4 (2003): 329-338. 08.05.2015.

Hauge, Olav H. *Dagbok 1924-1994 I utval*. Redigert av Sverre Tusvik. Oslo: Samlaget, 2011.

Havnevik, Ivar. *Dikt i Norge Lyrikkhistorie 200-2000*. Oslo: Pax Forlag A/S, 2002.

Johannesen, Georg. *Om den norske skrivemåten*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1981.

Janss, Christian, og Refsum, Christian. *Lyrikkens liv Innføring i diktlesning*. Oslo: Universitetsforlaget, 2003.

Jung, Carl Gustav. *The Undiscovered Self*. Omsett til engelsk av R.F.C. Hull. London and New York: Routledge Classics, 2002.

—. «The Archetypes and The Collective Unconscious». I *Collected Works of C.G. Jung, Vol.9 Part 1*. Omsett av R.F.C Hull. New York: Princeton University Press, 1968.

Kristeva, Julia. *Svart sol Depresjon og melankoli*. Omsett av Agnete Øye. Oslo: Pax Forlag A/S, 1994.

Lavik, Johs. «Melding av *Flodmaal*» *Gula Tidend*, nr. 166-167, 1913.

—. «Melding av *Ved vebande*» *Bondebladet*, nr. 192, 1923.

—. «Olav Nygard» *Norsk Aarbok*, 1924. 137-144.



Lie, Hallvard. *Norsk verslære*. Oslo: Universitetsforlaget, 1967.

Longum, Leif. «Kapittel 5: Nasjonal konsolidering og nye litterære signaler», 1905-1945». I *Norsk litteratur i tusen år Teksthistoriske linjer*, redigert av Bjarne Fidjestøl, Peter Kirkegaard, Sigurd Aasbjørn Aarnes, Asbjørn Aarseth, Leif Longum og Idar Stegane, 390-524. Oslo: Landslaget for norskundervisning (LNU) / J.W. Cappelens forlag A.S, 1994.

Nygard, Olav. *Dikt i samling Med etterord av Eirik Vassenden*. Bergen: Norsk bokreidingslag, 2004.

—. *Ved vebande*. Oslo: Aschehoug, 1999.

—. *Dikt Minneutgåve*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1934.

—. *Dikt i utval*. Oslo: Noregs boklag, 1958.

Nygard, Olav og Tore Ørjasæter. «Brev 1922-23». I *Norsk litterær årbok 2004*, redigert av Jørgen Magnus Sejersted og Eirik Vassenden, 214-251. Oslo: Det norske samlaget, 2004.

Rekdal, Jan Erik. «Døende dikter. Om Olav Nygard». I *Fra Herman Wildenvey til Tarjei Vesaas*, bind 3, red. Kjell Heggelund, Simen Skjønberg og Helge Vold, *Forfatternes litteraturhistorie*. Oslo: Gyldendal, 1981.

Ring, Barbra. «Anmeldelse av Dikt. Minne-utgåve». *Nationen*. 1.11.1934.

Sejersted, Jørgen Magnus, Eirik Vassenden. *Lyrikk En håndbok*. Oslo: Spartacus, 2007.

Stegane, Idar. «Olav Nygard og den litterære tradisjonen». *Nordica Bergensia*, 15 (1997): 9-22.

Torp, Alf. *Nynorsk etymologisk ordbok*. Oslo: Bjørn Ringstrøms Antikvariat, 1992.

Tveisme, Margreta. «Ikkje berre himmelsyner. Nærveret i Olav Nygard si dikting». *Nordica Bergensia*, 15 (1997): 83-95.

Uppdal, Kristofer. «Tore Ørjasæter: Gudbrand Langleite – Olav Nygard: Flodmaal.» *Dagbladet*. 11.11.1913.

Vassenden, Eirik. *Skapelsens problem Lesninger i Olav Nygards lyrikk*. Oslo: Scandinavian Academic Press, 2007.

— . «Skapelsens problem. Lesninger i Olav Nygards lyrikk. Doktordisputas, Universitetet i Bergen 28. februar 2003 – Svar fra doktoranden». *Edda* 90.årgang, 4(2003):339-350. 07.05.2015.

Wicks, Robert L. *European Aesthetics A Critical Introduction from Kant to Derrida*. London: Oneworld Publications, 2013.

Winsnes, A.H, *Norges litteratur Fra februarrevolusjonen til verdenskrigen*, bind 5, red. Francis Bull, Fredrik Paasche og A.H. Winsnes, *Norsk litteraturhistorie*. Oslo: Aschehoug, 1937.

Aarnes, Asbjørn. *Poesien hos Olav Nygard. Et dikteralbum*. Oslo: Pax Forlag A/S, 2004.

— . «Skapelsens problem. Lesninger i Olav Nygards lyrikk. Doktordisputas, Universitetet i Bergen 28. februar 2003 – Opposisjon ex auditorio Asbjørn Aarnes». *Edda* 90.årgang, 4 (2003): 325-328. 07.05.2015.

[https://www.idunn.no/edda/2003/04/eirik\\_vassenden\\_skapelsens\\_probleml\\_lesninger\\_i\\_olav\\_nygards\\_lyrikk\\_doktordi](https://www.idunn.no/edda/2003/04/eirik_vassenden_skapelsens_probleml_lesninger_i_olav_nygards_lyrikk_doktordi)

Aarseth, Asbjørn. «Arketyperiske strukturer». I *Lyriske strukturer – Innføring i diktanalyse*, av Atle Kittang og Asbjørn Aarseth, 183-206. Oslo: Universitetsforlaget, 1998 (4.utgåve).

— . «Olav Nygards diktarmyte». I *Norsk Litterær årbok 1976*, redigert av Leif Mæhle, 25-37. Oslo: Det Norske Samlaget, 1976.

— . «Den vanskeleggjorde forma. Linjer og verkemiddel i Olav Nygards lyrikk». *Nordica Bergensia*, 15 (1997): 47-63.

## **Abstract**

As the title of this paper suggests, the main focus of this thesis is the theme of death in Olav Nygard's poem "No reiser kvelden seg". My essential assertion is basically that the poem not only portrays death, it also brings across an image of a more fundamental death than that of the single, human subject. In addition, I find that there is a grander irony conveyed in the poem, the smile in the last stanza can be read as nature's amoral, grim, ironic gesture towards the small and unimportant human subject faced by final expiration.

In contradiction to the earlier reception, the theme of death is in my opinion by far the most acute and characteristic feature of the poem. Others have argued that it is a poem in which the erotic, live-giving forces of nature are portrayed – or in fact that the poems harmonic outer form reflects its inner harmonic "message" of cosmic correspondence. My main conclusion is however that, given a close reading of the poem and a sober textual approach, death as the main theme, motif and even force of attraction to the almost invisible lyrical subject is inevitably the result.

On a detailed level, words, language, figures and motifs all address the problem of death, both in a "small" subjective basis, but also on a larger scale – the last image of the poem can easily be read as an apocalyptic, empty world, symbolized by the "quiet" beach being washed by heavenly waves.

## **Appendix**

Frå *Flodmaal*:

«**Bru**»

Eg byggjer i tru  
ei skjelvande sjulita verbogebru  
fraa trongrømde tune i dalskuggen graa  
til himelen høge og heilage blaa.

Eg byggjer i von  
at brua skal berge fraa trolldag og tjon;  
fyr dalen kann strype og svæve ei skjæl,  
men aldri i æve han gjorde ho sæl.

Dei ventar seg gjest  
i blaahimelslotte, til storsigerfest.  
No høyrer eg songen som ingen veit raad  
aa syngje med ord ifraa dalen den graa.

“**Dags-svan**”

Det skymest til i lund og dal  
og dagen andar ut  
si sjæl i saarblidt lidahjal,  
legg auga att og sig or sâl  
på bleikeraude nut.

Det syrgjer yve daaen dag  
og græt i dal og lund.  
Og kvelden kjem til likferdslag  
med andemjuke vengjeslag  
og sælebøn på munn.

**«Min tanke flagrar yve livsens hav»**

Min tanke flagrar yve livsens hav,  
ein vesall fugl som ikkje finn seg kvile;  
han ser kje ann enn det dølnе kav,  
han ser kje noko leidestjenne smile.

Han skulde heimatt til sitt baandomsland  
og syngje i den grøne bjørkerinden  
men stygge havtroll myrkeskodde spann,  
og han vart vilt og vend av kvervelvinden.

Paa hæv rullar drakehopen fram  
med grøne glim; og i den asne roren  
dei hiver høgt sin kvite kalde kam  
og kvæser nifst og leikar vilt med sporden.

Det eimar upp or raude roggne gap,  
og augo rullar under moreldlogar,  
og nasur spanar seg med villhestskap,  
og halsar lyfter seg i bugt og bogar.

Min tanke flagrar yve livsens hav  
og kjenne at det lid til siste sprengen;  
han sviv i ring og sig og trøytnar av,  
og raude blode droplar i fraa vengen.

Frå *Runemaal*:

«**Til fjells**»

Til fjells, til høgde og vidd, det er mi traad,  
til topp og tind, or laage lymne dalar;  
til fjells der bekken græt og vinden svalar,  
der ørnen ror i reine himelblaa.

Til fjells aa berge sjæla saar og varm  
or valne dagetal og dauve vende  
der folka søv si livetid til ende  
so kjenslelaust som tre i likferdskarm.

Du raude rivne sky som synest dømd  
til leike fyr dei kvileause vindar  
som driv deg av i flog um alle tindar, -  
du er mi sjæl, or svarte havdjup rømd.

Det var den himels unge solareld  
som løyste deg til denne ferdafaare, -  
eg veit din lagnad: Du vert tyngd av taare  
og fell til jords din siste leitingskveld.

Men upp til fjells, so høgt som sky kann naa;  
min fred er alen av den store stunding  
rundt heile heimens hovudause runding,  
og døypt i stir mot evig himelblaa.

Frå *Kvæde*:

**«Mannaætt, du mare-rengde»**

Mannaætt, du mare-rengde  
rikdoms-kjelde, gireld-sprengde,  
myrkheims-gaate, allheims-ljos.  
Skulde sola eingong graane  
kann du av din ofse laane  
yngjings-kraft or upphavs-os.

Heimsens skapar-aander spana  
alle krefter paa deg, svana  
i ein smil paa full-førd daad,  
gav deg æve-brev og brike  
rom i livsens kongerike,  
sette deg i høgste rad.

Mannaætt, paa heimsens hagar  
sit du aandehøg og laugar  
deg i livsens æve-flod;  
braa-fus tek du kappa saman,  
gjeng til tuns og skipar gaman,  
løyser troll og brand og blod.

Jorda gjennom rømda ruggar,  
gjennom ljøs og trollnatt-skuggar.  
Allheims-vorden kjem paa ferd:  
Tellus, Tellus, du hev vunne  
allheims-frægda, du hev funne  
evig løysing, hepne verd.



Frå *Ved vebande*:

**“Til gampen min”**

Å kjær venen min, Pegasus, lever du enn?  
Å eg tok til å tru du var all.  
Ja sjølv takk du, fyr sist! Men kva er det som brenn  
i ditt auge, og doggar din stall?  
Å god tuftekall unnte deg vatn og salt  
til det tårebrygg-tipl som renn  
yve hangande mule. Gud veit det var alt  
som du fekk. Og du lever då enn?

So du småhumrar, stallgamp, og lettar på hov?  
Er du beisk, eller er det humør?  
Ja hugs fyrr, då stod auren i sprut når du grov  
og tok kuten til solfjells mot sør.  
Men eg tykkjer det vivrar der - namn til ein veng?  
Ja so sant - der er heiltupp eit par!  
Nei no lær eg meg skeiv, eg vert sjuk, lyt i seng.  
Berre flott inni feigda, du far!

Å so lavyrd og lusken, du; luggen og mån-  
en i villflope, hårhamen heng  
i ditt turrsinn som tafstogge skryt gras og skrån, -  
ikkje skytråvar lenger, min dreng?  
Nei no fæler eg ..... alt vert til skugge og sky -:  
er du krubbebit og, arme gut?  
Å du byrgnasa alemor, jord, ver kje kry.  
du er gravmerkt - send sjaundarbod ut -.

- - -

Eller var det i draum me fann uppveg og leid  
gjennom dynjande himlar ein gong  
då på solskodd og sylvfaksa skyer me reid  
med ein morgonbjart stjerneher song?  
Og då draumen lik brestande skumblørur sprang  
stod me jordfast med beinbrotne kne  
og må beite i klunger på skuggedals-vang  
med vår vonlause lengsel - å ve!

## «Eg andar hol i kvitan is»

Eg andar hol i kvitan is på rute,  
legg eine auga åt og gløser ut.  
Seg losnar du ell dregst du til, du knute  
som knytte deg ein dag då dimd og grut  
og gygreskodde la meg bleik på pute  
og gav meg blundedrykken beisk som lut.  
Å, hjarta var for sterkt, eg fekk kje blunde;  
men drykken vann då verk: eit liv vart bunde.

Eg andar hol på isen: Sol og klåre,  
eit hav av blått med gyllte render på;  
slik himel då, -det er som alt var bore  
av englevengjer, stillt i flog! A sjå  
på fjella! Her hev meister skore  
eit relief -ei hand med gudetrå,  
med hugsynsbivring, brand i bein og sansar;  
d'er berre grjot, -men fjell og dalar dansar!

Sjå dagen hev kje hov i sine hender;  
d'er sylv som drys, d'er gull -. I svaneham  
sig burt ei skarlakssky; um himmelstrender  
glid violette bylgjur att og fram;  
d'er fredlyst alle himlar, alle grender,  
ei høgtidstille, skir og undersam.  
Når verda sine villskerider gløymer  
ho er eit voggebarn som smiler, drøymer.

Men sjukestova tyngjer; græmestunder  
sit naglefast i veden; kvar den skaut,  
kvar stokk der augo låg då feberblunder  
som raude bylgjur gjennom sjæla braut,  
dei ber eit minne, livfullt som eit under  
men tungt som mara; det var blod som gaut  
den raude rygd i dette bilætfylgje  
som dansar yver vegg lik draug på bylgje.

Eg gjeng til dørs og kjenner smil på munnen,  
d'er bylgjekambar av den gledeflaum  
som bryt seg songfræg gjennom hjartebrunnen  
i bringedjuve, riv med stryk og straum

dei gråe vettebol som rådde grunnen,  
og skirest som ein blåøygd morgondraum.  
Det tonar inn som spana svalevengjer  
i flog strauk yve hundra harpestrengjer.

Eit mæle vaknar liksom sus i skogen;  
eg kvekk med hand på døralåsen lagd.  
Då spør det stilt og fast: «Seg er du mogen  
fyr dagsens glede, fyr den store bragd?»  
Eg stamar: «Mogen -sjølve barnehugen  
er skapt fyr glede -.» Eg vert nedatt tagd:  
«Kann du sjå drauge~ans med smil på munne?  
Du stod nok strid, men du hev ikkje vunne.

Du rømer og vil drukne dine minne;  
men dette rom skal sjå den same strid  
sin annan gong. » «Men skal eg sitje inne  
i draugelag mi heile livetid?»  
«Til denne tunge striden du kann vinne.»  
«Då ligg du bleik i smil; då hev du bunde  
«Då ligg eg bleik, då drys det dogg i lid.»  
ein krans til livsens drott; då kann du blunde.»

Eg bøyger hovud, tegjer, freistar berre  
å lyfte hand til livd som fyr eit slag;  
men avgjerdsstunda ek seg nær og nærre,  
eg lyt nok velje, velje same dag.  
«Du strenge bodords-berar, hels din herre  
eg vel meg gløymsle fram fyr draugelag.  
Det lyt vel heite at eg vilde røme;  
men staupe var for djupt og beiskt å tørne.»

## «Til ljåmannen»

Stig fram or lauvhengløyne der du kviler  
med blømeband - er det din dølneljå?  
Det er kje stålglim - tjørnblå rosur smiler  
i alle gluggar; å eg kan nok sjå  
kor hjelpelaust du harde munndrag spiler  
te lage smil - bryt tåreperlur på  
i tome augnehøler? Kann du tvinge  
slikt gull or bleike bein og blodlaus bringe?

Å ver kje bljug av dine ljote lender,  
av gnagelåten i ditt turre kne;  
din elsk er hjartemild, i dine hender  
ber elskhugsgåvunn bød om sæld og fred.  
Kvi skjelv ditt viv? Å, mildt som mor du sender  
ditt brudlaupsbød med livsens helsing ved.  
Den rædde møy! Ho utan deg laut lide  
i jomfrubur den største kjærleikskvide.

Stig fram or dine løyndomsfulle dalar,  
du er ein kjenning ifrå ungdoms tid;  
eit gamalt sigersminne endå hjalar  
i evigt dvergemaal her under i  
mi sjæl; i den ekstase-bylgja svalar  
eg etterverken av so stor ein strid.  
Og vemodsfull eg ser kor live vimlar  
i villsvarm fyrr det stig mot kveldblå himlar.

Du veit, du veit kor lite eg hev vunne  
å byggje livsverk av min ungdoms draum;  
du veit kor tusund meinklør trått hev spunne  
meg fast og alltid fastar i sin taum.  
Og venenn, venenn som eg skulde funne  
å var eg sjølv slikt vatn uti straum?  
Men dei som let meg sjå Guds varme tanke  
i venskap, dei laut sjølvve manna sanke.

Men etter alt ligg livsens leid forklåra  
og bivrar barneskirti sylvslørd sol;  
frå morgonlidenn slær den raude båra  
av heilag livstrå kring min svanestol.

Og yve dvalemoann hev det våra  
med roseflod i alle audebol.  
D'er same staupa som eg fordom tømde,  
men draumdrykk skin der blodrus-vinen blømde.

Attende i ditt fang eg hovud hallar,  
eg blundar av so eg kann betre sjå,  
og høyre når i lauvsus lognt du svallar  
og svevnsyng som med kvitkoll-tungur små.  
Å det er søte ungdomssviv som kallar  
meg heimatt, heim der eg drog ut i frå.  
Og ringen renn i hop; i songmod hjalar  
min fyrste vår igjenom austerdalar.

Frå *Complete poems* av John Keats:

«Ode to A Nightingale»<sup>111</sup>

My heart aches, and a drowsy numbness pains  
My sense, as though of hemlock I had drunk,  
Or emptied some dull opiate to the drains  
One minute past, and Lethe-wards had sunk:  
'Tis not through envy of thy happy lot,  
But being too happy in thine happiness,-  
That thou, light-winged Dryad of the trees,  
In some melodious plot  
Of beechen green, and shadows numberless,  
Singing of summer in full-throated ease.

O, for a draught of vintage! that hath been  
Cool'd a long age in the deep-delved earth,  
Tasting of Flora and the country green,  
Dance, and Provencal song, and sunburnt mirth!  
O for a beaker full of the warm South,  
Full of the true, the blushful Hippocrene,  
With beaded bubbles winking at the brim,  
And purple-stained mouth;  
That I might drink, and leave the world unseen,  
And with thee fade away into the forest dim:

Fade far away, dissolve, and quite forget  
What thou among the leaves hast never known,  
The weariness, the fever, and the fret  
Here, where men sit and hear each other groan;  
Where palsy shakes a few, sad, last gray hairs,  
Where youth grows pale, and spectre-thin, and dies;  
Where but to think is to be full of sorrow  
And leaden-eyed despairs,  
Where Beauty cannot keep her lustrous eyes,  
Or new Love pine at them beyond to-morrow.

Away! away! for I will fly to thee,  
Not charioted by Bacchus and his pards,  
But on the viewless wings of Poesy,

---

<sup>111</sup> Keats, John. "Ode to a Nightingale" *Complete Poems*, redigert av Jack Stillinger. Cambridge: Harvard UP, 1978. 279–81.

Though the dull brain perplexes and retards:  
Already with thee! tender is the night,  
And haply the Queen-Moon is on her throne,  
Cluster'd around by all her starry Fays;  
But here there is no light,  
Save what from heaven is with the breezes blown  
Through verdurous glooms and winding mossy ways.

I cannot see what flowers are at my feet,  
Nor what soft incense hangs upon the boughs,  
But, in embalmed darkness, guess each sweet  
Wherewith the seasonable month endows  
The grass, the thicket, and the fruit-tree wild;  
White hawthorn, and the pastoral eglantine;  
Fast fading violets cover'd up in leaves;  
And mid-May's eldest child,  
The coming musk-rose, full of dewy wine,  
The murmurous haunt of flies on summer eves.

Darkling I listen; and, for many a time  
I have been half in love with easeful Death,  
Call'd him soft names in many a mused rhyme,  
To take into the air my quiet breath;  
Now more than ever seems it rich to die,  
To cease upon the midnight with no pain,  
While thou art pouring forth thy soul abroad  
In such an ecstasy!  
Still wouldst thou sing, and I have ears in vain -  
To thy high requiem become a sod.

Thou wast not born for death, immortal Bird!  
No hungry generations tread thee down;  
The voice I hear this passing night was heard  
In ancient days by emperor and clown:  
Perhaps the self-same song that found a path  
Through the sad heart of Ruth, when, sick for home,  
She stood in tears amid the alien corn;  
The same that oft-times hath  
Charm'd magic casements, opening on the foam  
Of perilous seas, in faery lands forlorn.

Forlorn! the very word is like a bell  
To toll me back from thee to my sole self!

Adieu! the fancy cannot cheat so well  
As she is fam'd to do, deceiving elf.  
Adieu! adieu! thy plaintive anthem fades  
Past the near meadows, over the still stream,  
Up the hill-side; and now 'tis buried deep  
In the next valley-glades:  
Was it a vision, or a waking dream?  
Fled is that music: - Do I wake or sleep?