

ORDET I VILLMARKEN

RETORIKK OG NATUR HOS JON FOSSE, TOR ULVEN OG
J. S. WELHAVEN

RADOŠ KOSOVIC

Masteroppgaven er gjennomført som ledd i utdanningen ved Universitetet i Agder og er godkjent som del av denne utdanningen. Denne godkjenningen innebærer ikke at universitetet inntår for de metoder som er anvendt og de konklusjoner som er trukket.

© Universitetet i Agder, [År innlevert]

Fakultet for [fakultetsnavn]

Innhold:

Forord 4

Kapittel 1: Den innledende analysen 6

- Fosse og glemselens mørke vann 6
- Ulven. Bergtatt av erosjon 9
- Welhaven og skogens hellige operahus 13
- I skogens sentrum 17

Kapittel 2: Teori 18

- Ordets og naturens ontologiske forhold 18
- Subjektet i landskapet 24
- Mimetiske og symbolske bilder 27
- Imagisme 29
- Sammenfatning 31

Kapittel 3: Fosse – Følelsenes empiri 34

- Del III 34
- *Dikt 27 (svart)* 34
- *Dikt 29 (regn)* 37
- *Dikt 30* 38
- *Dikt 31* 40
- *Dikt 32* 41
- *Dikt 33* 43
- *Dikt 34* 45
- Del IV 48
- *Dikt 48 (bølge)* 48
- *Dikt 50 (havet)* 51
- Del V 54
- *Dikt 57* 54
- *Dikt 56 (ein gutt som græt)* 57
- Bildene 60
- Avslutning 64

Kapittel 4: Ulven – Materiens memento mori 66

- *Gjenklang* 66
- *Knoker skraper* 68
- *(Jettegryte)* 70
- *Strykekvartett* 71
- *Lukkede øyne, snøskriften* 72
- *Et sted bare* 73

- *Han roper at vannflaten* 75
- *Løynrunene* 76
- *De usynlige* 76
- *En omvendt-* 78
- *Bildene* 79
- *Avslutning* 82

Kapittel 5: Welhaven – Skumringens tredje vei 87

- *Nøkken* 87
- *Høstsang* 90
- *Ved havet* 93
- *Paa Fjeldet* 95
- *Solvirkning* 98
- *Duggen* 100
- *En sangfugl* 102
- *Søfuglen* 104
- *Bildene* 106
- *Avslutning* 109

Komparativ sammenfatning 114

Litteratur 122

Forord:

Motsetningsparet natur – kultur er urgammelt. Naturen har alltid hatt en særstilling i menneskets bevissthet, den har alltid vært ”noe annet”, noe ikke-menneskelig. I møtet med den kan subjektet definere seg selv, skape sin identitet gjennom en negativ definisjon ”jeg er det som naturen ikke er”. Og den positive slutningen av denne definisjonen er som oftest ”jeg er et menneske fordi jeg har en analytisk forstand, et språk som har syntaks og kan uttrykke abstrakte begreper, og jeg har en kultur”. Men menneskets forhold til sin egen forstand, språk og kultur har endret seg i tiden. Mennesket har begynt å miste tillit til disse begrepene som konstituerer det selv. Når det gjelder litteraturen kan man si at frøet av denne mistilliten sås i romantikken, at det spirer og utfolder seg i modernismen, og blomstrer i det postmoderne og vår egen samtid. Stadig mer ser man på kulturen som en konstruksjon av språket, et nettverk av narrativer (i Lyotards forstand), av kunstige fortellinger som definerer mennesket. Kulturen taper gradvis sin legitimitet, taper sine sannheter, blir løgn og tom konstruksjon, og dermed blir mennesket stadig mer absurd, adskilt fra sin egen verden. Men hvis naturen er kulturens motsetning blir den også en motsetning til forstandens og språkets konstruksjoner. Den blir en mulighet til å gjenopprette kontakten med verden. Den blir en motsetning til løgn og det kunstige, noe sant og... naturlig. Men uansett hvilket forhold mennesket har til seg selv og sin verden har naturen alltid hatt en særstilling i dets bevissthet, og det gjelder i like stor grad både for en storbyrotte som meg, og mine eldste forfedre.

Denne avhandlingens emne er lyrikk som tematiserer naturen og som manifesterer seg i romantikken og fortsetter i modernismen og vår egen samtid. Den utforsker forholdet mellom menneske og natur og prøver å finne det transcendentale i naturobjektet. Den prøver å finne sannhet hinsides språket. Men den er selv et språk, og dens prosjekt er dermed paradoksal. Denne type naturlyrikk er etter min oppfatning en del av mystikkens tradisjon – et forsøk på å overskride språket gjennom språket, å uttale en sannhet hinsides språket med språket. Den er paradoksal. Men den er paradokset bevisst og dermed ironisk. Men den gir seg ikke, den er også idealistisk. Mystikk, paradoks, ironi og idealisme er viktige begreper for naturlyrikken og har en viktig plass i denne avhandlingen.

Men hvordan kan retorikken i en slik lyrikk se ut? Hvordan fungerer den? Hva er dens kjennetegn? Hvordan uttrykker den subjektets vandring i landskapet og ordets møte med villmarken? Jeg skal forsøke å svare på disse spørsmålene i denne avhandlingen. Jeg skal se nærmere på retorikken i utvalgte dikt av Jon Fosse, Tor Ulven og J. S. Welhaven, tre veldig

forskjellige forfattere fra forskjellige perioder. Naturen har en viktig plass i deres diktning og jeg skal også se på likhetene og forskjellene mellom dem. Likhetene skal kanskje føre til et par slutninger om naturlyrikken generelt. Det er i denne sammenhengen viktig at dikterne kommer fra forskjellige perioder, men ettersom poenget allikevel ikke er å påvise noen utviklingslinjer eller innbyrdes påvirkning skal jeg plassere dem i omvendt rekke, dvs. begynne med Fosse og slutte med Welhaven.

Jeg skal åpne diskusjonen med en rask innledende analyse av billedspråket og forholdet til naturen i Fosses ”(båt i mørker)”, Ulvens ”Dette huset” og Welhavens ”Lokkende Toner”. Jeg skal fortsette med et teoretisk kapittel som er først og fremst basert på Paul de Mans analyser av romantikkens retorikk. Etterpå skal jeg se mer detaljert på de tre dikternes forfatterskap i en rekke diktanalyser, og så avslutte med en komparativ sammenfatning.

Kapittel 1: Den innledende analysen

Fosse og glemselens mørke vann

men der, denne morgon,
som så mange morgonar før,
står du, med hender som hår,
med tankar som hender, du står i ein vind
og du tenkjer: er det eg som er denne vinden,
ikkje som vind, men som vinden for meg,
er denne vinden meg og er vi vindar og gulna lys
eller er vi utanfor?

Dette utsnittet fra et dikt i den femte delen av "Hund og engel" (1992) er en god sammenfatning av stemningen som preger hele samlingen. Dikterjeget eller diktets menneskelige objekt (et barn, en kvinne, unge mennesker som går til fjellet) er i en stadig bevegelse mellom det menneskelige og det naturlige, mellom det abstrakte og det konkrete, mellom tanke og ikke-tanke. Motsetningsparene er allikevel i en slags balanse og samsvarer med hverandre, dvs. mennesket og naturen har et møtepunkt: følelsenes og naturens konkrete virkelighet - det menneskelige uten forstand og det naturlige uten mening (følelsene blir ikke tolket og naturen blir ikke besjelet her, dikteren bare nevner dem ved siden av hverandre, men i dette konkrete nærværet skjer det et møte). Det er veldig sjeldent at denne stadige bevegelsen blir kommentert i selve samlingen, utenom det ovenfor siterte utsnittet er det ikke noe dikt som stiller slike spørsmål åpent. Det å stille spørsmål, å analysere, å oppleve verden med forstanden er nettopp i strid med denne samlingens stemning og språk. I det siste diktet ser vi at et forhold mellom mann og kvinne utvikler seg gjennom regn, bølger og muld, men det beste eksemplet er diktserien med fellestittel "(i det våte fjellet)" hvor de unges ferd dypere i fjellet og dypere i deres følelser blir uttrykt bare med halve setninger/tanker, raske fornemmelser, regn og rytme:

vått, svart, mold, vatn mørker steg
(---)
ikkje seie noko
lipper
kysse
kyss
ss

s
vå
våttt
vå
å
gå

Det som er viktig her er distansen fra andre mennesker (felleskap, samfunn) som ikke har med den dominerende følelsen å gjøre ("lydane av dei andre / der borte, ute"), ikke å si noe, ikke å se noe, bare å gå dypere i naturen og følelsen:

inne i fjellet
mørkt, vått og vått,
ikkje sjå
berre gå

Like etter denne ferden i fjellet står diktet "båt i mørker", et dikt som er atskilt fra de andre ved å ha sin egen tittel, og som kommer som en slags følge og slutning til serien "(i det våte fjellet)", selv om det ikke nødvendigvis er direkte knyttet til den. "Båt i mørker" er også på en måte høydepunktet i hele samlingen, i hvert fall når det gjelder møtet mellom menneske og natur.

Det er tre hovedelementer i diktet: det lyriske subjekt ("eg"), en båt, og vann / bølger / bevegelse / mørket (som utgjør en enhet her: "sjøen er svart"). Det lyriske subjektet er direkte uttrykt og nærværende (nesten påtrengende) med den stadige gjentakelsen av pronomenet "eg". Den personlige fornemmelsen og "jeget" som begrep er dermed hovedaktører i diktet. Allerede i vers to har vi en sammensmelting mellom båten og mørket/vannet, dvs. subjektets grunnlag. Det som støtter ham, blir borte ("mørket er båten eg sitt i"). Subjektet "sitter" i mørket og vannet, og dermed i bølger og bevegelser ("og båten er rolege rørsler"). Det er en slags transe, en vuggende henrykkelse hvis fram og tilbake bevegelse er nærmere uttrykt med verslinjedelingen. Så kommer et nytt element inn i handlingen/fornemmelsen (subjektets passive handling), og det er "fjæra og husa", sivilisasjonens (eller i hvert fall det menneskelige virksomhetens) kulisse. Denne blir nevnt og avvist samtidig. Først og fremst befinner de seg bortenfor subjektet ("der inne er fjæra og husa"). For det andre, han hører (altså ikke ser) at bølgene *slår mot* fjæra, men det skjer ikke noen sammensmelting mellom dem, som det har skjedd med båten, og som det senere skal skje med dikterjeget. Bølgene støter mot fjæra, de er i motsetning, ikke i samsvar. For det tredje, subjektet *vet* at husene er *hvite* ("og eg vet veit at

husa er kvite”). De er altså hvite, som en motsetning til mørket og det svarte vannet (og dermed med båten som er ett med vannet og mørket), og subjektet *vet* at de er der, han kan hverken se, høre eller fornemme dem. Husene er en tanke, en forestilling, forstandens virksomhet som ikke har noe med følelsenes og bølgenes vuggende virkelighet å gjøre. Her skapes det en distanse mellom subjektet og det menneskelige, slik som det unge paret i fjellet distanserer seg fra ”dei andre”. Dette er vendepunktet i diktet:

og ikkje eit menneske finst
eg sit i ein båt og eg er
ein sjø utan bølger
eg er ikkje menneske
og det er stilt
for eg er ikkje lenger menneske

Nå er det også jeget og ikke bare båten som er smeltet sammen med naturen, det har selv blitt en bevegelse, en fornemmelse. Men det går videre:

eg er stille i ein båt
eg er mørker i ein båt

Subjektet blir ett med mørket og stillheten, det finnes ikke engang følelse eller bevegelse lenger. Det har skjedd en fullstendig reduksjon av det menneskelige, en glemsel av jeget. Opplevelsen har ført til en taus, tankeløs (tankefri?) konkretisme som er ett med naturens likegyldige nærvær. Diktet slutter allikevel med en fornemmelse av fuktighet. Denne transcendenten er dermed altså ikke noen abstrakt himmelfart, tvert imot er den veldig jordnær og kroppslig. Båten er viktig i denne sammenheng. Den er like så nærværende som jeget i diktet. Midt i sammensmeltingen er det likevel en viktig kontrast mellom båten og vannet, det faste og det flytende. Det står i et annet dikt med egen tittel, ”båt”:

Båten er av tre
Bølger er bølger
men båten så vakker blant bølger

Båten støtter jeget, den er fast og trygg, men også preget av bevegelse. Den er et hus, eller gjerne, den er kroppen. Fornemmelsen av kroppslig eksistens er til stede midt i sammensmeltingen, henrykkelsen og glemselen av jegets forstandige menneskelighet.

Diktets transcenderende bevegelse søker sannhet i det konkrete og i overskridelsen av forstanden (oppfattelsen av verden gjennom narrativer) og jeget (personligheten, identiteten). Den har tre stadier, en rasjonell eksistens (jeg i båten), en emosjonell eksistens (jeg i vannet og mørket) og en kroppslig eksistens av fornemmelser som kan ligne plante- og dyreliv (jeg er stillhet og mørke). De fleste diktene i denne samlingen går ikke så langt, de slutter vanligvis med det emosjonelle stadiet. Derfor har jeg kanskje tatt feil med å kalle ”båt i mørker” for samlingens høydepunkt, diktet er heller dens ytterpunkt. Det som er stadig til stede er i hvert fall møtet mellom jegets emosjoner og naturen. Ofte dreier det seg om en likegyldig natur, som her i diktet ”Havet” fra den fjerde delen:

og eg tenkjer utan å tenkje
at eg kan sjå havet
Men havet kan ikkje sjå meg
Eg ser havet

Emosjonen i dens ukommenterte enkelhet krever en like så ”tom” og konkret natur. Der har vi dette møtepunktet mellom det menneskelige og naturlige, og denne samlingens stadige bevegelse frem og tilbake mellom de to. Det analytiske (forstanden) dukker opp bare av og til, men det følelsesmessige er alltid til stede. Den moderne poesiens higen etter sannhet hinsides språket gjennom en ”tilbake til tingen” imagisme krever naturens ukommenterte billedverden. Her kan man imidlertid finne spor av det nietzscheanske problemet av dikteren som den ærlige løgner (i denne sammenheng må jeg si at ”*Hund og engel*” er veldig dionysisk), ettersom det er nettopp det poetiske språket, forholdene det skaper i diktene, og symbolikken som skaper fortellingen om å overskride en fortelling, dvs. om å finne sannheten hinsides språket. Men det er heller forholdet til naturen som ikke-narrativ og emosjonen som det ikke-narrative i mennesket som utgjør et så gripende uttrykk enten av subjektets selvglemmende transe eller dets mer jordnære emosjonelle henrykkelse sammen med omverdenen i Fosses lyrikk.

Ulven. Bergtatt av erosjon.

Hos Ulven møter vi igjen den konkrete naturen, men denne gangen dreier det seg mer om forråtnelsens faktum. Stillhet, likegyldighet, ikke-forstand og en medfødt tilbøyelighet til forfall er naturens kjennetegn:

Gjenklang

av solens blindestokk
i høstkatakombene.
(---)
Visne løvkjemper
sleper seg avsted mot
den innerste speilsalen,
der latteren
stilner.¹

Det er også liv i naturen, men det er ikke snakk om noen frodig vekst, det dreier seg bare om en evig regenerasjon av en betydningsløs materie som igjen er dømt til forråtnelse:

Dette er
celledelingens stumme komedie,
gjentagelse av gjentagelsen,
helt ut i
det blanke,
det u-

Denne prosessen er uunngåelig, ubarmhjertig, fast og evig, det er en forstenet evighet verden befinner seg i, og derfor møter man så mye stein, ben, fossiler og sedimenter av svunnet liv i Ulvens lyrikk.

Mennesket befinner seg midt i en slik verden og prøver å leve i den med sin ynkelige, forgjengelige forstand:

Løynrunene
i svaberget,

navnet.

Men du er i bølge-
slagene, som tålmodig
sletter ut
merkene etter innsiktens kaos,
og igjen gjør stein

til stein.

¹ Alle sitatene i denne analysen er tatt fra samlingen "Etter oss, tegn", unntatt de siste to som er tatt fra "Forsvinningspunkt"

Mennesket inngår i den store forråtnelsesprosessen, dets ånd og kropp forsvinner like så naturlig og likegyldig som alt annet:

Av bark og humus, musikerne,
lar seg tålsomt oppløse
i regnet, når spillet
har vendt tilbake
til stillheten
det kom fra.

Mennesket forsvinner, rammet av forfall. Det fundamentale prinsipp av en likegyldig verden fanger og oppløser mennesket: også når det gjelder oss dreier det seg om forfall og erosjon, og ikke om død. Døden er filosofisk, religiøs og poetisk, erosjonen er konkret, et faktum. Forfall er naturens stumme døds kraft, mens menneskelig død gjerne blir omtalt ved hjelp av et bredt og variert utvalg av narrativer. I samlingen "Søppelsolen" har vi en rekke prosadikt med et billedspråk nesten utelukkende tatt fra naturen. Alle tekstene begynner med navn på forskjellige måneder, men månedene er ikke plassert i vanlig rekkefølge. Det er altså viktig at tiden går, ikke hvordan, hvorfor og hvor den går. Tidens gang er forvitringens faktum. En målrettet tid er et narrativ og menneskets håp, og har ikke noe plass i denne lyrikken.

Forråtnelsesprosessen er menneskets berøringspunkt med naturen. Etter å ha gjennomgått denne prosessen blir mennesket selv en del av sedimentene og dermed en bestanddel av den likegyldige jord hvor nye generasjoner går med sine "løyruner" i den store "celledelingens komedie", og funderer over sitt kommende møte med erosjonen. Etter oss, tegn.

Diktet "Dette huset" er en illustrasjon av dette møtet. Diktet er delt inn i tre strofer som ligner hverandre i form og innhold. Dette er atypisk for Ulven, men det uttrykker gjentakelse, likegyldighet og sirkulær tid. Det finnes likevel en bevegelse i diktet. Hver strofe begynner med møtet mellom det menneskelige og det naturlige: et hus vokser fra trærne / jorden / berget "og er knapt til å skille fra dem / den / det". Vi har et bilde av menneskelig virksomhet, stabilitet, trygghet, et hjem, altså kroppen og den jordiske eksistens (jfr. Fosses båt), og samtidig et bilde av det faste, stabile og uforanderlige (eller veldig langsomt foranderlige) i naturen. Derfor har vi trær, jorden og berget her, og ikke vann og vind som hos Fosse. Disse begrepene kan også best knyttes til syklusen av liv og død i naturen (tre / liv / frukt, jord som mor eller en gravplass, bergets ktoniske indre). Men døden eller gjerne forråtnelsesprosessen er likevel dominerende fordi bildene i de tre strofene skaper en bevegelse nedover: trær – jord

– berg (dets indre). Vi har altså strofenes gjentakelse og likegyldighet, billedspråkets kroppslige fasthet og narrativets bevegelse nedover, mot forråtnelsen. Diktets form er i innholdets tjeneste (likt Fosses vuggende verslinjedeling).

Men det finnes en annen bevegelse i diktet, og den er knyttet til den menneskelige siden. I de første to strofene har vi lys (tent i huset) og lyd (stemmer) som forsvinner foran det lyriske subjekt. Det er bilder av forstand, mening, språk og felleskap, men alt dette varer bare en kort stund før det forsvinner. Dette ligner bevisstheten om de hvite husene hos dikterjeget i ”Båt i mørker”, men det virker der som om husene forsvinner fordi jeget vil det eller fordi de er spor av viten midt i dets glemsel og henrykkelse, mens i ”Dette huset” skjer det uunngåelig og ubarmhjertig, nesten som i en grøsserfilm. Meningen forsvinner i møtet mellom menneskets kroppslige eksistens og naturens medfødte forfall. Det siste stadiet er graven: å gå inn i berget, ”men når du / går inn / er det for å bo der / for bestandig”. Det interessante er at det finnes hverken lys eller stemmer som innleder det å gå inn i berget. Døden er altså ensom, betydningsløs og uinteressert akkurat som erosjonen, og meningen forsvinner med menneskets sammensmelting med naturen (livet i berget). Det er uunngåelig. Man blir bergtatt, men det finnes ikke noen romantiske alver eller troll for å komme ham i møte. Bergets indre er ”tomt og forlatt”.

Både hos Ulven og hos Fosse har vi menneskets oppløsning, glemsel og ikke-forstand midt i naturen, men hos Fosse er det en henrykkelse og et sammentreff, følelsens ikke-analytiske liv som leter etter naturen, mens hos Ulven er sammensmeltingen / forfallet naturlig og uunngåelig, egenskapen av en verden hvor ånden er dømt til å bli til et sediment. Subjektet kan bruke naturens likegyldighet hos Fosse, den er en ikke-forstand som er en støtte for mennesket og til og med en del av oss selv. Hos Ulven er den mer skremmende, hvis den er en del av oss, så er den vår medfødte død:

Der bebyggelsen
slutter,
hersker forsvinnerne
inntil

videre. De styrer
sovende,
deres tankevirksomhet
er forråtnelsesprosessen.

Med tørrkvister

skriver de
i protokoller av jord:
Vet ikke.

Også hos Ulven finner vi menneskelige følelser i møtet med naturen, men igjen som et skremt, ynkelig biprodukt av forråtnelsen, akkurat som forstanden og ånden:

Stiene
leder inn i skogen,
ikke ut:

jeg er allerede
mose
på det kjærlighetsbittet
du etterlot
der inne.

Welhaven og skogens hellige operahus:

Menneskets møte med naturen er et viktig motiv i romantisk lyrikk. Jeg har begrenset meg til et utvalg av Welhavens dikt som kan illustrere det. Men hovedvekten i denne analysen er på diktet "Lokkende Toner". Diktet begynner slik:

Der fløy en Fugl over Granehei,
som synger forglemte Sange;
den lokked mig bort fra slagen Vei
og ind paa skyggede Gange.

Igjen har vi tre hovedelementer som introduseres med det samme: en fugl som synger *forglemte sange*, dvs. noe opprinnelig og rent, noe mennesket har glemt, en skog som fuglen flyr inn i, og hvor den lokker det tredje elementet, det lyriske subjektet. Subjektet går bort fra "slagen vei", og inn på "skyggede gange", dvs. fra det kjente og hverdagslige til et lokkende mysterium. Jeget går dypere inn i skogen, og det tar tid, i den andre strofen er det midsommerdag, og i den tredje kvelden ("Kvelden har dugget Vangen"). Mens det følger den urgamle sangen, opplever dikterjeget skogens gjemte og opphøyde skjønnhet. Diktet slutter med at subjektet har kommet til den dypeste og mørkeste delen av skogen ("i dunkleste Graneskygger"), altså til mysteriets sentrum, men det kan ikke gå videre, selv om det fremdeles kan høre sangen. Diktets refreng (*Tirilil Tove, / Langt, langt bort i skove!*) som

lokker leseren og trekker dikterjeget videre er uforandret til stede på slutten av diktet, dvs. dette er ikke slutten, det finnes noe mer, men vi kan ikke gå dit. Refrenget spiller på vår lengsel og begrensede muligheter.

Vi har altså en parallell bevegelse mellom jeget og fuglen, nåtid og fortid, lengsel og ideal, det menneskelige og det opphøyete, og ikke minst, dikter og inspirasjon. Musikken går dypere og dypere inn i skogen og dikteren (dikterjeget er sannsynligvis en dikter her på grunn av dets evne til å iaktta fuglens forglemte sang, det er det romantiske geniet) kan ikke nå det innerste punktet. Alt ligner et tempel hvis alter er forbudt til og med for dikteren. Hvorfor? Fordi han er et menneske? Fordi han er et moderne, sivilisert menneske? Antakeligvis derfor, hvis man husker romantikkens og Rousseaus forestillinger. Men selv om dikteren ikke kan nå sentrumet kan han høre sangen (den romantiske dikteren som et geni med privilegert innsikt), og han kan la lengselen og hørselen (som en bærer av geniets iakttakelse) inspirere ham. Naturen er inspirasjonens opprinnelse, den gjemmer estetikkens og poesiens hemmeligheter. Skogen har en skjønnhet som er gjemt, uberørt, uskyldig, den ligner Paradiset. Det finnes for eksempel ingen rovdyr i diktet, alt er fredelig, naturens brutalitet er fraværende. Andre bilder er like viktige: skogen, en mengde trær – liv, skjønnhet, noe uoversiktlig og mysteriøs (et tempel, poesi); gjemte ”Kilder og Kjern” med elgene - det rene og uberørte, fred, ungdom; fjellet - det høye, helligdom (”det skinned som Guld af Fjeldet”). Lydene er også viktige i diktet, men hver lyd er en gjenklang av den syngende fugls forglemte sang:

men Fuglesangen lød endnu fjern
som Nyn mellom Vindens Sukke
(---)
Da bæved Lunden, da lød det nær
som af en susende Vinge,
og grant jeg hørte fra Fjeld og Træ'r
de lokkende Toner klinge
(---)
til Lien, hvor Fuglen bygger;
der stemmer den opp hver Sang, den ved,
i dunkleste Graneskygger.
(---)
Tirilil Tove,
Langt, langt bort i Skove!

Det lyriske subjektet gjennomgår ikke noen sammensmelting eller oppløsning i naturen. Dikteren sier det selv: ”Men om jeg aldri kan vinde dit, / jeg kjender dog Lokkesangen”, han

neker muligheten av en sammensmelting, men han understreker muligheten av inspirasjon, dvs. en omvei til det rene og sanne gjennom poesien. Menneskets forstand og ”jeg” er sterkt nærværende i hele diktet. Dikterjeget sender sine egne tanker og følelser ut i omverdenen, og får dem tilbake i en ny form, det orienterer seg i meningen og diktingen som en flaggermus i natten. Jeget tildeler roller til omverdenen, naturen blir en scene med dikteren som scenograf, planter og dyr blir aktører som fremfører følelsenes, meningens og poesiens skuespill. Her er et noen sitater fra ”Ængstelig Forventning”:

men gjennom disse Løvpauluner drager
det korte Vindstøds ængstelige Gys,
og Fuglen standser nu sin bløde Trille,
og smutter dypest i det grønne Ly,

(---)

Alt er forventning og tungsindig Anen,
og Livet drager her sin Aande tungt.

(---)

I den tunge, smertelige Pause
hvert lille Plantehjerte angstfuldt slaar;
i Markens pludselige Duft det tause,
bønlige Suk fra Blomsterlæben gaaer.

Skuespillet er et resultat av at naturens konkrete virkelighet står i andre plan, mens meningen subjektet finner i den står i forgrunnen. Det finnes ikke noen form for ikke-forstand og meningsløshet. Den romantiske dikteren lengter også etter en sammensmelting, men gjennom kunsten som potensielt åpner muligheten for et *helhetlig sammentreff*, menneskets totalitet, opphøyet gjennom enhet med verden (verden forstått som Guds kunst og tanke). Det finnes ikke noen glemsel, oppløsning eller likegyldighet. Dette er hovedforskjellen mellom Welhaven på den ene og Ulven og Fosse på den andre siden. Hos de to står naturen og det lyriske subjektet ved siden av hverandre, upersonlig, og kontakten skjer enten med vilje og følelse, ved å fornekte sin egen menneskelighet, eller med nødvendighet, gjennom forråtnelsens faktum. Forstanden og meningen er alltid til stede hos Welhaven og de preger naturen. Det finnes til og med en vilje og hensikt i naturen, en hemmelig pakt mellom den og dikteren. Denne pakten er legemliggjort i huldra som er, sammen med andre former for alver og troll, naturens ypperste personifikasjon. Et godt eksempel er diktet ”Paa Fjeldet”:

Naar Huldren spiller i Lien

(...)

da gjenklirger Melodien
langt borte i Bygden, fra Fjeld til Fjeld.
(---)
staaer Jeterguten i Aftenens Glands,
og lytter til Hulderklagen
(---)
han tenker: ak, hvem der kunde
være derinde, hvor Huldren boer!

Da kommer hun let og stille,
og kysser i Fjeldet den brune Dreng,
og lærer ham sødt at spille
paa guldvunden Lur og paa Silkestræng.

Som oftest går ikke rolletildelingen så langt som til å bruke huldreskikkelsen, men besjeling er blant de hyppigste stilistiske virkemidlene i denne type lyrikk og det er nettopp på grunn av dette flaggemus-forholdet mellom følelse, forstand og natur. Et sitat fra "Nøkken":

Man siger, at Nøkken er fri og glad,
(...)
Men fuglen hører bag Birkens Blad
hans Vemodskvad,
(---)
Hans Harpe spilled med dæmpet Stræng
den ømmeste Serenade:
"God Nat min Rose; ak til din Seng,
(---)
Jeg døver min Sorig i Suus og Larm;
men ak, min Barm
vil aldrig dit Billed miste.

Diktet "Høstsang" uttrykker en melankoli og fornemmelse av døden, og naturen blir møtepunktet mellom mennesket, melankolien og døden selv. Men dette diktet er totalt forskjellig fra Ulvens død i naturen, denne døden er meningsladet, ingen stum erosjon:

I mine Drømme
groer der Lilier fagre,
der seer jeg ømme
Foraarsalfer flagre;
af mine Grave
danne de en Have,

vække mig smilende der.

Dette store skuespillet krever passende kostymer og en scenografi slik at tid, vær, lys, lyd, bevegelse, gjenstander og vesener i naturen svarer til tanker, følelser og lengsler i det lyriske subjektet.

I skogens sentrum:

Oppløsningen av det menneskelige i naturen er til stede både hos Fosse og Ulven, men på forskjellig måte. Hos Fosse dreier det seg om glemsel, henrykkelse, ikke-forstand, et offer av personlighet som tjener sammensmeltingen mellom følelse og natur. Hos Ulven er oppløsningen objektiv, forråtnelse et faktum, en kroppslig sammensmelting med verden, sedimenter av mennesker som utgjør de neste generasjonenes virkelighet. Denne sammensmeltingen etterlater spor: naturens ikke-forstand er en fossilisert forstand av et eks-vesen (som får en slags stemme gjennom diktningen). Jeg tror at Fosse står et sted mellom ham og Welhaven. Hans lyriske bilder er en slags romantisk imagisme, selv om det høres paradoksalt ut. Fosse er en romantiker som har tappt den store fortellingen og som dykker inn i følelsesmessig ikke-forstand. Ved en sanselig og følelsesmessig fornemmelse av verden i båten, strever Fosses lyriske subjekt mot den samme transcendentale sannheten hinsides språket som finnes i sentrumet av Welhavens skog, bare ved å bruke helt forskjellige virkemidler. Ulven lengter ikke etter skogens sentrum. Han vet at han skal komme dit. I form av et sediment eller en flekk mose. Vi har altså tre bilder av mennesket i skogens sentrum (sannheten?): et helhetlig vesen gjennom mening og kunst (Welhaven), et halv-vesen eller et vesen rensert / befridd for meningens/narrativets fengsel (Fosse), og et ikke-vesen eller et spor av et slikt, en uunngåelig, naturlig utslettelse av mening (Ulven). Også er det klart fra de tre dikternes billedbruk at kroppen synes å være uvesentlig for Welhavens romantiske transcendens (besjelet natur – ånd), mens kroppslig eksistens er avgjørende for sammensmeltingen hos Fosse og Ulven (båt, bevegelse, jord, erosjon). Billedspråket illustrerer også sammensmeltingens metode og ideologi: trær, fjell, lyd og lys hos Welhaven, vann, mørke, bevegelse, stillhet hos Fosse og jord, stein, mørke, stillhet og det statiske hos Ulven. Både billedspråket og subjektets tilværelse i landskapet (og den innbyrdes påvirkning mellom de to) skal bli drøftet i større detalj i de følgende kapitlene.

Kapittel 2: Teori

Gjennom analysene ovenfor har vi sett at naturdiktningens hovedtema synes å være subjektets og språkets overskridelse av seg selv. Men hvorfor nettopp naturen? Jeg skal forsøke å gi et svar på dette ved å se litt nærmere på romantikken og imagismen, to retninger som la stor vekt på det naturlige objekt, på hver sin særlige måte. I dette kapittelet skal jeg også forklare hvorfor jeg synes at nettopp disse to retningenes retorikk er relevant for de tre dikterne jeg har valgt. Det viktigste utgangspunktet for dette kapittelet og for hele oppgavens teoretiske grunnlag skal være Paul de Mans analyser av romantikkens retorikk. Denne retorikken er høyst relevant hvis man vil drøfte naturens plass i lyrikken fra slutten av 1700-tallet til vår egen samtid. Mange tendenser fra romantikken utvikles og føres videre i modernismen og samtidskunsten, og man kan godt spørre hvor mye romantikkens naturlige billedspråk egentlig har blitt forandret gjennom tiden, til tross for de tallrike ideologiske og kulturhistoriske forandringene som skaper skillet mellom disse periodene. De Mans tanker om romantikken kan derfor være et utgangspunkt for analysen av både Welhavens, Ulvens og Fosses dikt som tematiserer naturen og menneskets forhold til den.

Ordets og naturens ontologiske forhold

Det poetiske bildets, eller metaforens, stilling i lyrikken har stadig blitt utsatt for store forandringer gjennom historien. Et av de store omslagene skjer mot slutten av 1700-tallet, med romantikkens ankomst. Romantiske diktere kritiserte det daværende poetiske bildet fordi det har, i deres øyne, mistet fantasien og blitt til rent språklig pynt. Nå blir forestillingsevners betydning større og større på bekostnad av den klassiske formens og retorikkens krav. I sin artikkel "Intentional structure of the romantic image" hevder de Man (1984) at bildene blir mer konkrete i romantikken, de får mer substans og dybde (betydning), mens de samtidig, og kanskje paradoksalt, blir stadig mer metaforiske. Man kan si at bildene blir mer selvstendige, de får sin egen symbolikk og eksistens i teksten, en særegen rolle som er meningskapende og ikke dekorativ eller formell. Det er en slags blanding av det imaginative og konkrete, bildet representerer objektet som sådan, men først og fremst som symbol. Det er også en ny måte å fornemme verden på. Romantikken er i denne sammenhengen et mangfold av bilder som svarer til et mangfold av objekter, den er fantasi knyttet til naturen.

Men hvorfor er naturen idealet og målet både for dikterordet og det lyriske subjektet? De Man forsøker å finne svaret bare i noen få linjer av Hölderlins "Brot und Wein":

Ordene i dagligdags språkbruk er tegn, de betyr alltid det samme (eller omtrent det samme) for kommunikasjons skyld. Semiologisk sagt, hverdagspråket må være et transparent medium, naturlig og presis. Men i poesien, ifølge de Man, er ordene hverken tegn eller navn, men selve *benevnelsesakten*. De vender tilbake til opprinnelsen, de er erfaringens rene bevegelse fra starten, løsrevet fra de eksisterende betydninger og konnotasjoner. I den femte strofen av det nevnte diktet til Hölderlin finner vi tanken at "ord blir til som blomster" ("...nun aber nennt er sein Liebstes, / Nun, nun müssen dafür Worte, wie Blumen, / entstehn.") Her er ordet og blomsten ikke identiske eller analoge (det står ikke "ordet *er* blomsten", eller "ordet er *lik* blomsten"). De er hverken like i essensen (identiteten) eller utseendet (analogien), men i tilblivelsen. Bildet enkelt sagt antyder at ord og blomster er helt forskjellige ting, men som allikevel blir til på den samme måten. Dette bildet er kinetisk, det er bevegelse, og ikke en statisk prosess hvor ordet og blomsten står ved siden av hverandre og kan analytisk atskilles. De Man påstår at, i en poetisk forstand, ordet ikke har noen eksistens her utenfor det poetiske uttrykket som helhet. Ordet får sin eksistens innenfor uttrykket, og det gjør den på den måten blomsten antyder. I møtet med denne metaforen burde man glemme alt man vet om ord, og tilskrive dem en dynamisk og naturlig eksistens slik som blomstene har. Denne metaforen er ikke en blanding av to forskjellige erfaringer, men en unik erfaring: tilblivelse. Dette er det poetiske bildets benevnelsesakt og dets blanding av det konkrete og symbolske, dvs. det er ordet som svarer til objektet, men med den skapende fantasiens kraft. Det konkrete blir brukt for å skape symbolske forhold, det er en imaginativ benevnelse av nye begreper. Med romantikken kan vi kanskje si at det er et forsøk for å "sige det usigelige", og med lingvistikken, at det er tankens forsøk å ikke la seg være styrt av ordet. Blomstene vokser ikke / blir ikke til ved analogi, de er en modell for seg selv: "By calling them *natural* objects, we mean that their origin is determined by nothing but their own being." (ibid: 4) En blomsts "historie" er det samme som dens identitet. Det er den konkrete naturen uten språkets medfødte fortellinger og tolkninger. Ordet er derfor det stikk motsatte fra blomsten. Men ettersom det higer etter den samme slags tilblivelse som blomsten har, prøver det poetiske ordet å oppløse metaforen og gjøre den bokstavelig. Ordet vil at analogien skulle slutte å skape dets identitet. Poenget med forholdet mellom det konkrete og symbolske i denne retorikken er å skape en metafor som skulle oppløse alle metaforer.

Allerede her vil jeg lage en liten digresjon og minne på forskjellen mellom Welhaven på den ene og Ulven og Fosse på den andre siden. Som vi har sett i analysene ovenfor, virker det

som om de to yngre forfatternes dikt ikke handler så mye om ordet som strever etter det naturobjektets essens, det er heller subjektet selv som gjør det. Det er derfor at ukommenterte emosjoner og fysisk eksistens spiller en så stor rolle hos dem. Hos Welhaven derimot, er overskridelsen middelbar, den skjer gjennom kunsten og ordet. Man kan kanskje si at det er ordet som ønsker seg blomstens tilblivelse i romantikken, mens i senere perioder er det subjektets bevissthet som vil oppnå det samme umiddelbart, ettersom det har mistet tillit i sitt eget språk.

Men hva er det som kjennetegner blomstens tilblivelse, ifølge de Man? En blomsts opprinnelse er et vesen som har akkurat den samme essens som den selv (dvs. en annen blomst). Blomsten inneholder totaliteten av alle mulige manifestasjoner av sin art. Den inneholder den neste blomsten som skal komme etter den og hele linjen av blomster som kom før den, helt til den aller første blomsten av denne arten. Denne første blomsten inneholder altså uendeligheten av manifestasjoner av sin egen essens og er derfor *transcendental*. Det naturlige vesenets opprinnelse fører til tanken om den transcendentale Idéen (med stor "i"). Her ser vi den tenkte parallellen mellom ord og blomster. Blomstens tilblivelse og eksistens inneholder essenser slik som Idéen inneholder spesifikasjoner (particulars). Blomsten er det transcendentale prinsippet legemliggjort. Og hvis ordet makter å være slik, da blir den en epifani, en åpenbaring av transcendensen. Epifanien kan selv aldri være urkilden, ettersom den forholder seg til noe som allerede er der, men den kan være en gjenoppdagelse av det evige nærvær som er gjemt for oss. Dikterordets nostalgi for det naturlige objektet er nostalgien for objektets tilblivelse, og en følge av at den transcendentales nærvær ble glemt (nettopp som de "forglemte sange" i "Lokkende Toner"). Det er derfor at blomstens tilblivelse er så ønskelig.

Men til og med i selve "Brot und Wein" er det klart at ord *ikke* blir til som blomster. De har alltid sin opprinnelse i noe annet, dvs. de får sin essens fra noe annet mens de kommer fra intetheten. Ord ønsker seg det naturlige objektets tilblivelse fordi de ikke har noen urkilde selv. En god definisjon av det poetiske bildet som forholder seg til naturen er at den er: "the word that designates a desire for an epifany, but necessarily fails to be an epifany, because it is pure origination." (ibid: 6) Vi kan si at ordet er skapt og ikke født, mens en epifani burde åpenbare den transcendentale Idéen som forkaster den slags skapelse. Ifølge de Man er det språkets (og retorikkens) vesen - det er på en måte tomt, det kommer fra ingenting og forholder seg til noe annet, det kan aldri oppnå den identifikasjonen med seg selv som man finner i det naturlige objektet.

Den type bilde er enkel, typisk og fundamental i romantikken. Det er basert på det naturlige objektets *ontologiske overlegenhet*. Det er ønsken om å nærme seg denne ontologiske status som fører det poetiske bildets utvikling: "Poetic language seems to originate in the desire to draw closer and closer to the ontological status of the object, and its growth and development are determined by this inclination." (ibid: 7) Men dette er et paradoks. Et umulig prosjekt fra begynnelsen av. Ord blir ikke til som blomster.

Det er objektets ontologiske overlegenhet som skaper denne blanding av beundring og frykt i romantikernes forhold til naturen. Diktorspråket føler seg svakt, sterilt og lammet i møtet med det naturlige objektet, og denne tendensen streker seg langt inn i modernismen og vår egen samtid, forsterket av dikterens stadig voksende bevissthet om sitt eget språk (og av og til en total mistillit til det). Man kunne kanskje knytte denne frykten til begrepet "det sublimе", naturens ufattelige storhet og makt. Dette her er imidlertid en annen slags ontologisk skrekk. Det er ikke bare "det lille menneske" som er truet, men også selve ordet, og dermed Idéen og åndens mulighet til transcendens. Det er ikke bare en vanmakt overfor sjøen og stormen, men overfor evigheten og metafysikken. Kanskje er den slags ontologisk skrekk noe som er forkjellig fra fornemmelsen av det sublimе, og kanskje er det bare en aspekt av den, men faktum er at en liten blomst kan være en større og dypere trussel en et digert fjell i romantisk lyrikk.

Ifølge de Man blir redselen delvis beseiret med et viktig omslag i ikonografien som han finner hos de tidlige romantikere, særlig Rousseau, Wordsworth og Hölderlin. Man begynner å lengte etter høyden, himmelen, stjernene, kort sagt, *luften*. Det er ikke lenger blomsten som er modell til ordet tilblivelse, ordet kommer fra himmelen. Det er en delvis atskillelse fra jorden og det materielle: luften kan kalles natur, men er ikke typisk assosiert med materie. Luften beholder denne ontologiske overlegenheten det naturlige objektet har overfor ordet, men den er et objekt uten materialitet: "The nostalgia for the object has become a nostalgia for an entity that could never, by its very nature, become a particularized presence" (ibid: 15). Denne tendensen kan man lett finne hos Welhaven. I hans dikt er det først og fremst lyden og sangen som forbindes med ordet, men også fuglen, høyden, lyset, dvs. himmelen og luften. Ordets higen mot luften er, ifølge de Man, et trinn i higenen mot en slags fantasi som kunne *totalt løsrive seg fra det naturlige objektet*, som kunne ha en eksistens for seg selv og en tilblivelse i seg selv, som kunne oppnå transcendensen ved å bli en *essens sui generis*. Det er usikkert hvordan et poetisk bilde skulle se ut i en slik poesi, og romantikken gir ikke noen eksempler eller forslag. Bildet som forholder seg til naturen er bare på vei mot den nye poesien.

"Men om jeg aldrig kan vinde did / jeg kjender dog Lokkesangen", heter det i "Lokkende Toner" i forbindelse med subjektets og ordets vanmakt foran naturobjektet og transcendensen. Hos Welhaven finner vi da også bevisstheten om at ordets higen mot det naturlige objektet er umulig, men vi finner også det romantiske forsøket på å overskride problemet gjennom den skapende fantasi og privilegert innsyn. Det er en middelbar transcendens, vesenets totalitet i skogens sentrum, som jeg har sagt i den innledende analysen, ordet og diktningen som eksisterer for seg selv. Skogens sentrum har dermed ingenting med selve skogen å gjøre, men man når det ved å trenge seg gjennom skogen. Omslaget i ikonografien som higenen mot høyden representerer er en prosess i det poetiske bildets utvikling hvis retorikk kan sammenfattes slik: et materiell naturobjekt som ordets modell - et immaterielt naturobjekt som ordets modell - løsrivelsen av ordet fra modellen (ord som essens, en eksistens som *er*, Idéen), selv om man aldri kommer til det siste stadium. Welhavens transcendensretorikk er dermed det stikk motsatte av Ulvens og Fosses. Det er ikke luften som er viktig hos dem, men hard fysisk eksistens og materie. Imagismens krav på en hard, klar ikonografi spiller absolutt en viktig rolle her, men også noe annet. Det virker som om de trosser ordet med deres betoning av det materielle. Deres forhold til naturen er også en blanding av beundring og skrekk (kanskje mer beundring hos Fosse, mer skrekk hos Ulven) - naturen er en trussel, men en ønskelig trussel. Ordet må ikke være en epifani hos dem, det burde ikke bli transcendental selv, det er tvert imot viktig at det skal benekte seg selv slik at det kan åpne subjektet for muligheten til en transcendental opplevelse. De vil forlate ordet, men ettersom de vil det gjennom diktningen kan man si at det er ordet som vil forlate seg selv, et paradoks som fører oss tilbake til romantikken. Men det er ikke bare paradokset som disse tre diktere har til felles, men også noe annet, som ligger i grunnen for deres retorikk - troen på det naturlige objektets ontologiske overlegenhet.

Det tredje stadium som skulle føre til en ny poesi er altså et paradoks. Jeg skal nå bruke litt plass for en kort redegjørelse av denne paradoksets plass i romantikken, ettersom den er viktig for forståelsen av det omslaget som skjer med det poetiske bildet på slutten av 1700 - og i løpet av 1800 - tallet. Paradokset og splittelsen kan sies å være medfødte egenskaper av det romantiske prosjektet overhodet. Friedrich Schlegel kalte den nye kunsten for *universalpoesi*, og oppfattet den ikke bare som en ny estetikk, men som en ny eksistensform. Universalpoesien innebærer en enhet av alle kunstarter og samfunnet, og burde være i en tilstand av evig tilblivelse, dvs. romantikernes poetiske svar til verdens evige historiske utvikling. Idealet er en selvstendig kunst som er atskilt både fra den hverdagslige virkeligheten og tradisjonen, en transcendental kunst som en essens for seg selv i evig

tilblivelse. Ethvert litterært verk må da være uavsluttet, som en del av den uendelige kunsten. Distansen og uendeligheten fører til begrepet *romantisk ironi*. Det er samtidig en fornemmelse av transcendental evighet og nihilisme: "Enten kan bevegelsen oppfattes som positiv idet den peker mot stadig rikere virkeligheter, eller den kan oppfattes som ørkesløshet, som evindelig tomgang." (Hertel, 1986) Ironien er dermed kunstens innrømmelse at den er en paradoks, et slags tvilende håp. Vi kan finne spor av alt dette i Hölderlins enkle metafor. Ordet som ønsker seg blomstens evige tilblivelse er uttrykket for universalkunsten, og bevisstheten om ordets ontologiske underlegenhet er frykten for nihilismen. Metaforen synes da egentlig å være dypt ironisk. I sin artikkel "Romantikken" betoner Henning Howlid Wærp (Dvergsdal 1998) paradokset ved å stille flere spørsmål. I hvilken grad er romantikerne bevisste om umuligheten av sitt prosjekt? Hvordan kan den nye kunsten bygges opp på splittelse og helhet samtidig? Hvordan skal man forsone profeten og ironikeren? Et mulig svar er at det lyriske subjektet i romantikken alltid er en dikter (ibid: 135), og derfor oppfattes hans geniale innsyn som en garanti for prosjektets suksess. Men Wærp påstår at dekonstruksjonistiske lesninger (for eksempel Atle Kittangs lesning av Wergelands "Mig Selv") viser at det romantiske subjektet aldri klarer til å løse paradokset eller oppnå idealet om den transcendentale kunst. Men til tross for sin egen ironi, prøver romantikeren ustanselig å gjennomføre sitt umulige prosjekt, og er nettopp som modernismens store forbilde, Don Quijote, en blanding av ridder og narr (to hyppige dikterroller i romantikken, ved siden av profeten). Men så kommer den idealistiske oppfatning av kunsten som et middel til å forsone det uforsonlige, livets paradokser og motsetningspar. Kunstneren skal være paradokset bevisst, og ved å gi den klart uttrykk, prøve å overvinne den. Med utgangspunktet i artikkelen "Litteraturen mellom tingene og sjelen" (Dvergsdal 1998), hvor Andreas Lombnæs drøfter symbolet, kan vi innse hvorfor nettopp symbolet er den idealistiske kunstens virkemiddel par excellence. Ifølge ham er symbolet en del av poetikken og ikke lingvistikken i snever forstand ettersom den er motivert, og ikke arbitrær. Den er upresis, den kan omfatte både et begrep og dets motsetning samtidig, sammen med tallrike konnotasjoner. Den er veldig personlig, og ikke et resultat av en avtale som ord i dagligdags bruk er det, men er allikevel ikke helt subjektivt: den er en blanding av subjektivitet og konsensus, den forbinder forskjellige subjektiviteter i seg. Den er derfor perfekt tilpasset til romantikernes distanse fra verden og forsøket på å forsone det uforsonlige, ettersom symbolet er en form for felles subjektivitet og kan omfatte to motsatte begreper i seg. Nå må vi huske luftmetaforen. Luften er symbol for immateriell materialitet, den er transcendenten og jorden, Idéen som den absolutte essens og pust som metter våre fysiske lunger. Derfor er luften den nye poetiske ordets fullstendige ideal.

Det poetiske naturbildet, slik vi finner det i "Brot und Wein" er en idealistisk og dypt ironisk reaksjon på det naturlige objektets ontologiske overlegenhet.

Subjektet i landskapet

Når lyrikkens tema er natur, tematiserer den også det lyriske subjektet som forsøker å definere seg i møtet med den. I boken *Lyriske strukturer* skriver Kittang og Aarseth (1998. 33-36) at, når det gjelder lyrikken, kan man aldri finne en åpen dialog mellom dikteren og teksten (tekstens verden), og heller ingen kontroll eller distanse. Dikterspråkets vesen er en særlig slags nærhet "mellom den talende i diktet og det som blir uttrykt" (ibid: 33). Subjektet inntar en viss handling eller opplevelse og behandler eller omskaper den. Subjektet er aldri likegyldig, det er i nær kontakt med verden og prøver å smelte sammen med den "til en ny enhet". Det er det som Emil Steiger kaller for "Erinnerung" eller "inderliggjørelse".

Dette gjelder i hvert fall eldre lyrikk, mens forholdet er forskjellig i modernismen. Teodor Adorno understreker *skillet* mellom subjektet og verden (modernismens tap av mening og sentralperspektiv). Det er viktig at subjektet har blitt bevisst på dette skillet. Dermed blir diktet et forsøk på å gjenopprette den tapte kontakten: "Det [diktet] gjenspeiler, ifølge Adorno, er bevissthetens forsonende bevegelse utad" (ibid: 34).

Disse to holdninger er egentlig komplementære. Uansett om jeget er knyttet til eller atskilt fra verden, er det aldri uinteressert, "detasjert". Tingene *angår* alltid subjektets bevissthet, i negativ eller positiv forstand: "Det poetiske språkets verden gjenspeiler alltid et menneskets nære forhold til noe." I naturlyrikken dreier det seg alltid om møtet hvis mål er kontrastering og selvrefleksjon, uansett om denne prosessen bygger på nærhet eller avstand. I romantikken blir dette forholdet komplisert, fordi den står midt imellom det tradisjonelle og det modernistiske standpunktet. Dikteren er både tiltrukket til og skremt av objektets ontologiske overlegenhet, og hans ytringer som uttrykker forholdet til omverdenen er, som vi har sett, både idealistiske og ironiske.

Det lyriske subjektet er alltid til stede i dikterspråket, selv om det ikke alltid må være eksplisitt uttrykt i teksten. Og i naturlyrikken har det både enorme landsstrøk og bitelite moseflekker å gjemme seg i. Men hva kjennetegner subjektets (og dermed ordets) vandring i dette landskapet?

I sin artikkel "Symbolic Landscape in Wordsworth and Yeats" ser de Man (1984) litt nærmere på dette. Romantisk lyrikk begynner ofte med en skildring av landskapet, og den er alltid rikere og mer detaljert enn beskrivelsen av en eventuell aktør eller bestemmelsen av det

lyriske subjektet. Wordsworth begynner ofte med generell natur, og så gradvis kommer til et bestemt landskap som han er kjent med, oftest ledsaget av et spesifikt naturobjekt, for eksempel en sky. Dikteren begynner altså med naturen og er ledet av den. Naturskildringen spiller dermed rollen av den klasiske museinvokasjonen: "...the landscape replaces the muse; and just as the relationship between poet and muse can take on a variety of shades, the dramatic interaction between poet and landscape acquires a rich diversity in romantic writing" (ibid: 125). I løpet av skildringen, skjer det ofte en forandring i perspektivet, dvs. møtet mellom subjekt og objekt får en stadig dypere og mer intens karakter. Ifølge de Man går prosessen vanligvis slik: konstatering - spørsmål - dypere sannhet.² Enhver skildring og iakttakelse av naturen er en fornemmende tankeprosess, en bevegelse nærmere mot objektet. Dette er knyttet til inspirasjonen fordi fantasien er det som muliggjør denne bevegelsen, og naturen er musen fordi den ikke bare er en inspirasjonskilde i tradisjonell forstand, men også en modell for transcendental tilblivelse, veien mot den ideale kunsten. Høydepunktet er en visjon, fulgt av en tilbakevending, både til jorden og inn i subjektet. Dikteren setter på en måte ordet løs i naturen, slik at det kan smelte sammen med den med fantasiens kraft, og så komme tilbake til sitt utgangspunkt med en dypere innsikt. Diktet er denne vandringsprosessen, en særlig måte å fornemme verden på, som bygger på en dobbel ontologi:

...the poet (...) can hear its voice, not because he is endowed with supernatural wisdom, or because he can dwell beyond the boundries of space or of life, but because he possesses the kind of double vision that allows him to see landscapes as objects, as well as entrance gates to a world lying beyond visible nature. (ibid: 132)

I dikterens (eller det lyriske subjektets) øyne, er landskapet altså et slags dobbelt symbol eller tegn, akkurat som dikterordet (eller symbolet som kan inneholde to motsatte begreper): den er fysisk natur og "en port til en verden hinsides det synlige". Men selv om landskapet er symbolsk, bevarer den objektets ontologiske overlegenhet overfor ordet. Dikteren kan derfor "se" transcendensen, men ikke "uttale" den, det er en iakttakelse uten mulighet til fullstendig formulering. Subjektet vil gjenopprette den tapte kontakten med naturen (og dermed, Idéen), og ordet vil oppnå naturens essens. Vi kan dermed se en liten forskjell mellom subjekt og ord. Det er ikke en fullstendig forskjell, og man kan godt spørre om det er rimelig å skille dem, til og med for analysens skyld, ettersom subjektet uttrykker seg gjennom ordet. Men det finnes allikevel en forskjell: selv om subjektet er avhengig av sine ord, er det *ikke* ontologisk

² For en detaljert beskrivelse av prosessen, se analysen av Wordsworths sonet "Composed by the Side of Grasmere lake" (De Man 1984, 129-130.)

underlegen til naturen, slik som ordet er det. Subjektet vil gjenfinne kontakten med objektet fordi den har en essens (som har gått seg vill), mens ordet vil oppnå objektets tilblivelsesmodell fordi det har ingen essens selv. Det er to prosjekter, som riktignok er stekt knyttet til hverandre, men likevel kan skilles. Subjektet er bevissthet, ordet er symbol og bilde, uansett hvilken form det tar. Subjektet mangler et medium det kan bruke for å uttrykke sin essens, og derfor er ordets tragedie også dets egen. I romantikken er det veldig vanskelig å lage et skille, fordi subjektets prosjekt baseres på ordets: kontakten kan gjenopprettes bare med et rent, transcendentalt språk. I senere perioder er det imidlertid forskjellig.

Peter Stien Larsen drøfter det modernistiske lyriske subjektet i artikkelen "Tor Ulven og modernismens poetikk" (Karlsen, 2003). Han nevner de Mans tanke at apostrofen (som i denne sammenhengen kan knyttes til landskapskildringen som museinvokasjon), med dens patos og vertikal forbindelse mellom mennesket og himmelen, stort sett er fraværende i modernismen. Larsen hevder at det lyriske subjektet ytrer seg på to måter som da bestemmer to slags typer lyrikk: upersonlighets- og overpersonlighetspoetikk (av og til kalt for nihilisme og metafysikk). Litt forenklet sagt er upersonlighetspoetikken typisk for futurisme, dadaisme, og senere amerikansk minimalisme og nordisk konkretisme. Den angriper symbolets og metaforens patos, den vil utslette jeget og erstatte det med tingen. Med andre ord, bevisstheten viker for naturobjektet (og dermed ordet som nøyaktig skulle uttrykke det): "Varmen fra et stykke jern eller trø er mer interessant for os end en kvindes smil eller tårer" (fra Marinettis "Technical Manifesto", Bradbury & Mc Farlane 1981, 248). Overpersonlighetspoetikken er typisk for symbolisme, ekspresjonisme, surrealisme og store deler av nordisk mellom- og etterkrigsmodernisme. Den bygger på tanken at det finnes en dypere og høyere visdom og virkelighet som står over subjektet (Breton, Eliot, "the subjective correlative", Jung, bare for å nevne et par eksempler). Den fortsetter på mange måter romantikkens tradisjon, men ordet blir skyvet stadig mer i bakgrunnen til fordel for bevissthetens transcendens, dvs. overskridelsen er ikke lenger avhengig av et fullkomment språk, tvert imot er det klart for modernistene at noe slik ikke finnes, noe som bare utdyper følelsen at subjektet er atskilt fra verden. Men i begge har vi bevisstheten (subjektet) i selvrefleksjon gjennom møtet med landskapet (objektet) som iakttagende prosess, uansett om dens slutning er selvutslettelse eller selvoverskridelse.

Nå må man huske de Mans tanke at bildet i romantikken blir mer konkret og mer symbolsk samtidig. Romantikken står et sted mellom disse standpunktene, både objektet, subjektet og ordet er viktige i den, naturen er trussel og håp, og ordet kan være mekleren mellom den og mennesket. Men hvordan beveger bevisstheten seg i dette dobbelte materielle

symbolet som et romantisk landskap er? Ifølge de Man skjer det gjennom en balanse mellom bokstavelig og symbolsk iakttagelse i diktet.

Mimetiske og symbolske bilder

Naturen som dikterens dobbelvisjon innebærer altså en iakttagelse av det materielle og transcendentale, dvs. en balanse av bokstavelig og symbolsk persepsjon. Denne balansen skapes ved bruk av mimetisk og symbolsk språk i diktet (de Man 1984, 132.) Interferensen av disse to slags språk, og dermed to slags poetiske bilder, skaper den ovenfor nevnte bevegelsen i dybden. Utgangspunktet er landskapet uttrykt via mimetiske bilder, som i løpet av diktet blir symbolske, når det oppstår en forandring i subjektets perspektiv. Men ifølge de Man, finnes det imidlertid diktere hvis utgangspunkt i diktet ikke er noe konkret natur (eller mimetisk språk). Hos Yeats er naturen symbolsk fra utgangspunktet. Hans fugler er for eksempel alltid et symbol på det guddommelige. Hvis vi anvender denne tankegangen på Welhavens "Lokkende Toner", ser vi den mimetisk / symbolske interferensen klart. Allerede i første linjen har vi begge slags bilder ved siden av hverandre: "Der fløi en Fugl over Granehei". I neste verset får vi vite at fuglen synger "forglemte sange", den er altså en kilde av en gammel viten eller kunst, og dermed symbolsk fra starten, mens den "granehei" den flyr over er det rene naturobjektet, et mimetisk bilde. Hele skogen blir mer og mer symbolsk jo nærmere fuglen og subjektet som følger den kommer til skogens sentrum (slik som Wordsworths subjekt blir ledsaget av en sky). Skogen og fuglen er da i motsetning når det gjelder deres metaforiske funksjon på begynnelsen av diktet, men kommer nærmere til hverandre mot slutten. Fuglen flyr inn i skogens sentrum, til dens dypeste mysterium og på den måten blir ett med den og gjør den til et slags tempel, mens det lyriske subjektet må forbli utenfor. Fuglen er dermed ordet, og skogen er dets motsetning, dvs. naturobjektet, i hvert fall i begynnelsen. Fuglen er et dobbelt symbol, den er egentlig både natur og ord. Fuglen er en slags løfte at subjektets middelbare transcendens gjennom språket er mulig, et "naturord", eller ord med essens, overskridelsen legemliggjort. Med andre ord, fuglen er naturobjektet knyttet til luften som står ordet nærmest som transcendensmodell på grunn av sin immaterielle materialitet, og i denne sammenheng, sin symbolske natur.³

³ Denne tanken krever en liten digresjon. Virkelige fugler er riktignok veldig materielle, men i dikterspråket kan de være knyttet til luften, og dermed det nesten immaterielle. Samme sak med stjernene. Fugler er i tillegg et utrolig utbredt symbol på ord og bevissthet i tradisjonen, duen som den hellige ånd, ravner som budbærere eller Odins, Apolons og sjamanens spådomstanker, Athenes visdomsugle, ibisfuglen som den egyptiske skriftguden Toth, bare for å nevne et par eksempler.

Naturdiktets transcendentretorikk bygger altså på en dobbelvisjon (av naturen), og dobbelpersepsjon (gjennom mimetiske og symbolske bilder med skiftende status) som leder til innsikten. Men ettersom det er et viktig poeng at mimetiske bilder til slutt blir oppfattet som symbolske, skal jeg i denne oppgaven kalle disse to slags språklige virkemidler for bilder som er primært eller sekundært symbolske. Deres samarbeid er retorikkens middel for å fremstille subjektets møte med objektet og dobbelvisjonen. Bildene med primær symbolikk leder innsikten og den transcendentale bevegelsen og bildene med sekundær symbolikk er mimetiske avspeilinger av landskapet som er innsiktens mål og arena til utfoldelse.

I de Mans (1984) artikkel "Image and emblem in Yeats" gjennom analysen av diktet "The Wanderings of Oisín" finner vi en fortsettelse av denne tankegangen. Når det gjelder slike dobbelte symboler som fuglen, påstår de Man at det finnes stor forskjell mellom den slags retorikk og vanlig poetisk personifikasjon eller besjeling:

It differs from mere personification, which has primarily a descriptive purpose and is based on mimetic devices; to say that the wind howls or that the sun smiles is to say something about the wind and the sun, but to write of shells "dreaming of their own hues" is to say something about the act of dreaming, not to describe the shells. Or rather, it is to say something about the power of symbolic language, which is able to cross the gap between subject and object without apparent effort, and to unite them within the single unit of the natural image. (ibid: 153)

Forskjellen mellom "sola som smiler" og "fuglen som synger forglemte sange" er da egentlig forskjellen mellom språkpynt og tankeprosess. Den ene handler om det å tilskrive bevissthetens egenskaper til objektet, et estetisk grep uten egentlig bevegelse eller sammensmelting, mens den andre er en slags ontologisk undersøkelse ("ord blitt til som blomster" er en tanke om tilblivelse, og de "drømmende skjell" fra "The Wanderings of Oisín" om drømmene selv).

Romantikken kan altså uttrykke møtet mellom subjekt og objekt gjennom et samspill av bilder med primær og sekundær symbolikk. Ifølge de Man er muligheten for dette møtet, både i romantikken og symbolismen et resultat av idéen at naturen er en emanasjon av det guddommelige. Men det finnes allikevel en viktig forskjell mellom disse to retninger: symbolistenes korrespondanselære er selvrefleksiv, mens romantikernes transcendent er panteistisk (ibid: 158). I romantikken strever man å oppnå balansen mellom ordet og bevissheten, dvs. en sammensmelting av det materielle objektet, immaterielle ordet og lyriske subjektet er veien til det guddommelige, ettersom natur og transcendent går sammen i en panteistisk tankegang: "...romanticism, experiencing divine absence in the form of an alienation from nature, makes the natural image into its foremost stylistic device" (ibid: 168).

Men i modernismen (og symbolismen som dens begynnelse) begynner det guddommelige enten å forsvinne fra verden eller menneskets adskillelse fra den blir større, slik at panteismen på en måte enten blir uttømt eller dypt mysteriøs. Da begynner jaget på noe nytt (Baudelairens "til bunns i det ukjente for å nå det nye"), en selvrefleksiv og granskende synkretisme på jakt etter korrespondanser. Bilder med sekundær symbolikk forsvinner, og alt blir symbolsk fra utgangspunktet, slik som hos Yeats og andre deler av senromantikken. Det er en sterkere løsrivelse fra naturen og objektet, transcendenten gjennom ordet faller, og nå er det bevisstheten selv som må knytte kontakt med det transcendentale. Objektet er ikke en modell for ordet, men et slags ord selv i verdens transcendentale symbolske språk. Det er denne betoningen av det primært symbolske i poetiske bilder imagismen reagerer mot.

Imagisme

Den følgende korte redegjørelsen av imagismen baseres stort sett på Natan Zachs artikkel "Imagism and Vorticism" (Bradbury & Mc Farlane, 1991). Jeg skal ikke si noe om bevegelsens litt innviklede historie, men bare nevne at den i dag regnes som en del av "den klassiske modernismen".

Zach nevner tre hovedteser som ligger i grunnen til Ezra Pounds imagistiske manifest og den nye poetiske skolen. For det første, en direkte behandling av "tingen", om den er subjektiv eller objektiv. For den andre må man absolutt ikke bruke et eneste ord som ikke bidrar til fremstillingen (som er med andre ord dekorativ). Den tredje har med den musikalske rytmen å gjøre, ikke med bildet, og er dermed ikke relevant i denne avhandlingen. Men disse tre postulatene og den lange liste av ting en poet burde eller ikke burde gjøre fra manifesten selv strever mot idealet av en hardere og mer jordnær (harder and saner) poetikk. Pound nevner metaforen "dim lands of peace" som et eksempel av et dårlig bilde, fordi den kommer direkte fra forfatteren selv, blander det abstrakte med det konkrete og dermed gjør bildet sløvt (dull). Naturobjektet selv er ifølge ham alltid et passende symbol. I Zachs analyse av Joseph Campbells korte dikt "The Dawn Whiteness" finner vi en bra definisjon av det imagistiske bildet:

Though mildly suggestive of mood or state of mind, it minimises the poets personal involvment, and is not manifestly symbolic in the sense of standing in for anything distinct from its own delimited surface meaning (ibid: 234).

Ifølge Hulme har klassiske dikt en pyramidal struktur, de peker mot høyden og dikterne er "smittet" med en higen etter det uendelige. Dette gjelder i særlig grad romantikken. Men det "nye dikt", i samsvar med den moderne innsikten om menneskets begrensninger begynner å drive med "lille tørre ting" og "gatefølelser". Imagismen er med andre ord et skifte i perspektivet: "Nature presses in on the poet to be used as a metafor", dvs. landskapet og objektet står i forgrunnen i deres absolutte nærvær, mens subjektet, dets bevissthet og transcendentale språk får sekundær status. For Pound er bildet en intellektuell og emosjonell kompleks av øyeblikket, en blanding av det spontane, kritiske og intensive. Med andre ord, bevisstheten og ordet kretser rundt objektet i en bestemt stund, og flyr ikke over objektet, i evigheten. Naturobjektet forankrer subjektet i sitt eget nærvær.

På mange måter baseres imagisme på symbolisme og impresjonisme, men står også i skarp motsetning til dem. Pound angriper det symbolistiske bildet fordi det er "mykt" og arbitrært, og bevegelsen selv fordi den forkaster verdenen som vi de facto befinner oss i og fordi den lengter etter evigheten og synestesi. Et bilde er for Pound innhold forstått som form, en forskningsmetode og ikke et felt som burde utforskes (ibid: 237). Imagismen tar nemlig distanse fra symbolistenes synkretistiske selvrefleksjon og korrespondanselære. Verden og ordet står i forgrunnen og bevisstheten er mindre viktig, bare et iakttagende vesen som forholder seg til fenomenet eller tingen selv, uten at det poetiske bilde eksplisitt krever denne iakttakelse. Subjektet smelter ikke sammen med objektet og prøver ikke å "snakke" med det hinsides ved å behandle objektet som symbol, men tar distanse og bare ser på. Men selv om ordet er viktig ettersom det burde uttrykke objektet nøyaktig, er objektet ikke lenger dets ontologiske modell som i romantikken. Ordet prøver ikke å få en egen essens men nevner bare objektet, peker så å si på virkeligheten, og får dermed en slags enkel materialitet selv. Bare slik, som en slags upretensiøs veiviser i landskapet blir den et passende redskap for subjektets fornemmelse av verden. Naturen plasseres altså på første plass, men det betyr at objektet fremdeles har sin ontologiske overlegenhet i forhold til ordet (og kanskje også subjektet) i imagismen. Det har den til felles med tidligere slags lyrikk som romantikken for eksempel, men hvis vi tar i betraktning noen av tankene ovenfor kan vi i tillegg si at imagismen er representant for upersonlighetspoetikken og at den bruker bilder som har sekundær symbolikk. Riktignok benekter den ikke subjektet totalt, men den skyver det i andre rekke. Og bildene kan sies å være sekundært symbolske, ikke fordi de blir gradvis symbolske i løpet av diktets tankeprosess som i romantikken, men fordi de godt kan være symbolske hvis leseren absolutt vil det, selv om det ikke er deres egentlige natur eller funksjon. Imagismens

største estetiske kritikk av symbolismen kan sies å være dens utelukkende bruk av primært symbolske bilder. Med Pounds egne ord:

I believe that the proper and perfect symbol is the natural object, that if a man use "symbols" he must so use them that their symbolic function does not obtrude, so that a sense, and the poetic quality of the passage, is not lost to those who do not understand the symbol as such, to whom, for instance, a hawk is a hawk. ("A Retrospect", T. S. Eliot, red.)

Imagismen er kort sagt "hardhetens" retorikk. I mest bokstavelig forstand betyr det at man foretrekker stein, ben og de ovenfor nevnte gatefølelsene istedenfor musikk, silke og dekadens. Det er flere måter et bilde blir "hardt" på: ved å være kortfattet og uten pynt, ved å være nær hverdagslivet og hverdagsspråket, ved å ha en tilbøyelighet til konkret objektivitet uten sentimentalitet og ved å uttrykke detaljer og fakta på en nesten vitenskapelig måte. Kort sagt må bildet være så plastisk som mulig, så at det skal uttrykke omverdenen på den beste mulige måten, ettersom objektet og naturen uten menneskelig forstand og tolkning står på første plass. Dette er i skarp motsetning til romantikkens luftmetaforer. Man forkaster himmelens, stjernenes og fuglenes immateriell materialitet og bevisst betoner det materielle mest mulig, med stein og jord. Ordets håp om en transcendental status er uvesentlig, og et ord kan kalles poetisk bare hvis det uttrykker det rene objektet uten bevissthet, dvs. hvis den blir materiell selv i så stor grad som det er mulig. Ifølge Zach burde et perfekt imagistisk dikt ha mer til felles med en skulptur enn med en symfoni.

Her vil jeg igjen minne hvor viktig fysisk eksistens er i Ulvens og Fosses lyrikk, noe som absolutt setter dem i en modernistisk tradisjon og skiller fra Welhaven. Jeg skal imidlertid se nærmere på konkrete bilder, subjekter og symbolikk i deres diktning i de neste kapitlene.

Sammenfatning

Når en dikter vil bygge opp sin narrativ, kan han velge et grunnlag, noe fast som ligger utenfor språket, en eng ordene kan vokse ut fra. Dette grunnlaget kan ofte være naturen og følelser. Naturen er en fysisk eksistens som er et faktum, og dette faktumets tilværelse trenger ingen narrativer eller tolkninger. Følelser er også en form for fysisk og åndelig tilværelse, som er på lik måte et faktum, uten videre analyse. Dyr for eksempel har begge deler, uten å ha en analytisk forstand. I de to fakta ligger en enkel sannhet. Men denne sannheten er ikke nok, forstanden kan ikke nøye seg med den, fordi forstanden er menneskelig, et menneske uten den er ikke noe menneske. Så har vi språket, med dets analytiske konnotasjoner og strukturer.

Men dikterspråket vet at det lyver og prøver å vende tilbake til sitt utgangspunkt, naturen og følelser, dvs. det velger dem som sitt grunnlag i dens jakt på sannheten. Dikterspråket i naturlyrikken er forstand som vil bli natur, en uavhengig, sann eksistens uten tolkning, og uten referanse til noe annet, fordi bare slik kan et menneske nå en form for sannhet. Men dette er et paradoks.

I artikkelen "Menneske og natur i engelsk lyrikk" nevner Jan W. Dietrichson (Askedal og Haanes, 2004) at en ny bevissthet om menneskets forhold til naturen er kanskje den viktigste nyheten romantikken førte med seg. I romantikernes øyne har naturen ingen bevissthet, men den er levende og fornemmende (ibid: 140). Mennesket er på den andre siden, sitt eget "jeg" bevisst og har vilje. Naturen er imidlertid en organisme som har noen av de samme egenskapene den menneskelige sjel har. Den er (stort sett) menneskets venn og bærer av verdier som er i motsetning med det industrielle samfunn. Den er nært knyttet til guddommen, og selv om den opptrer på vidt forskjellige måter hos forskjellige diktere er den alltid sjelens legemiddel, "en åndelig kraft som åpnet hjertet for skjønnhet og kjærlighet og slik fått en moralsk byggende virkning" (ibid: 150). I alle fall får naturen i romantikken et sterkt antirasjonalistisk preg.

Denne tendensen er også til stede i modernismen, selv om retorikken forandrer seg. Modernismen er riktignok et variert begrep, men når det gjelder naturlyrikken kan man si at det viktigste omslaget i retorikken kommer med imagismen⁴. For imagisterne er objektet det viktigste. Det guddommelige, åndelige og kritiske står i bakgrunnen og kretser rundt objektet som et slags biprodukt av iakttakelsen. Selve objektet, dens materialitet og nærvær er det viktigste i diktet, slik som den enkle referansen til objektet er språkets viktigste funksjon, mens dens analytiske funksjon er mindre viktig.

Til sammenfatning kan man skille ut tre egenskaper alle former for lyrikk som tematiserer naturen har fra romantikken til i dag, og som er relevante i denne oppgaven:

1. Naturobjektets eksistens er ontologisk overlegen til ordet fordi den inneholder sin egen tilblivelse og moralsk overlegen til subjektet fordi det er sann, dvs. inneholder en absolutt sannhet som ligger hinsides språket.
2. Det lyriske subjektet er alltid til stede som en iakttagende bevissthet i diktet. Dens mål er selvrefleksjon hvis slutning er enten transcendens (overpersonlighetspoetikk) eller oppløsning (upersonlighetspoetikk).

⁴ Modernismens mest fremragende opprør mot rasjonalismen og forstanden overhodet er jo surrealisme, men denne bevegelsens felt er ikke naturobjektet.

3. Iakttakelsen skjer gjennom mimetisk språk (bilder med sekundær symbolikk), symbolsk språk (bilder med primær symbolikk), eller en blanding av de to.

Kapittel 3: Fosse - Følelsenes empiri

I følgende kapittel skal jeg se litt nærmere på naturen i Fosses samling "Hund og Engel". Jeg skal begynne med analyser av utvalgte dikt som tematiserer forholdet mellom menneske og natur. De fleste diktene har ingen tittel så jeg skal kalle dem etter siden de står på i førsteutgaven (ikke noen av diktene jeg har valgt er lengre enn én side). Diktene i samlingen er gruppert i deler markert med romerske numrer, og utvalget mitt er hentet fra delene III, IV og V. På slutten av kapittelet er en sammenfatning av de viktigste bildene.

Del III

Denne delen er etter min mening det beste uttrykk for forholdet til naturen i "Hund og engel", og sensibiliteten som finnes her preger hele samlingen. Denne delens høydepunkt er, som vi har sett, diktet "båt i mørker", som er også mitt utgangspunkt i forskningen av denne samlingen. Menneskelige følelser møter naturen her i en transcendentale opplevelse. Del III begynner med to elementer som er vesentlige for denne opplevelsen, mørke og vann (diktene "(svart)" og "regn"), og fortsetter med diktserien "i det våte fjellet" før den kulminerer med "båt i mørker".

Dikt 27 (svart):

Mørket, som vi har sett er viktig for den transcendentale opplevelsen fra "båt i mørker", men tittelen på dette diktet er akkurat "svart" og ikke "mørke". "Svart" er mer ubestemt og tomt hvis den står utenfor en bestemt sammenheng, og den må nødvendigvis ikke bli knyttet til et naturobjekt fordi det kan være en abstrakt farge (og i tillegg en farge som både fysiologisk og symbolsk sett nesten ikke er noen farge, men fargens og lysets fravær). I alle fall, har vi det svartes ankomst allerede på begynnelsen: "nå skal båten setjast / på sjøen og eit anna / svart få komme". Vi kan her huske min analyse av "båt i mørker" og tolke båten på sjøen som kroppen i henrykkelsen eller en redusert, kroppslig fornemmelse av omgivelsene. Men hvis vi ser bort fra den (eller benekter den), ser vi her uansett at det dreier seg om en båt som settes på sjøen, dvs. om bildet av overgangen fra en tilstand til en annen, eller enkelt, fra et fast og statisk til et flytende og kinetisk grunnlag, og det er nettopp denne overgangen som innfører det svarte. Overgangsbildet er også støttet av faktumet at dette er en slags ny, eller "annen"

svart. Det er uklart hva det gamle eller første svarte er for noe, men vi kan anta at det dreier seg om vanlig, naturlig mørke eller natt, på grunn av linjene som følger det svartes ankomst: "no skal mørkret / få bevege seg". Slik som båten går fra land til sjø, så beveger mørket seg og blir til "eit anna svart". I alle fall har vi en beskrivelse av det svarte:

bølgjene skal vere der
no skal bølger som er der
bevegar seg
er der
få eit anna svart fram

I det svarte finner man bølger. Bare bølgene og deres vuggende bevegelse, dvs. bevegelsen selv og ikke noe annet. Dette er forsterket av gjentakelsen (den eneste påfallende i diktet), som i tillegg begrenser bølgene - "bevegar seg / er der", dvs. de er ikke statiske men de tilhører det svarte. Også, det finnes ikke noe annet objekt bortenfor bølgene (bevegelsen) og det er ingen sanser eller tanker. Det svarte er altså en tomhet skapt av bevegelser og en lett fornemmelse av dem (så vi kan kanskje si at balansesansen spiller en viss rolle her). Dette ligner veldig mye på den henrykte iakttakelsen fra slutten av "båt i mørker" som reduksjonen til ikke-bevissthet og fornemmelsen av naturobjektets eksistens, men her har vi en konnotasjon av intetheten på grunn av bruken av ordet "svart" istedenfor "mørket".

Og så kommer enda et berøringspunkt med "båt i mørker", hus:

kring hus der dei døde er borte
og ingenting
berre er
som det er

Mørket, eller det svarte, er altså rundt husene og i forbindelse med dem, men er ikke det samme som dem. Man kan også spørre seg hvorfor "ingenting berre er som det er" i dem. Som menneskelige skapninger er de kanskje bærere av forstanden i diktet, av tolkninger og narrativer, og derfor er ingenting det som det enkelt og konkret er (i hvilket tilfelle er det naturlige mørket deres motsetning). Men kanskje glemmer de en dyp hemmelighet som gjør overgangen til et annet svart nødvendig? Iallfall er det kanskje viktigst at det dreier seg om hus hvor "dei døde er borte", dvs. hus preget av tomhet og intethet. Og denne intetheten er imidlertid forskjellig fra det naturlige mørkets intethet. Slik som vi ellers i denne samlingen har menneskelige følelser uten tolkning stilte parallelt med naturobjektet, så har vi her

intetheten som transcendentale ikke-forstand og bevegelse på den ene, og menneskelig intethet som død og meningens fravær på den andre siden. Disse to slags intethet sammenliknes og smeltes sammen til et annet svart i dette diktet gjennom overgangen og henrykkelsen av de stumme bølgenes bevegelser. Det andre mørket er en blanding av fortvilelsens og ikke-forstandens intethet, altså igjen en parallell mellom følelse av natur, som i dette tilfellet er rettet mot tomheten og ikke fylde.

Jeg skal bare kort nevne det følgende dikt 28, fordi dikt 27 på mange måter er dets utgangspunkt. Dikt 28 tar sikte på "det andre svarte". Igjen er bølgene og deres bevegelser dominerende, det dreier seg altså om den samme slags henrykte fornemmelse, men nå kommer nye elementer inn i spillet. For det første har vi forsvinningen, og det er nettopp bølgene som forsvinner, slik at hele fornemmelsens bevegelse fører til totalt ro og intethet. For det andre har vi stillheten hvor en ung gutt og en gammel mann dukker opp: "...så / kjem ein stillhet / der ein gammal mann / og ein ung gut / ser meg". Stillheten er klar, som ro eller drøm eller ikke-forstand, mens gamlingen og gutten er langt mer mysteriøse bilder. Ettersom de er mennesker og ettersom motsetningen av deres alder er symbolsk (den betones med ord gammel/ung), blir vi fristet av flere tolkninger: kanskje de er fortiden og fremtiden som symbol på tidløshet (hvis det er mulig og se dem samtidig), kanskje de er ungdommen og alderdommen til det lyriske subjektet som opplever en slags tidløs totalitet av sin egen eksistens midt i intetheten, kanskje de er liv og død som naturlig og menneskelig intethet, kanskje de er de døde fra husene, og kanskje er de helt konkrete personer av kjøtt og blod som det lyriske subjektet møter ute på sjøen, i en annen båt. Dette er til syvende og sist ikke så veldig viktig. Det viktige er at de bare ser på subjektet, ikke snakker med ham eller henvender seg til ham, og han hverken tolker, beskriver eller forklarer dem, kanskje har han ingenting å gjøre med dem i det hele tatt (de nevnes med ubestemt artikkel "ein"), og de opptrer innenfor stillheten. De er en forbipassende og ukomentert visjon midt i intetheten som kan bety noe eller ikke.

Avslutningsvis vil jeg vende tilbake til diktet 27, og nevne at de viktigste naturobjekter er mørket som tankenes fravær, ro og fortvilelsens parallell, og sjøen, eller gjerne, bølger som bevegelse og bærere av den transcendentale opplevelsen. Forholdet mellom ordene "mørket" og "svart" er interessant. "Svart" er det eneste bilde med primært symbolikk her, fordi det er en abstrakt farge, kvalitet og ikke materialitet, og det kan knapt være et naturobjekt selv om det står i forbindelse med ett. Det er også et kjent og sterkt symbol på tap og tomhet. Dette ordet er etter min mening valgt nettopp for en sammenlikning av menneskelig og naturlig tomhet. Med andre ord, vårt mørke er "svart", et symbol, men et symbol som uttrykker en

følelse, som er i sin første ankomst oftest uten tolkning, og dermed nær naturen. Vi har altså et symbolsk bilde når det er viktig å skildre bevisstheten, mens mimetiske bilder er reservert for naturen.

Dikt 29 (regn):

Diktet "regn" er på en måte en hyllest til naturobjektet. Regn er tittelen og det eneste objektet i diktet, det finnes ikke noe annet bortenfor regn og fuktighet, og igjen nevnes de repetitivt, som en slags mantra. Ved siden av regnet, det andre elementet i diktet er forventning, men denne forventningen er totalt fokusert på regnet. Forventningen kan uttrykke bevisstheten, men hvis det finnes noen form for bevissthet i dette diktet, er den opptatt av regnet, redusert til et enkelt håp og fornemmelsen av naturobjektet. Dette er med andre ord bevisstheten av en tørstig plante, som fortsetter å vente på regnet mens det faller. Den lange forventningen fra begynnelsen skaper en lett angst i diktet, men tjener stort sett som en kontrast til momentet når regnet endelig kommer. Men det virker som om forventningen ikke blir tilfredstilt, den fortsetter, akkurat som om det lyriske subjektet var et tankeløst vesen, en plante, eller kanskje som om dikteren henvender seg til en blomst ("og igjen venta du på regn").

Diktet virker veldig enkelt og imagistisk, den minner om haiku. Naturobjektet nevnes (repetitivt) og står i forgrunnen. Dets tittel "regn" og siste linje "berre regn" skaper en sirkulær struktur som antyder at objektet er diktets alfa og omega. Hvis man skulle snakke om en form for overgang fra bevissthet til ikke-bevissthet, da måtte den ha skjedd før diktet har begynt. Bevisstheten er til tross for alt viktig her, fordi den forholder seg aktivt til objektet, ikke med sine tanker, men med en enkel fornemmelse.

Ved siden av sjøen og luften, regnet er det mest dominerende naturobjektet i samlingen. Regnet er i stand til å totalt og fysisk dekke det lyriske subjektet, i stand så å si til å omfavne det med sin materialitet, og nettopp det er regnets hyppigste oppgave i subjektets emosjonelle møte med landskapet. Det er kanskje derfor at regnet blir brukt i dette diktet, hvor subjektet kan sies å være mentalt og åndelig dryssvått. Men her ser man enda en aspekt av regnet. Til forskjell fra himmelen og sjøen er det ikke bestandig nærværende, det kommer og går. Regnet er en manifestasjon av natursyklusene, og dets tidløshet og mangel på noe bestemt slutt eller mål betones med faktumet at dets ankomst bare midlertidig kan tilfredsstille et krav, og bare fortsetter det i det uendelige, slik som det skal, for eksempel, mette blomsten bare så at den igjen skal tørste og vente på regnet i morgen. Subjektets følelser og redusert bevissthet smelter sammen med denne tidløse sirkulære bevegelsen. Det minner på mørket eller det

svarte fra diktene 27 og 28, men hvis det er snak om intetheten her, da dreier det seg om mangelen på tanker og mål, mens vi har en fylde og evighet av den fysiske eksistensen, eller enkelt, naturen.

I det våte fjellet:

Som jeg har allerede sagt dreier det seg om en diktserie som står sentralt i samlingen når det gjelder forholdet til naturen, og som på mange måter fører til diktet "båt i mørker". Sekvensen "(i det våte fjellet)" forteller mer om paralleller mellom følelser og naturen og om iakttakelsen av naturen enn om selve sammensmeltingen med omgivelsene. Det dreier seg ikke så mye om sammensmeltingen, men om muligheten til å (gjen)opprette kontakten med verden/naturen (følelsen, i dette tilfelle kjærligheten er en garanti av denne kontakten slik som fuglen er en garanti av det transcendentale ord hos enkelte romantikere), og denne muligheten kommer til syne gradvis, på en naturlig måte, om jeg kan si det slik, jo sterkere følelsen blir.

Dikt 30:

I begynnelsen av diktet har vi en konstatering av en bevegelse: "inne i fjellet i mørket". Linjen minner om begynnelsen av diktet "svart", vi har en overgang, en inntreden i fjellet, slik som vi hadde båten som settes ut på sjøen, og bevegelsen i fjellet er bevegelsen i mørket, slik som båten innleder ankomsten av "ei anna svart". Med det samme har vi altså en overgangstilstand og en inntreden i en slags ro og tomhet (og vi kan anta at de unge mennesker går *inn* i fjellet etter å ha kommet seg *ut* av noen form for sivilisasjon). Etter denne innledningen kommer en beskrivelse av vandringen gjennom fjellet, slik som vi har beskrivelsen av det svarte i diktet ovenfor. Disse to beskrivelser er til en viss grad like i formen, noen av linjene er oppbrutt, vi har litt gjentakelse og en enkel iakttakelse av naturobjektet. Men de er veldig forskjellige allikevel. Fornemmelsen av naturen er rikere her, den er ikke redusert bare til bevegelsen og den består av flere elementer:

og lydane så store av vatn som fell og fell
mørker og vått fjellet mold på fingrane vått
stilt og store lydar...

Lyden og mørket betones her, altså en atskillelse fra blikket, det visuelle, kanskje også en antydning på en drømmelignende tilstand. I tillegg har vi fuktighet og molden på fingrene,

dvs. følelsesansen (naturobjektet omfavner bæreren av følelsesansen, dvs. fingrene). Det lyriske subjektet (i dette tilfellet alle de unge) trer inn i naturen med sine sanser og uten tanker (slik som det skjer i diktene ovenfor). Det er veldig interessant hvordan denne inntredelsen, eller gjerne bevegelsen gjennom fjellet blir beskrevet. For eksempel, dikteren bruker ikke ordet "regn" men "vatn som fell og fell", og bestemmer regnet videre via lyden og fuktigheten. Regnet nevnes ikke, man iakttar bare dets elementer og spor som er tilgjengelige til sansene. Virkeligheten kategoriseres ikke (som er blant annet ordenes funksjon), men fornemmes. Hånden er på lignende måte redusert til fingrene, dvs. følelsesansen. Vi kan også si at synet blir redusert, eller totalt oppløst av mørket - i en beskrivelse av vandringen gjennom fjellet skulle man forvente stein og trær, de mest iøynefallende naturobjekter, men de er fraværende i diktet og det virker som om de forsvinner i mørket. I momentet er de hverken i hørsel- eller følelsesansens rekkevidde og derfor er det som om de ikke finnes i det hele tatt. Trær og stein er egentlig fraværende i alle diktene i serien "i det våte fjellet". Dette kan være et resultat av sanseiaktakelsen men også følelsene og henrykkelsen, fordi det virker som om man fjerner alt som er fast, stabilt og hardt og legger vekt på det som er flytende og mykt (til og med jorden nevnes som mold, dvs. en porøs og i dette tilfellet vått materie av omdannet organisk materiale). Fjellet kan dermed sies å være en ekvivalent av sjøen og dens bølger - det er i bevegelse, ustabilt, flytende og myk, det stikk motsatte av det man vanligvis forbinder med et fjell. Derfor er det viktig at fjellet i tittelen er nettopp "vått", og ikke for eksempel "høy" (preposisjonen "i" er også viktig, det står ikke "oppe i", eller "på/oppe på", som om man kunne dykke inn i fjellet). Naturobjektet står her som parallell til menneskelige følelser, som er flytende, foranderlige og "myke", og som motstykke til språkets, standpunktets og kategoriseringens stabile og faste former og strukturer. Overgangen "inne i fjellet" fra begynnelsen av diktet er ikke bare overgangen i subjektets bevissthet, men også objektet, dvs. fjellet, blir underliggjort. Eller med andre ord, subjektet legger bare merke til enkelte aspekter av objektet, aspekter som tilsvarer iaktakelsen via sanser og er ledet av følelser, ikke tanker.

Slutten av diktet omhandler utelukkende menneskelige elementer, men jeg synes at den tjener som enda en reduksjon av det menneskelige, eller i hvert fall det rasjonelle:

...ikkje nokon tenkjer på kjem vi oss ut vi
gjekk jo berre der inne i fjellet nokre ungar
inne i fjellet ikkje så mykje meir enn det

Vi får ikke vite hvem disse unge folkene er, eller hvor mange av dem er til stede, eller hvorfor de går inn i fjellet, det er til og med ingen antydning på kjærligheten eller kysset som skal komme. Tvert imot nevner man bare at "ikkje nokon tenkjer", og det betones at hele reisen er veldig enkel, og ikke målrettet - "inne i fjellet ikkje så mye meir enn det". Overgangen selv er viktig og ikke noe annet.

Dikt 31:

Dette diktet fortsetter den samme bevegelsen og følelsen i første linje: "så vått og dei andre berre går vidare". Vi har altså fuktigheten, bevisstheten og en ubestemt bevegelse dypere inn i fjellet, men noe er forskjellig nå allikevel, og det er atskillelse, differensiering fra "dei andre". Iaktakelsen er den samme, men nå blir den mer privat, tendensen til atskillelse dukker opp, dvs. en tendens til dypere atskillelse, ettersom avstanden fra sivilisasjonen allerede er oppnådd.

Etter det har vi igjen naturfønnelsen, med de kjente elementene, stillheten, fuktigheten, bevegelsen inn i fjellet og fraværet av tanker og syn:

og så desse hendene og så stilt
og så vått og så vått og så ikkje sjå nokon ting
og så berre vere der svart vått
og ikkje seie noko og ikkje gå ut berre gå inne i fjellet er
det ikkje noko anna bere gå inne i fjellet gå...

Men igjen kommer nye elementer inn i spillet. For det første virker det som om henrykkelsen (forstått som en sanselig og følelsesmessig opplevelse av omgivelsene) blir sterkere på grunn av den påtrengende gjentakelsen av konjunksjonen "og så". Naturiaktakelsen er ledet av en nesten barnslig opprømsing av ting, som om det nå er umulig å omfatte et helhetlig inntrykk eller bilde, det er ikke lenger selve linjene i diktet som er oppbrutte, men også fønnelsene er det. "Desse hendene" er også et nytt element. Det dreier seg om hele hender, ikke bare fingrene, men det betyr nødvendigvis ikke at den enkle fønnelsesansen forkastes. Tvert imot, det kan være en tendens til en sterkere eller mer fullstendig fønnelse. Det er i tillegg noen helt bestemte hender ("desse hendene"), som videre utdyper atskillelsen fra begynnelsen av diktet. Hvis hendene tilhører en og samme person (og dette er uklart fordi "dei andre" har hverken "meg" eller "oss" som motstykke i diktet), da kan det dreie seg om en tendens til å utdype fønnelsen av seg selv og naturen, noe som står i motsetning til det kollektive, og

ikke bare mot det kulturelle, samfunnsmessige eller hverdagslige. Men hvis hendene tilhører to personer, som ikke er umulig hvis vi tar de senere diktene i betraktning hvor forholdet mellom to unge mennesker utfolder seg, da er atskillelsen fra de andre og tendensen til en mer fullstendig berøring tegn på kjærlighet. Slik som regnet i det forrige diktet ikke nevnes, så blir ikke denne kjærligheten nevnt, bare dens manifestasjoner, følelsesansen og en uforklart tendens til atskillelse som kan ha emosjonelle grunner (og som kanskje også kunne tilskrives driftene). Kjærligheten blir iaktatt her med sansene og uten tanker eller bestemmelse (kategorisering) nettopp som naturen. Følelsen og naturen plasseres dermed i en sammenheng, og det oppstår en slags sammensmelting eller forbindelse gjennom en betoning av likhetene (eller av tanken at de er komplementære størrelser), og ikke forskjellene som tilfellet ofte kan være i naturdiktningen, når subjektet prøver å bestemme seg selv gjennom en slags negativ definisjon (jeg er det som naturen ikke er). Egentlig er det ingen refleksjon her.

Slutten av diktet vender tilbake til det menneskelige: "...høyre dei / andre forsvinne...". Vi befinner oss på hørselens og forsvinningens felt igjen, blandet med atskillelsen. Selve slutten "...ikkje gå etter, berre gå sakte" forsterker atskillelsen videre, men innfører også et nytt element i diktet, dvs. det å gå sakte, å minske farten, å forandre bevegelsen gjennom fjellet som så å si bærer hele diktserien, som har en viss episk forløp (sett som en helhet) til tross for sitt sterkt lyriske språk. Vi har altså en endring i bevegelsen, og hvis atskillelsen er et tegn på kjærlighet, da kan en saktere gang være et tegn på et ønske om å stanse bevegelsen helt.

Dikt 32:

Det neste diktet begynner med naturfornemmelsen, og igjen møter vi de samme elementene, mørket, lyd, mold (på hendene), vann (regn), men nå finnes det flere gjentakelser, det virker som om henrykkelsen er på vei til følelsens høydepunkt:

noko som rasar braket mindre enn
stor lyd av vatn berre gå vidare må gå ut
høyre gjenlyd av dei andres steg foten forsiktig eit steg
eit steg til forsiktig svart og vått mold på hendene svart

Det finnes flere antydninger på høydepunktet her. For det første har vi en stadig større atskillelse: For det første har vi noe ubestemt som raser sammen. Vi vet altså ikke hva det er, objektet er iaktatt bare gjennom hørselen, og lyden som høres, dvs. det eneste tegnet på objektets eksistens, er svakere enn lyden av regnet, et nært naturobjekt som omfavner

subjektet. Iakttakelsen av omgivelsene, som er begrenset til følelse- og hørselsansen, blir nå fokusert bare på det nære, dvs. det indre og det nært ytre (enkelt sagt til det private). I samsvar med dette ubestemte objektet står "de andre", som, for subjektet, bare blir til en slags gjenlyd av deres egne skritt. Det andre tegnet på endelig atskillelse er nettopp skrittene, bevegelsen gjennom fjellet blir saktere i forrige dikt, og her blir den til "...eit steg / eit steg til forsiktig...", til det stopper, for vi kan anta at de to står stille i løpet av kysset. Bevegelsen blir altså saktere og saktere til det stopper. Dette kan bety at målet er oppnådd, men denne bevegelsen har ikke hatt noe mål fra begynnelsen av. Det dreier seg gjerne mer om høydepunktet enn slutten, kanskje til og med en reduksjon av sanseiakttakelsen også. Bevegelsen er menneskenes egenskap i disse diktene, uansett hvor mye deres bevissthet er innsnevret. For eksempel, atskillelsen fra de andre skjer gjennom en endring i farten, og blant naturobjektene har vi hverken ei elv, en sky eller et himmellegame som kunne følge dem, men tvert imot vann som faller og mold som omfavner dem og dermed prøver å stanse dem på en måte. Ved å stoppe kommer subjektet nærmere til naturobjektet. Enda ett tegn på kulminasjonen er det grafiske utseendet i diktet som begynner med rekker av ord og lengre linjer, og så blir innsnevret til enkelte ord, dernest til bokstaver, akkurat slik som bevisstheten og sansefølelsen innsnevres og bevegelsen stoppes.

Til slutt kommer kysset selv:

og så ei hand på ryggen
ei hand i mi hand
ikkje seie noko
lipper
kysse
kyss
ss
s
vå
våttt
vå
å
gå

Det begynner med berøringen, som blir stadig mer intim og sterk, hånd på ryggen (som i tillegg kan stanse bevegelsen), hånd i hånd, lepper. Følelsesansen blir dominerende, og hørselen forsvinner, og med den forsvinner naturiaktakelsen. Følelsesansen, eller dens bærer, leppene, er alt som finnes og med den selve akten, kysset følelsenes og bevegelsens ytterste

punkt. Og igjen nevnes ingen kjærlighet, det dreier seg om en enkel, konkret berøring av leppene, dette kysset er uten en kontekst og uten tanker, det finnes ingenting i den bortenfor den selv, den er lik naturen, eller er naturen, menneskelig følelse og sans uten bevissthet. Egentlig vet vi ingenting om dette kysset. For eksempel, diktet gir oss ingen grunn til å tro at det handler om to personer av forskjellig kjønn, og kanskje det ikke har noe med kjærlighet å gjøre, kanskje det er enkel begjær eller svik eller tvang, hva som helst. Alt dette er uviktig, og å spekulere over dette er grunnløst. Vi har ikke noe kontekst og historie, vi har bare kyssets eksistens, nærvær og materialitet. Subjektet nærmer seg naturens eksistens med dette kysset (vi husker Hölderlins blomst som er essens fordi den har sin opprinnelse, begynnelse og slutt i seg selv), og at kysset også er henrykkelsens høydepunkt kan vi se ved hjelp av de korte, uregelmessige og hver for seg sett betydningsløse linjene: "ss / s / vå / våtttt / vå / å". Opp til nå har ordene beskrevet henrykkelsen via gjentakelser, linjestrukturen og imagistiske bilder, men de har hatt en semantisk betydning. Nå blir den borte. Ord som vanligvis bærer tanker prøver her å beskrive fornemmelser uten tanker, slik som en statue kunne prøve å beskrive bevegelse, eller lyset en melodi. Mediet går nemlig ut av sitt felt, som i hvert fall er en av kunstens egenskaper. Som vi har sett er dette idealistisk og ironisk. Men allikevel har vi ordet "vått" skrevet med tre "t" her som en antydning av sammensmeltingen eller parallellen - sansene er fremdeles der, men de iakttar subjektet og objektet på den samme måten - kysset er vått og fjellet er vått.

Diktet slutter med et litt gåtefullt "gå". Hvis kysset er stillstanden og atskillelsen, da er "gå" (til de andre) dets motsetning, en form for nedgang etter høydepunktet eller vekkelse etter henrykkelsen. Kanskje vi har en grafisk transformasjon fra "våtttt" (som starter som "vå") til gå (vå + ttt - ttt -v +g). Dette skulle bety at sansen fører tilbake til bevegelsen. I dette tilfellet ville vi kanskje ha en syklisk struktur: bevegelse - sanse - kyss - sanse - bevegelse. Kanskje "gå" representerer kyssets og det transcendentale øyeblikkets kortvarighet? Kanskje "gå" er et hensyn til "de andre" de ble skilt fra, fordi de må gå tilbake, fordi subjektet ikke er det samme som objektet (det er allikevel et menneske), selv om de har tilsvarende egenskaper? Kanskje "gå" er ironisk, det poetiske paradokset bevisst? I alle fall innleder "gå" en nølende tilstand som behandles i neste dikt, og det kan ikke være kyssets fullstendige motstykke fordi dette "gå" er en impuls, en uforklart og ukommentert hensikt uttrykt med et enkelt ord.

Dikt 33:

Begynnelsen av dette diktet plasserer subjektet lynsnart i tilstanden fra det forrige, det er klart at alt allerede er kjent: "inne i fjellet / mørkt vått og vått / ikkje sjå". Vi har de kjente elementene og gjentakelsen, mens linjen "ikkje sjå" er særlig megetsigende fordi den implisitt inneholder mørket, hørselen og følelsesansens som orienteringsmetode i verden, og hvis vi tar tolkningen litt videre kan linjen også betegne et fravær av tankene (fraværet av det faste og stabile i fjellet). Linjen er ikke bare en fantastisk sammenfatning, men på en måte også en antydning til det neste diktet hvor synet begynner å spille en rolle for første gang i serien, men nettopp her er det ikke så veldig viktig.

Mye viktigere er de følgende linjene "berre gå / vente". Vi har sett at bevegelsen er veldig viktig i diktserien og at den bestemmer det menneskelige og dets overgang til noe annet. Her imidlertid har vi to motsatte begreper knyttet til bevegelse - det å gå, og det å stå. Det lyriske subjektet befinner seg i en slags nølende, usikker tilstand. Hvis vi ser på det forrige diktet, har vi kyssets stillstand og en rar uro av den siste linjen "gå", som har begge flyttet til dette diktet. Bli eller gå, bli i den nye tilstanden, følsomhetens og sansenes tidløshet, eller gå tilbake til det menneskelige? Det er ikke klart om det finnes et valg i det hele tatt fordi dette diktet behandler bare denne nølende tilstanden uten dypere tolkning (og dermed minner om kysset fra dikt 32). Vi er fremdeles på fornemmelsenes og impulsenes felt:

sakte

vente

seint

halde i handa

vente gå

vente

Linjene er oppbrutte igjen, men det er viktig at avstanden mellom dem og innenfor dem er betydelig større enn før. Det kan bety at iakttakelsen er blitt saktere, mer drømmeaktig, eller det kan bety fornemmelsene står nå i motsetning, det ligger et skille i linjene, ikke harmoni, fordi de motsatte ordene "vente" og "gå" er de viktigste her. Men først har vi "sakte" som er en slags overgang mellom de to. "Sakte" kunne egentlig sammenfatte hele diktet, og den tjener som en overgang mellom dets "faste" og "flytende" del (med vanlige og oppbrutte linjer), som om tittelen står i midten og ikke på toppen av teksten. Vi også har "halde i handa" midt i sentrumet av disse henrykte og nølende fornemmelsene, dvs. vi har følelsesansens og kyssets emosjon, og alt kretser rundt dem (også grafisk får denne linjen sentralt plass i den

"flytende" delen på en måte, før den har vi tre ord som synes å "gå" fra venstre til høyre, og etter den har vi igjen tre ord som synes å "gå" (tilbake?) fra høre til venstre, og selve "halde i handa" har også tre ord, der er en forunderlig symmetri i dette tilsynelatende kaoset, kanskje nettopp på grunn av balansen mellom de motsatte bevegelsesbegreper). Så har vi en tvetydig "seint". Egentlig forteller det ingenting til oss, og derfor kan det bety mange ting som støtter både impulsen til å gå og vente: det er sent - det er på tide å gå; det er sent - det er ensomhetens og det intimitetens tid; det er sent - det er ikke lenger mulig å gå tilbake (vi skal vente); det er sent - det er ikke lenger mulig for oss å oppnå noe nytt (vi må gå). "Seint" er altså tvetydig og nøytral, i en indre konflikt akkurat som "sakte". Men, "seint" innfører en bevissthet om tiden som står i motsetning til de tidløse fornemmelsene av naturen og det transcendentale. "Seint" minner om "mørk", men er ikke noe naturobjekt, det er en slags tolkning og standpunkt, en kvalitativ bestemmelse av tiden. Det er forstandens spire midt i sanseiaktakelsen, kanskje også den usikre og nølende tilstandens hovedgrunn. Men fornemmelser og sanser er fremdeles dominerende, sammen med ordet "vente" (4x "vente", 2x "gå" i diktet), vi er fremdeles i en drømmeaktig, følelsesmessig henrykkelse, selv om de ligner på en revet, nølende drøm før man våkner.

Balansen og usikkerheten er også representert på en annen måte, som er i samsvar med diktets grafiske utseende, dvs. via plasseringen av naturobjekter. I den første delen (den første i en grafisk sammenheng, "strofe" ville være et problematisk begrep her) er de dominerende, og i den andre er de fraværende, dvs. vi har en kontrast av sansene og det materielle på den ene, og konflikten av abstrakte begreper på den andre siden. Selve naturobjektene er kjente fra de forrige diktene i serien, og det er ikke nødvendig å se nærmere på dem her.

Dikt 34:

Dette diktet er markert som nummer 2, så vi har en antydning på en større forandring i serien. Men uansett knyttes diktet til de forrige allerede på begynnelsen. For eksempel, det er klart hva eller hvem "lydane av dei andre / der borte, ute" sikter på, og denne linjen kan også inneholde en betydning av typen "vi som hører på, her, inne". Atskillelsen fortsettes, men nå får vi bevisstheten om de andre tilbake (selv om deres eksistens forblir på hørselens felt), vi har også avstand (der borte), og ordet "ute" som kan peke på en ytre virkelighet eller iaktakelse som står i motsetning til henrykkelsens fokusering på det indre. Blant de andre kjente elementene er den nølende tilstanden som snart treder på scenen. Den tredje linjen er i kontrast til de to første fordi den inneholder "vente" som egentlig setter seg mot

konstateringen av "de andre" som fordrer bevegelsen, man burde gå og møte dem. Man burde gå tilbake til det kjente som nevnes igjen etter denne korte motstanden, i fjerde linje: "dei andre er borte, ute".

Så kommer et helt nytt element i serien: "lys høy sand himmel". Denne linjen er i total kontrast med alt inntil nå fordi den innfører ett nytt naturobjekt, himmelen (kanskje som motstykke til molden og fjellet), og en ny iakttakelsesform, en ny sans - syn (som motstykke til mørket, hørselen og følelsesansen). Ettersom vi har fastslått at naturens kroppslige nærvær og synets fraværer vesentlige for henrykkelsen (forstått som følelsenes og omgivelsenes interferens), denne linjen er definitivt et omslag. Når subjektet møter dette omslaget, oppstår en sterk, kategorisk benektelse og motstand: "vente, ikkje lys, ikkje sol / berre vente, sakte". Og denne motstanden er henrykt og emotivt, skapt av gjentakelser og fortvilelsen.

Så har vi de atskilte linjene:

hender, vått, varmt

må gå ut, går ut

gå ut

De to første representerer to forskjellige tilstander, to hensikter som endelig stilles klart mot hverandre - en sanselig, kroppslig og behagelig (varmt) henrykkelse på den ene, og nødvendigheten av å gå (tilbake til de andre og lyset) på den andre siden. Og så den tredje, som en slutning i en syllogisme, den enkle og nødvendige løsningen - "gå ut". Mørket og de tidligere sansene forkastes definitivt, og synet og lyset kommer: "lys i lys i skirt skiiiiirt ikkje / lys no vel så masse lys". Men denne beskrivelsen er fylt av et ubehag (overdreven gjentakelse: lys, lys, skirt, skirt), motstand ("ikkje"), kanskje også resignasjon ("no vel"), og smerte eller skrik ("skiiiiirt"). Det er klart at overgangen til lyset er ubehagelig og uønsket, men det synes også å være nødvendig, fordi slutningen av konflikten er "gå ut", og hvis vi tar den lyse himmelen som tegn på demring eller morgen, det betyr at overgangen er uunngåelig, som overgangen fra natt til dag.

Men hva slags overgang er det egentlig? Det er klart at den står i motsetning til henrykkelsen og sammensmeltingen med naturen, at den er en tilbakevending til det kjente og menneskelige, kanskje også det kollektive ("dei andre"), at den er smertefull, uønsket og nødvendig. Den er i alle fall en form for omslag og vekking. Vi kan forstå det som en tilbakevending til forstanden og det menneskelige. Men det finnes ingen klare tanker og

refleksjoner i diktet, og alt fra begynnelse til slutt oppleves sanselig og henrykt, som for eksempel den instinktive, repetitive og smertefulle motstanden i de siste to linjene. I tillegg nevnes ikke morgenen eller demringen her, det er bare manifestasjonene som iakttas (lys himmel, skirt), det er bare sansen som er forskjellig - nå er det syn og ikke hørsel eller følelse. Selv om de to tilstandene er forskjellige, begge to har altså paralleller i naturen, hver har sin del av døgnet, natten og dagen, og hver har sin sanse, hørsel/følelse og syn. De andre er fremdeles langt borte og de iakttas med hørselen, en gjenforening med dem skjer ikke, atskillelsen er fremdeles der, sammen med berøringen og det intime - "hender".

Motsetningen av mørket og lyset, natten og dagen, påkaller en mengde av tolkninger, fordi dens symbolikk har dype røtter i tradisjonen: ktonisk - solar, dyonisisk - apolinsk, irrasjonell - rasjonell, drøm - virkelighet, ubevisst - bevisst, passivt - aktivt, kvinnelig - mannlig, osv. og vi kunne ha funnet spor av alt dette i denne diktserien⁵, men tradisjonen har ingen eksplisitt plass her. Alt er på følelsenes, sansenes og naturobjektets nivå, den siste vekkelsen inkludert. Diktserien inneholder egentlig ingen bilder med primær symbolikk, retorikken er imagistisk, materiell, sanselig. Vi kan ta denne "vekkelsen" eller gjerne overgangen som gitt, som enda en samling av sanselige fornemmelser, riktignok litt forskjellige, ubehagelige og smertefulle, selv om vi er lokket til å gjøre en dypere tolkning på grunn av subjektets motstand og mørkets og lysets motsetning som er umulig å overse. Istedenfor å betegne vekkelsens og rasjonalitetens nødvendighet, forsøker dette diktet, etter min mening, å gjennomføre en idealistisk forsoning av motsetningene. Ettersom morgenen også er sanselig og emosjonell, er den ingen drastisk overgang eller tilbakevending til det kjente, men bare henrykkelsens smertefulle slutt, eller kanskje et nytt stadium i den. For hvis henrykkelsen og vekkelsen er som natt og dag, skal de veksle, og etter dagen skal en ny natt og en ny ferd i det våte fjellet komme (om subjektet forlater fjellet i det hele tatt, men det står ingenting om det i diktet). Menneskets tilbakevending til det kjente og forstanden er også naturlig, selv det gjør vondt.

Bevegelsen kjennetegner hele diktserien: 1. begynnelsen av ferden (overgangen) (30), 2. atskillelse, saktere gang (31), 3. en stopp (kysset) (32), 4. nølende usikkerhet, impulsen til å gå (33), 5. vekkelsens antydning, bevegelse, (gjenforening?) (34). Dette minner om bevegelsen i en del romantiske dikt hvor subjektet (eller dets ord) smelter sammen med naturen for å oppnå en viss innsikt, og så komme tilbake til det kjente med sin nye viten og

⁵ Ikke bare lyset men også synet er symbolsk fordi det er i forbindelse med tankeprosessen, for eksempel ordet "teori" kommer fra det greske "theoros" - tilskueren (thea - et syn + horan - å se), og alle indoeuropeiske språk knytter tanker og syn med lånord som "reflektere" og "spekulasjon", eller hjemlige ord som "innse".

anvende den. Men det dreier seg ikke om selvrefleksjon eller språk her, det dreier seg om en følelsesmessig og sanselig overskridelse av de sidene i mennesket som skiller det fra verden. Ferden i naturen og tilbakekomsten fra den er ikke stadier i noen erkjennelsesprosjekt eller skapelse av et nytt språk og kunst. Ferden og tilbakekomsten har en grunn i seg selv, de er ikke bare mulige, men nødvendige og naturlige. Med andre ord har vi en blanding av den romantiske transcendenstanken og imagistisk retorikk, en blanding jeg allerede har nevnt som en egenskap av Fosses lyrikk. Men den nølende usikkerheten og smerten er uansett til stede som ironiens torn på idealismens blomst.

Del IV:

Det er også viktig å se litt nærmere på hvordan naturen fungerer i dikt som ikke er ren henrykkelse og som er mer klassiske på grunn av subjektets refleksjoner i møtet med naturen. Men igjen har disse diktene noe spesielt ved seg, igjen har vi følelser og naturen stilte parallelt til hverandre, selv om en klart definert iakttagende bevissthet er til stede.

Dikt 48 (bølgje):

Diktet begynner med tre elementer som er de viktigste i denne samlingen - et lyrisk subjekt, et naturobjekt og en sans: "eg ser ei bølgje". Den første linjen forteller oss allerede mye om diktet. Subjektets nærvær og bevissthet er klart definert med pronomenet "jeg" (som gjentas flere ganger i teksten). Objektet er typisk nøytral, stilt så å si ved siden av subjektet, uten sammensmelting eller symbolikk, og det står i ubestemt form, dvs. det er en hvilket som helst tilfeldig bølgje. Mellom dem står sansen, denne gangen er det syn, som antyder en større grad av refleksjon og mindre grad av henrykkelse (hvis vi husker diktene overfor), og sant nok, det som følger den første linjen er ordene "og eg tenkjer". Bevisstheten og refleksjonen skal altså være i forgrunnen i dette diktet, de stilles opp foran naturobjektet, ikke følelsene. Og den største delen av diktet er en refleksjon:

og eg tenkjer at alt er bevegelse
eg vil ikkje vite kva det betyr
midt i all betydning
som bevegar seg og betyr
For det som betyr bevegar seg
Eg ser at vi forstår og i betydninga

er det stilt som i ei bølge
Eg ser ei bølge i og imellom oss
og eg tenkjer på vinden og havet på englar og hundar

VI har altså en innsikt at alt er skapt av bevegelsen, og vi har funderinger over mening og forståelse. Men en bølge starter hele tankeprosessen, dvs. naturobjektet er refleksjonens utgangspunkt. Objektet er dens modell, fordi bølgen er bare en ytringsform av sjøens bevegelse, og her hevdes det at alt er bevegelse. Igjen har vi en parallell mellom subjekt og objekt gjennom sansen, men nå er tanker og ikke følelser bærere av muligheten til forbindelsen i det menneskelige. Men kanskje nettopp på grunn av det at refleksjonen stammer fra objektet, går tenkningen her ikke over i altfor fjerne abstraksjoner, den begrenser seg selv med det samme: "eg vil ikkje vite kva det betyr / midt i all betydning". Vi er i stand til å forstå betydningen (og dette "vi" kan her lett tilskrives menneskeheten), men denne betydningen er i stadig forandring og bevegelse, en *bølge*bevegelse, som er forventet, naturlig og passende hvis alt i verden er bevegelse. Men i betydningen treffer vi den samme stillheten som i en bølge ("...og i betydninga / er det stilt som i ei bølge"), betydningen er meningsløs (eller i det minste uten noen bestemt og fast mening), den forteller ingenting, nettopp på grunn av sin evige bevegelse og foranderlighet. Betydningen er egentlig stum, men den synes også å være naturlig (for det er parallell med objektet) - tankene er forstandens bølger, eller gjerne, tankene er forstandens bevegelser slik som bølgene er sjøens bevegelser, men hverken de første eller de andre må ha noen bestemt mening eller mål.

Det virker som om det igjen dreier seg om noen form for forsoning av motsetninger. Den siste linjen er ikke noen slutning av tankeprosessen, fordi den har ingen slutt, den er bare en konstatering av tankenes bevegelsesretning: "og eg tenkjer på vinden og havet på englar og hundar". Det er interessant at det nå skjer en forandring i naturobjekter, nå er det ikke snakk om bølger, men vinden og havet, dvs. to krefter som kan skape bølger. Det er som om man leter etter bølgens opprinnelse, og dermed tankenes opprinnelse. Bevegelsen er altså viktig og ikke målet (som egentlig finnes ikke), ikke noen endelig stillstand. Engelen og hunden er litt mysteriøse bilder akkurat her, men det er fordi de må plasseres i en større kontekst (av hele samlingen eller kanskje Fosses diktning overhodet), og kan ikke bare begrenses til ett dikt. Jeg skal se bare litt nærmere på dem senere i avhandlingen, men her kunne jeg nevne at de representerer en symbolsk aspekt av tankeprosessen (engelen kan knapt være et mimetisk bilde, og hunden får symbolikken på grunn av sin plass i samlingen), og at de sannsynligvis står i en slags motsetningsforhold av typen høyt - lavt, immateriell - materiell, tanke - kropp

(engel som bærer av guddommelige ord og tanker, hunden som den fysiske naturens representant). Kanskje engelen tilsvarende vinden mens hunden tilsvarende sjøen, men jeg synes at alt dette ikke er så veldig viktig i dette diktet, ettersom tenkningen ikke kommer til noen bestemt slutning, som vi allerede har sett. Takeprosessen er i samsvar med naturen, en form for apolinsk (men ikke pythisk!) henrykkelse som ikke gir noen svar, selv om diktet kan sies å være et svar i seg selv, eller bedre sagt, en forsoning av motsetninger. Tanker er forstandens nødvendige og naturlige bevegelser, slik som bølgene er det for sjøen, selv om de ikke har noen svar eller mål. Det er interessant at verbet "tenkje" brukes to ganger, mens "vite" nevnes bare en gang, og det skjer i form av negasjonen "ikkje vite". Det virker som om tenkning er poenget, mens viten er noe uønsket ("eg vil ikkje vite"), en vrangforestilling eller en statisk tilstand som tenkningens endelige produkt - en idé, et standpunkt, frosset vann uten bølger. Med sin statiske tilstand er viten atskilt fra verden, den er absurd fordi "alt er bevegelse". Dette her minner om det våte fjellet fra del III, med dets flytende landskap uten det faste og stabile.

Så vidt tankene er rent bevegelse er de i samsvar med verden. Denne tanken kan godt ha noe å gjøre med forholdet mellom muntlig og skriftlig kultur eller diktning og vanlig språkbruk, men det er ingen plass til å følge en slik tankegang i denne avhandlingen. Slutten av diktet vender imidlertid tilbake til naturobjektet:

(og så bevegar ei ørn seg på den mørknande himmelen
over det mørknande havet
og det er kaldt i gamle hus er det kaldt
kalde gamle hus)

Denne delen er ikke bare atskilt fra resten av teksten med blanklinjeavstanden, men også med en parentes, som om det dreier seg om noe indre eller hemmelig, en indre monolog eller anelse. Her har vi først og fremst med følelser å gjøre, noen slags vemod eller angst (det kommende mørket, kulden), og med denne følsomheten blir denne delen videre atskilt fra den første som er refleksiv. Den ligner mer på diktene fra del III, fordi mørket nevnes og gjentagelsen er påfallende ("og det er kaldt i gamle hus er det kaldt / kalde gamle hus"). Men her har vi et skille og ikke harmoni, naturobjektet og det menneskelige objektet blandes ikke (heller ikke grafisk, de står i forskjellige linjer). Naturobjektet er fremdeles uttrykk for bevegelsen, selv om dens bærer ikke lenger er en bølge, men en ørn. Forandringen er viktig fordi ørnen er et sjeldnere, rarer og fjernere syn enn bølgen, og den er utilgjengelig. Den flyr utover havet og dermed lengre borte fra husene og kanskje også subjektet. De nærmere og

mer spesifikke naturobjektene bølgen og vinden blir til høy himmel og åpent hav, som utdyper følelsen av stor avstand. Husene er statiske og står dermed utenfor verdens altomfattende bevegelse, de er ubehagelige (kalde) og gamle (på grunn av deres mangel av bevegelse kan "gammel" også bety "foreldet" her). Denne delen kunne representere subjektets tvil i sitt eget forbindelse men verden, eller en videre bekreftelse at bare en evig og naturlig bevegelse er en vei til det fjerne og utilgjengelige, forbindelsen med verden overhodet. I alle fall vender denne delen tilbake til følelser, mørket og den enkle sanseiakttagelse (syn + fornemmelsen av kulden) uten mye refleksjon (som gjør den vanskelig å tolke).

Naturobjektene i dette diktet er bølgen, vinden, sjøen, himmelen og ørnen. Bølgen svarer og hører til sjøen og vinden til himelen, og de representerer dermed bevegelsen innenfor enn større helhet, for eksempel verden. De er bevegelsen i verden, og er skapt av samme materie som den, de er det spesifikke i det generelle, men i samsvar med det generelle. Ørnen kan være symbolsk (særlig hvis vi husker fuglene fra romantikken og den ovenfor nevnte fuglsymbolikken i tradisjonen overhodet), som for eksempel friheten eller transcendenten selv, mens det jo her ikke dreier seg om et legemligjort ord som essens, men om ren bevegelse som er både bevissthetens og naturens egenskap. Ørnebildet er imidlertid imagistisk, det kan godt være en helt vanlig fugl fordi det bare er dens bevegelse som er viktig, selv om det er lokkende å gi den en symbolsk tolkning fordi ørnen er den eneste representant av levende natur (natur med bevissthet) i diktet, og i tillegg tar ørnen på en måte bølgens og vindens (den ikke-levende naturens) funksjon over til seg (han flyr mellom sjøen og himmelen dvs. det som skaper bølgen og bevegelsen). Ørnen kunne dermed bli en garanti på at bevissthet også er natur, med en viktig bemerkning: bare hvis den er ren bevegelse.

Dikt 50 (havet):

Dette diktet ligner det forrige, idet at den dominerende sansen er syn, og at det igjen kan dreie seg om en slags forsoning av motsetningene. Og det begynner slik, dobbelt og idealistisk (og ironisk) ved å plassere subjektet i en tvetydig tilstand:

i skift
mot det forskjellige og
samstundes innanfor nettopp det samme
som havet Eg står og ser utover havet

Etter min mening kan dette tolkes på to måter: Enten er subjektet samtidig på vei mot noe som havet ikke er, mens det står i det som havet er ("...innanfor nettopp det samme / ...Eg står...), eller er subjektet i en tilstand av stadig bevegelse mens han allikevel er begrenset til det samme (kanskje seg selv), slik som havet gjør det (for eksempel med bølger og strømmer, mens det samtidig forblir den samme masse vann). Subjektet står altså enten på grensen mellom det menneskelige (seg selv) og objektet, eller er i samsvar med objektet (stilt parallelt med objektet som er subjektets modell), som bærer noen form for dobbelthet i seg selv. Dobbelttheten er til stede også grafisk i linjen "som havet Eg ser utover havet" - subjekt og objekt står i samme linje, men er samtidig atskilt med avstanden og den store bokstaven, slik at det synes å dreie seg om to forskjellige enheter allikevel. Men uansett i hvilken tilstand subjektet befinner seg i, enda en gang har vi det lyriske subjektet stilt parallelt med naturobjektet, mens sansen, denne gangen syn, oppretter en slags forbindelse mellom dem. Og igjen har vi en (stort sett sanselig) fornemmelse av naturen:

Eg ser blått og kvitt i skiftingar
slik vinden går gjennom kleda
Eg ser himmel og hav
Det er blått Det er kvitt Det er havet
Eg ser utover havet

Synssansen er den eneste som er til stede, og den er løsrevet fra benevnelsen og kategoriseringen, slik som følelsen og hørselen var det i del III, fordi det bare er fargene som nevnes og ikke deres bærer (for eksempel bølger, vann, skum). Også vinden iakttas visuelt, den er for eksempel ikke kald eller med en lukt av salt, den går bare gjennom klærne som kanskje flagrer i den. Subjektet er stadig nærværende via gjentakelser av pronomenet "jeg", det er altså ingen overskridelse eller selvoppløsning, og bildet av subjektet som helt enkelt står og ser på havet gjentas tre ganger, subjekt og objekt er altså klart atskilte. Men allikevel iakttar subjektet bare med sine sanser, og er totalt opptatt av objektet, uten noen særlige refleksjoner. Den dobbelte tilstanden fra begynnelsen fortsetter altså videre. Det virker også at subjektet er opptatt bare av motsetningene i landskapet: "blått og kvitt i skiftingar", vinden og klærne, himmelen og havet, og i linjen "Det er blått Det er kvitt Det er havet" har vi har vi enkle konstateringer av to forskjellige kvaliteter og objektet som de er del av. Hele veien har vi en (visuell) insistering på motsetninger, som om hele landskapet skulle representere denne dobbelte tilstanden fra begynnelsen. Synet av havet er enhetlig, men skapt av mange forskjeller, og subjektet er lik havet, men også atskilt fra den. Menneskelige objekter dukker

også opp i iakttakelsen: "Eg ser over eit sund, mot lysa i ein by / Eg ser skip gå gjennom sundet". Men det ligger også en dobbelthet i dem, fordi de er menneskelige, men blir beskrevet som naturobjekter - de er bare der (ubestemte former "eit" og "ein"), uten mening, og de eksisterer bare visuelt, blikket rettes mot lyset i byen ved sundet.

Hele diktet er preget av lette og uklare overganger mellom forskjellige ting som enten smelter sammen til et, eller skilles i to, eller allerede er del av en og samme større helhet. Først på slutten får vi en klart atskillelse:

og eg tenkjer utan å tenkje
at eg kan sjå havet
Men havet kan ikkje sjå meg
Eg ser havet

Først er det en tenkning uten tenkning, et paradoks som ikke er uforventet i et slikt dikt, som på en måte kan oppsummere det - kvasitanker/fornemmelser skapte gjennom sansene av et subjekt som er lik objektet, men klart atskilt fra det. Men så kommer forskjellen, subjektet kan se objektet, men ikke omvendt. Naturen (verden) er da likegyldig, den er bare der, den tilbyr ingen vennskap eller svar til subjektet, den forholder seg ikke til det. Som på andre steder i denne samlingen, står bare subjektet og objektet ved siden av hverandre, om jeg kan si det slik. De er forskjellige, men det finnes paralleller allikevel, og forbindelsen er sansene (her i de siste linjene står det ikke for eksempel "jeg forstår / føler / fatter / kjenner havet", men bare "jeg ser havet"). Men i dette møtet er bare mennesket kjennetegnet av sansene og iakttakelsen, og derfor må hun/han også ha et ønske eller hensikt til forbindelse. Subjektet har derfor de facto muligheten til sammensmeltingen, men er allikevel atskilt. Her kunne vi finne den modernistiske tragedie av å være atskilt fra verden, men denne følelsen er allikevel ikke den sterkeste i diktet fordi hele landskapet subjektet befinner seg i er skapt av motsetninger, og nettopp derfor, på grunn av sine forskjeller er subjektet en del av det. Mennesket er ikke helt natur, fordi det er et menneske, men er delvis det samme som natur allikevel. I samlingen er naturen i mennesket vanligvis representert med følelser og sanser, men her er det selve dobbeltheten og atskillelsen som finner en forbindelse med naturen, som er veldig rart, men kan ha en forsoningsfunksjon. Hele diktet er en samling av flytende overganger mellom farger og former, akkurat som havet. Midt i alle disse forskjellene kan vi kanskje allikevel skimte en fjern transcendentale bevegelse mot helheten i selve formen av det tre ganger gjentatte bildet hvor subjektet og objektet stilles mot hverandre (og som kunne tjene som et slags refreng): Først har vi "Eg står og ser utover havet" som blir til "Eg ser utover havet", dvs. handlingens

varighet blir uviktig, iakttakelsen innsnevres nesten til øyeblikket, og så blir det til den endelige "Eg ser havet", dvs. subjektet iakttar ikke de forskjellige elementene som utgjør havet og står på eller rundt det, men bare havet selv, som helhet.

Havet er det viktigste naturobjektet her, en helhet som omfatter alt annet, vinden og fargene (dvs. lys, bølger, skum). I det forrige diktet er havet også en større helhet som inneholder bevegelse, og her er det en altomfattende og ufast verden av forskjeller.

Del V:

I denne delen har jeg valgt to dikt som er preget av en lett angst og forventning, og et ønske om bevegelse borte fra det materielle og kroppslige, som et interessant motstykke til diktene fra del III.

Dikt 57:

På begynnelsen av diktet finner vi et forsøk på å formulere noe som ikke kan uttrykkes ("det kan ikkje seiast / men...), eller noe som det ikke er rimelig å si. På den ene siden kan vi se en forbindelse med deler av romantikken (sige det usigelige), ironien og paradokset, på den andre kan det dreie seg om noe som ikke en gang kan tenkes, som ikke er virkelig, og på den tredje kan det være en form for invokasjon av lyrikken, for hvis dette ikke kan sies, kanskje kan det nedskrives i form av et dikt. I alle fall er det viktig at vi fra begynnelsen av har en forstand som tviler på sitt evne og formulerer (innrømmer) paradokset i sin stilling. Konjunksjonen "men" er også viktig - selv om det ikke kan sies, skal det være sagt - det uttrykker det poetiske paradokset. Tvilen forsterkes av uklarheten om hvorvidt det lyriske subjektet er en mann eller en gutt her: noen holder ham fast i sine hender senere i diktet, noen passer på ham, selv om han er helt bevisst om sin egen situasjon, og det virker som om han ikke må være passet på. På et mer banalt nivå kan vi se at diktet 56, som altså kommer før dette dikt (og innleder den på en måte) heter "ein gutt som gret", mens forfatteren selv jo er en mann. Det lyriske subjektet er her en mann-gutt, et voksen barn, ironisk og idealistisk. Det befinner seg i en paradoksal tilstand, kanskje med en engstelig forventning på kryssveien mellom det kjente og ukjente, i et dilemma som formuleres senere i diktet.

Hvordan og når skjer denne tilstanden? Det skjer "denne morgon / som så mange morgonar før". Jeg synes at morgenbildet er imagetisk, det må ikke være noen metafor (dvs. det er ikke viktig for diktet), men det inneholder konnotasjoner av lyset og vekkelsen, som

nærmere bestemmer tankeprosessen i diktet. Linjen "som så mange morgonar før" er viktigere, denne usikre og paradoksale funderingen er et stadig, repetitivt, og til og med naturlig fenomen hos subjektet, slik som morgenen er det for dagen. Igjen har vi en tilsynelatende likegyldig parallell mellom subjekt og objekt som stilles ved siden av hverandre. Beskrivelsen av subjektets tilstand er interessant:

...står du, med hender som hår,
med tankar som hender, du står i ein vind
og tenkjer...

Først har vi hender som sammenliknes med hår. Håret består av døde celler, det har ingen sanser eller nerver, og hvis vi tenker oss at det står i vinden er håret noe som viljeløst flagrer i retningen vinden blåser. Hvis hendene er slike, da er de halvdøde, de reagerer bare på vinden, og ettersom mennesket arbeider med hendene, det betyr at aktiviteten, muligheten til virksomhet og selvrealisering er lammet. På den andre siden er tanker sammenliknet med hender, de er levende, sansende og virksomme. Kroppen er død, tankene er levende - det lyriske subjektet er skapt av tanker i denne tilstanden. Og disse tankene forholder seg til vinden:

og du tenkjer: er det eg som er denne vinden,
ikkje som vind, men som vinden for meg,
er denne vinden meg og er vi vindar og gulna lys
eller er vi utanfor?

Denne tankegangen utforsker forholdet mellom subjektet og naturen, men kommer ikke til noen svar - er de to ting eller én, er de forskjellige eller like? Forløpet av tankeprosessen er viktig: er jeg vinden - vinden for meg - er vinden meg. Jeg synes at dette kan omskrives som: er bevissthet natur? - er naturen subjektiv (noe som angår min bevissthet)? - er naturen bevissthet? Det som utforskes er muligheten til blandingen mellom objekt og bevissthet, og graden og omfanget av bevisstheten i naturen. Man kunne kanskje også si at subjektet funderer over panteismens mulighet. Tankegangen slutter imidlertid med et enkelt modernistisk spørsmål - er vi verden eller er vi utenfor den (man går altså over fra det individuelle til det kollektive, spørsmålet generaliseres), og hvis "gulna lys" er en metafor for forstanden da kommer dens nødvendighet også inn i spillet (er vi vind og lys, altså er vi natur og forstand).

Etter denne tankegangen har vi delen som innfører denne uroen og forventningen som var antydnet med begynnelsen "det kan ikkje seiast / men":

og kvifor må dei halde meg, så fast, i sine hender?
er eg ein skilnad
som elles kan forsvinne
i all denne vind, når havet er der ute? Er det derfor
dei held meg, så fast, i skuldrene mine?

Spørsmålet er hvorfor "dei" holder subjektet fast og ikke lar det bevege seg. Det virker som om de hindrer og beskytter ham samtidig. Tanken er at subjektet er en skilnad som kan forsvinne i vinden. Det er diskutabelt hva slags skilnad subjektet antar seg selv å være - kanskje er han et legemliggjort skille mellom bevissthet og natur, eller ånd og kropp, eller menneskehet og verden, en absurd eksistens og et paradoks. Det er i alle fall viktig at det finnes en mulighet til en sammensmelting med naturen gjennom forvinningen, selvoppløsningen, eller, hvis vi tar hensyn til kontrasten mellom en passiv kropp og aktiv tenkning i diktet, en løsrivelse av forstanden og tanker eller ånden fra kroppen. Igjen dreier det seg om transcendenten, henrykkelsen, selvbenektelsen, kanskje også en fare for galskap. Det er også diskutabelt hvem "dei" er, men det er sikkert at de er noe som setter seg mot selvoppløsningen, transcendenten og galskapen ved å hindre subjektet, sannsynligvis med velment omhu. "Dei" kan altså være foreldre, samfunn, en viss orden, kanonisk språk, analytisk forstand, og kanskje også subjektets superego som hindrer dets ego til å smelte sammen med dets id. I alle fall kan det være noe fast og sikkert, ordenen og formen som setter seg mot en ukjent formløshet og oppløsning. Subjektets usikkerhet og paradoks stammer fra kontrasten mellom "dem" og vinden. Subjektet er her en forvirret, refleksiv, ironisk og barnslig bevissthet som er opptatt av vinden, selv om den tilhører "dem".

I dette diktet kan vi se en parallell med visse tendenser fra romantikken, ikke bare i den åpenbare blandingen av idealismen og ironien, men også i luftmetaforikken. Vinden er det viktigste naturobjektet her. Havet nevnes riktignok, men jeg synes at det er mindre viktig, som en slags fjern og ukjent horisont, objektets utilgjengelighet eller transcendentens ytterste punkt - "når havet er der ute". Som vi har sett ovenfor, påstår de Man at luften er noen slags immateriell materialitet hos enkelte romantikere, noe som står nært idealet om den selvstendige ord som essens. Til tross for den innledende "det kan ikkje seiast / men...", blir vinden her ikke brukt som modell for et nytt språk, men som modell for en slags tanketranscendens, en selvstendig bevissthet som essens, løst fra konstanter som språket,

kroppen, og "dem". Den første linjen ligner på et barnslig hensyn til "dem" som holder ham fast, som om diktet skal si noe som er forbudt å si. Og subjektets lammede tilstand kan også ligne på en sjamanistisk transe, hvor spåmannens kropp ligger ubevegelig mens tankene løsriver seg fra den og letter etter et bestemt svar eller prøver å oppnå en viss effekt. Denne tilstanden er forskjellig fra den vi finner i "båt i mørket", hvor tankene forsvinner og bare kroppslige fornemmelser blir igjen. Her er det omvendt. Dette er klart uttrykt gjennom bildene, i "båt i mørket" har vi bølger, båten og mørket, kroppen beveger seg (båten på sjøen) mens tankene står (mørket, ingen refleksjoner), mens vi her har lyset og vinden tankene flyr gjennom mens kroppen står. To helt forskjellige tilstander som nærmer mennesket til verden skildres i disse to diktene. Denne her kan også ha panteistiske konnotasjoner (enda en parallell med romantikken). Det er imidlertid viktig å bemerke at kroppen også er viktig her, fordi det å være lammet også er en form for fornemmelse.

En ting som også kan ligne på romantisk lyrikk er bruken av bilder med primær symbolikk, for eksempel håret og hender som sammenliknes, og særlig vinden. Når den først dukker opp, er bildet mimetisk "...du står i ein vind", men det blir snart tankeprosessens hovedemne, den kan til og med sies å lede tankene helt inntil muligheten til sammensmeltingen, litt som Wordsworths sky eller Welhavens fugl. Men det er imidlertid en vesentlig forskjell: vinden fører ikke subjektet til noen dypere innsikt gjennom et mimetisk landskap, den fører subjektet bort fra landskapet, bort fra materialiteten og mimetiske bilder av repetitive morgener og "dem", bort fra det faste og kjente, men uten noen mulighet til å gå tilbake og anvende det nye i det gamle og vedtatte, som i romantikken. I dette diktet er transcendenten i naturen rettet først og fremst mot en skremmende frihet i det ukjente og ikke en konkret og ukritisk sannhet som i "båt i mørket". Man kan finne en lett angst og forventning som ligner følelsen før man skal reise bort i diktet, og kanskje er derfor subjektet en mann-gutt, et menneske som er ved å bli moden eksistensielt eller som står på en kryssvei. Her kan man også huske slutten av serien "i det våte fjellet" hvor vi har den samme nølende uro og ankomsten av himmelen og lyset. Hvis vekkelsen og overgangen fra mørket til lyset var en naturlig bevegelse og en fortsettelse av henrykkelsen i fjellet og hvis nattens og dagens fornemmelser er to aspekter av det samme, da kan dikt 57 kanskje forstås som en skildring av den daglige transcendenten, eller gjerne, bevissthetens daglige fase i samsvar med naturens sykluser. Denne fasen er reflekterende og ikke følelsesmessig og sanselig som i del III, mens vi kan i del IV se en forbindelse mellom de to i verdens altomfattende bevegelser.

Dikt 56 (ein gut som græt):

Jeg burde si noe om diktet som kommer før dikt 57. Det heter "ein gut som græt". Tittelen innvarsler en slags fortvilelse, og hvis vi knytter det til dikt 57 skal denne følelsen kanskje være kilden til angsten og ønsket å reise bort og kaste lys på den (forbudte) avgangen som er av eksistensiell og ikke fysisk natur.

På begynnelsen finner vi et bilde som er ganske typisk for denne samlingen og som minner oss om diktene fra del III. Vi har en parallell mellom naturen som bare nevnes og mennesket, i dette tilfellet, en gutt, opptatt av en viss følelse som ikke fortolkes: "sjø og modne pærer / og kvifor skal du gråte slik". I dette tilfellet er forholdet motsetningsfullt. På naturens side har vi sjøen og modne frukt, et bilde av liv, vekst, storhet og fylde, mens gutten sørger. Motsetningen er videre forsterket med kontrasten moden frukt - umodent menneske (barn). Spørsmålet hvorfor han gråter stilles, men med en tone som antyder at han ikke burde gjøre det. Det er uklart hvem stiller dette spørsmålet - foreldrene, han selv eller (implisitt) naturen, det gjør i ethvert tilfelle subjektet barnslig - han har ingen grunn til å gråte, verden er vakker og fruktbar. Naturen kunne her spille rollen av ei mor eller noen som trøster, selv om gutten kanskje har god grunn til å gråte. Så kommer en fornemmelse av naturen det sørgende subjektet befinner seg i:

ligg der nedi graset

held rundt graset, luktar gras og mold

så regn, så regn og regn og graset, ligg der

nedi graset, så tenkje på sjøen på sjøen eg regnet og

graset og sjøen
og lukta av jord...

Han ligger på bakken, "nedi graset", det er som om gresset omfavner ham og regnet dekker ham mens han tenker på sjøen. Det virker som om alt trøster ham, han er i jordens vugge av gress og regn, hans tanker er sjøens enkle uendelighet. Igjen har vi en slags sanselig opplevelse av omgivelsene, linjene skaper følelsen av en vuggende bevegelse grafisk, de uttrykker en kroppslig og enkel fornemmelse av naturen. Tankene finnes nesten ikke, de er opptatt av sjøen, dvs. av naturobjektet. Gjentakelsen er også til stede, sammen med en enkel konstatering av objektene, ord representerer fornemmelser og ikke tanker. Naturen som "omfavner" gutten blir ikke skildret ved hjelp av besjeling, men med en imagistisk fokusering

på det konkrete objektet. Når det gjelder sansene er lukten den eneste påfallende, og subjektet føler nettopp lukten av jorden og gresset, dvs. materialitet, hardhet og lette bevegelser. Bortenfor luktesansen er bare (ikke-analytiske, billedlige) tanker aktive i gutten, og vi kan kanskje forestille oss at øynene hans er lukket, vi har en drømmeaktig tilstand som ligner på mørket fra "båt i mørker".

Gutten er imidlertid i kontrasten til naturen, i et øyeblikk virker det som om han har våknet fra sine revete fornemmelser og vi finner ut hva som er grunnen til hans fortvilelse: "...far har gått, du gråt", og denne vekkelser kan sies å være plutselig fordi ordene ikke står i en atskilt linje, men sammen med "lukta av jord", som en del av og slutt på naturfornemmelsen. Den siste sanselige fornemmelse er lenket til en bevissthet om subjektets avstand fra et annet menneske (kanskje nettopp faren), og menneskelig virksomhet: "lukta av graset ein traktor som køyrer ei sag / som skjer langt borte ein plass".

Så kommer den siste linje og slutningen: "langt borte, men dette regnet, ikkje ligge slik". Vi har altså "langt borte", stilt i motsetning til "dette regnet" med konjunksjonen "men". Det som er langt borte kan være et annet menneske, kanskje grunnen til guttens sorg, kanskje noe han trenger og som er fraværende. Regnet er nært, det er natur, det omfavner ham, han kan smelte sammen med det ved sin avstand fra det menneskelige og sin sorgfølelse som kanskje ikke har noen god grunn. Men naturen er imidlertid forskjellig fra ham, eksistensielt, fordi den er natur, og følelsmessig, fordi den ikke er trist, mens gutten er opptatt av menneskelig tungsinn. Diktet slutter med en paradoksal, usikker og fortvilet tilstand (slik at gråten egentlig ikke må være forårsaket av farens fravær). Slutningen er derfor "ikkje ligge slik", dvs. noe må forandres. Men hva? Han burde enten ligge på en annen måte, dvs. slutte å sørge der på stedet, eller gå og finne et annet sted, kanskje gå til menneskene / faren, i alle fall å velge. Det er interessant at vi kan finne en støtte for begge disse utveiene i naturobjektene: naturen er vakker og fruktbar, så det er ingen grunn til sorg, mens gutten tenker nettopp på sjøen som er en visjon av avreisen og en ny horisont. Imidlertid står tankene ikke i forgrunnen her, men tvert imot, en barnslig følsomhet som forholder seg til naturen, og denne følsomheten er sorg, tap, og kanskje også angst som kontrast til bevegelsen og bestemmelsen (fordi han ikke kan ligge slik lenger), og til tross for sin henrykte tilstand er gutten ute av stand til å forlate det menneskelige og finne trøst og mening i verden, i hvert fall ikke på stedet hvor han befinner seg. Hans natur er tungsinn. Derfor kunne dette diktet være en innledning til det neste (57), hvor usikkerheten, paradokset, forventningen, ønsket om avreisen og bevisstheten om begrensningene og hindringene oppnår større intensitet. Diktene 56 og 57 kan også sies å være forbundet på grunn av denne tanketranscendensen fra 57, en desperat trang til frihet fra

sorgen og stillstanden, fordi det virker som om den kroppslige naturopplevelsen fra 56 er ikke nok for mennesket til å rømme bort fra seg selv, og sporene av naturen i subjektet (følelser, sansninger, fornemmelser) synes å være forskjellige fra naturen utenfor det. Forskjellen i billedspråket er klart, her har vi ikke den halvmaterielle vinden, men veldig materiell jord hvis lukt preger subjektet (fyller ham med materialiteten), mens gresset og regnet omfavner ham. Dette skildres ikke med besjeling men ved å plassere subjektet i naturen og innsnevre dets bevissthet til enkle fornemmelser.

Bildene:

Før jeg begynner med en sammenfatning av de viktigste bildene i diktene ovenfor, vil jeg bare si et par ting om de to bildene som står i tittelen av samlingen, om hunden og engelen. Selv om de ikke spiller noen stor rolle i diktene jeg har analysert, er de uansett viktige fordi de preger hele samlingen. Man kunne skrive en hel avhandling om hundens og engelens plass, ikke bare i denne samlingen, men i Fosses diktning overhodet, men jeg vil allikevel kort si noe om dem fordi jeg tror de har noe å gjøre med forholdet til naturen.

Vi kan godt si at både hunden og engelen er symboler, men de er forskjellige typer av symbol. Engelen kan ikke være et bilde med sekundær symbolikk, fordi det ikke kan være et mimetisk representasjon av den materielle virkeligheten, så den må være et symbol på noe bestemt (noe særegent for samlingen, fordi det ikke dreier seg om religiøse dikt). Hunden kan naturligvis være et imagistisk bilde som først og fremst er mimetisk og kan tilskrives en symbolsk mening. Men en symbolsk tolkning er allikevel påtrengende fordi hunden dukker opp veldig ofte i samlingen, og fordi den er plassert i et klart forhold med engelen, kanskje også i en kontrast fordi de er så forskjellige i hverdagsspråket at engelens uunngåelige symbolikk nesten påkaller en motsatt symbolikk i hundebildet. De er i alle fall forskjellige og forbundet. Deres interferens preger samlingen (de nevnes ofte i samme linjen) og deres lyriske dialog plasseres i forskjellige kontekster. Deres retorikk ligner på enkelte romantiske dikt hvor bildene med primær og sekundær symbolikk blandes (og riktignok blir hunden her symbolsk på grunn av engelen).

Deres forskjell og forbindelse ligner på parallellen mellom det menneskelige og det naturlige i samlingen, og selve typen av bildene støtter denne tanken: engelen betegner et abstrakt begrep med et symbolsk bilde som kan være personifikasjon, og dermed står på subjektets og det menneskelige side, om jeg kan si det slik. Hunden betegner et konkret begrep med et mimetisk bilde som aldri kan være personifikasjon, men bare eventuelt en

(imagistisk) metafor, og dermed står på objektets og det naturliges side. Men hvis vi (ikke med liten innsats) ser bort fra engelens og hundens tradisjonelle symbolikk, ser vi at deres forhold er ikke en enkel motsetning av, for eksempel, ånden og kroppen.

Som oftest står engelen virkelig i forbindelse med det menneskelige i samlingen, med refleksjoner og språket:

Eg vil lytte til englane som kjem frå mine døde venner
stille som snø tydelige som snø (fra dikt 9)

det er der heile tida
som eit press bak og bort frå det som er
Det er, usynleg, i det som er
Eg kallar det ein engel
som er ny kvar gong
eller eg kallar det ei meining
som også er ny kvar gong
Det er ikkje språk, men det er i alt språk... (fra dikt 22)

Det er dårlig plass til å tolke disse linjene nærmere her, men vi kan se at engelen er alltid i forbindelse med noen form for stillhet, tomhet og fravær (de døde, språket som ikke er språk osv.) Engelen er noe menneskelig men uutsigelig, tomt og fjernt. På den andre siden kan hunden også være bærer av en uutsigelig tomhet fordi den er natur, men han er nær, kan berøres og iakttas med sansene, og som et tamt dyr er han natur i sterk forbindelse med det menneskelige. For eksempel i dikt 35, som står akkurat imellom serien "i det våte fjellet" og "båt i mørker":

som regn
er det stille
i kvelden, som regn
for deg
og alle hundar
for deg
og i blått
er alle hundar

(for deg, for deg)

Vi ser at hunden er her en del av og koaktør i subjektets følelsesmessige henrykkelse som oppleves gjennom sansene.

Både hunden og engelen er nære til og fjerne fra mennesket, på hver sin måte. Mennesket er forbundet med begge, men ikke helt. De er to slags tomhet, den ene menneskelig og den andre naturlig, og kanskje står de i forbindelse med de to slags transcendentale opplevelser fra diktene ovenfor - den ene som er daglig, visuell og tankemessig, og den andre som er nattlig, audio-taktil og følelsesmessig, dvs. to slags tomhet som er ønskelige fordi de er veien til selvoverskridelse. Hundens og engelens samspill (som minner om samspillet mellom symbolske og mimetiske bilder) kan også representere stadier i subjektets selvrefleksjon, som i romantikken, men her går bevegelsen ikke i en rett linje i den forstand at den fører til en slutning eller innsikt, den er sirkulær, naturlig, erkjennelse uten viten som en form for sannhet. Mennesket er imidlertid bare delvis i kontakt med de to slags tomhet (han kan delvis identifisere seg med både hunden og engelen), men denne bevegelsen er etter min mening vesentlig for forståelsen av forholdet til naturen i samlingen. De følgende linjene fra dikt 43 kunne egentlig sammenfatte alt jeg har sagt om emnet:

igjen og igjen
skjer dette: ein hund og ein engel
ein båt på ein sjø
rørslene nye gamle igjen

Men nå skal jeg vende tilbake til naturobjektene. De mest dominerende objektene er: regn, hav, bølge, himmel, og vind, med mold og jord tett nærved på andre plass. Noen av dem er komplementære som del/helhet, det spesifikke/det generelle, det kinetiske /det statiske: vinden er dermed en aspekt av himmelen, bølgen av havet og molden av jorden. Jeg har allerede nevnt at fraværet av stein, trær og som oftest også jord er en resultat av en bevisst utelukkelse av harde og stabile objekter i naturen i favør av de flytende, myke og bevegelige (gresset kan dermed også sies å være et aspekt av jorden). Luft og vann er dermed de viktigste elementene i samlingen, de har konnotasjoner av bevegelse, materialitet og tomhet, i sine "mindre" former (regn, vind, bølge) også av nærhet og i sine "større" former (himmel, hav) av det fjerne og fraværende.

Alle disse bildene er imagisiske, mimetiske og de iakttas gjennom sansene. De viktigste sansene er hørsel, berøringssans og syn, og de opptrer gjennom de følgende bilder: mørke, lys, fuktighet, stillhet, lyd og farge (stort sett hvitt, svart og blått). De ovenfor nevnte objektene iakttas med alle disse sansene, men på forskjellige måter, og vi kan se to knipper, hørsel og følelse (mørke, stillhet, lyd, fuktighet) på den ene siden, og syn (lys, farge) på den andre. De to slags iakttakelse har tilsvarende deler av døgnet, natten for hørsel og følelse, og

dagen for syn. Derved bestemmer sansene ikke bare tiden og typen av iakttakelsen, men også tilstanden av bevisstheten. Vi har sett at det finnes to forskjellige former for eller faser i den transcendentale opplevelsen. Hørsel og følelse (mørket og natten) knyttes til det emosjonelle og sanselige, mens syn (lyset og dagen) alltid har noe tankemessig ved seg, selv om tankene er veldig spesielle fordi de er like emosjonene idet at de er i relativt samsvar med naturen og at de sjeldent fjerner seg mye fra sansene. Det er stort sett derfor at synssansen knyttes til vannets og luftens mer generelle aspekter som himmel og hav, sammen med farger som inneholder en viss grad av abstraksjon og symbolikk (særlig i diktet "svart"), selv om de har en klart mimetisk funksjon av lysrefleksjoner (som er knyttet til himmel og hav). To mindre viktige sanser som burde nevnes er lukten og balansesansen, og de tilhører mørket og natten sammen med hørselen og følelsen.

Det er viktig at de dominerende naturobjektene er representanter for ikke-levende natur, de er en likegyldig materialitet uten bevissthet subjektet forholder seg til med sansene. Hvis levende natur dukker opp, er den en form for lett overgang, ikke nødvendigvis mellom bevissthet og ikke-bevissthet, men mellom det mimetiske og symbolske, for eksempel ørnen som er bevegelse og avstand legemliggjort, eller hunden som det har allerede blitt snakk om.

Bilder som står i forhold til det menneskelige burde også nevnes. De er også konkrete og mimetiske, men de har en påtrengende symbolikk nettopp på grunn av sine menneskelige konnotasjoner: føtter og skritt som bevegelse, hender og lepper som emosjon og følelsesansen, "de andre" og hus som kultur og samfunn, og båten som fysisk eksistens eller kropp.

Til slutt har vi engelen med dets uunngåelige symbolikk, og den veldig symbolske triade hund-engel-båt som kunne tolkes som: tomhet i naturen - tomhet i mennesket - fysisk eksistens, som på iakttakelsens nivå kunne kanskje uttrykkes som: hørsel/følelse - syn - bevissthet, dvs. tre hovedelementer av den ønskede transcendentale opplevelsen i samlingen.

Selv om det ikke dreier seg om et poetisk bilde, burde man også nevne diktenes grafiske utseende. Med avstander innenfor linjene og imellom dem kan utseendet fremstille en vuggende bevegelse eller løse, revete tanker og fornemmelser i øyeblikket, med parenteser kan det fremstille indre eller gjemte opplevelser, det kan uttrykke parallellen mellom subjekt og objekt ved å sette dem i samme linje, men skille dem med avstand og stor bokstav, det kan skildre bevissthetens innsnevring i den henrykte tilstanden med en sekvens av stadig kortere linjer, eller vekkelsen fra henrykkelsen med ordtransformasjoner (vått - gå). Med andre ord, det grafiske utseendet uttrykker det flytende naturobjektet i stadig bevegelse og bevissthetens lette, nølende overganger.

Avslutning:

Til sammenfatning vil jeg se på de som er sagt om diktene ovenfor i lys av de tre påstander om naturlyrikken i slutten av denne avhandlingens teoretiske del.

Den første påstanden er at objektet er moralsk overlegen i forhold til subjektet og ontologisk overlegen i forhold til ordet. Påstanden om moralsk overlegenhet stemmer i denne samlingen, naturen er en sann tomhet subjektet leter etter med sine sanser og følelser, mens man samtidig understreker og utforsker menneskelig tomhet og muligheten til sannhet (enten hinsides språket eller hinsides kunnskapen) i følelser og tanker. På den andre siden kan man si at filosofien (ontologien) i metaforen om "ord som blir til som blomster" ikke finnes eksplisitt i samlingen. Man tematiserer ikke språket selv som et uttrykk for bevisstheten og en ren transcendent kunst, det dreier seg mer om bevisstheten selv og dens transcendens. Retorikken er først og fremst imagistisk, objektet er det viktigste og ordet bare nevner det, uten noen særlige pretensjoner for egen del. I den forstand kan man allikevel si at ordet er ontologisk underlegen, men på en modernistisk måte. Vi har sett at idealismens forsoning og ironien er også til stede, men også dette gjelder bevisstheten selv mer enn dens ord.

Den andre påstanden er at det lyriske subjektet er alltid nærværende, og at dets iakttakelse og hensikt eller slutning fører til upersonlighets- eller overpersonlighetspoetikken (nihilisme eller metafysikk, overskridelsen gjennom oppløsning eller transcendens). I denne samlingen har vi stort sett bilder med sekundær symbolikk, imagismen og mimetiske bilder, en bokstavelig og materiell iakttakelse av landskapet, sammen med atskillelsen av subjektet fra det menneskelige og reduksjonen av bevisstheten, og alle disse trekk peker på upersonlighetspoetikken. Imidlertid har vi ofte en klart definert og nærværende subjekt (som oftest i første, men også i andre og tredje person), et ønske om å bli ett med verdens altomfattende bevegelser, en betoning av paralleller mellom det naturlige og det menneskelige, og alt det peker på overpersonlighetspoetikken. Uansett hvor mye det menneskelige blir redusert, er det viktig å nevne at det alltid forblir en siste hensikt, tanke eller fornemmelse som vender diktet tilbake til subjektet. Det forsvinner aldri som et vesen som kan atskilles fra naturen, selv når det er redusert til et par sanselige fornemmelser. Til tross for henrykkelsen, sansene og stumme tanker, dreier det seg ikke om oppløsningen av subjektet i samlingen, men heller om et forsøk på å finne de aspektene av subjektet som er i forbindelse med naturen/verden, og forsøket ender opp med å finne følsomheten og bevegelsen (som egentlig er allmenne). Det dreier seg om en form for overskridelse via reduksjon, en slags selektiv oppløsning, hvor det menneskelige blir modifisert, ikke utslettet.

Disse diktene står et sted mellom begrepene overpersonlighets- og upersonlighetspoetikk (og kanskje forteller om noe problematisk ved dem). Jeg synes at det dreier seg om en unik blanding av overpersonlighetspoetikken og mimetisk / imagistisk retorikk.

Den tredje påstanden angår forholdet mellom bilder med primær og sekundær symbolikk, men nok har blitt sagt om det i den forrige delen om viktige bilder. Bildene med sekundær symbolikk er dominerende, men det finnes et par med primær symbolikk og de forsterker intensiteten av møtet mellom det menneskelige og naturlige.

På flere steder har jeg nevnt en blanding mellom romantiske og imagistiske tendenser i samlingen. Dette er synlig i forholdet mellom imagistiske bilder og overpersonlighetspoetikken, i bruken av luften som minner om romantisk metaforikk selv om den er ofte bare mimetisk, og i objektets materialitet som minner om imagismen, selv om objektene er flytende, usikre, kinetiske og ikke "harde". Fosse oppretter dialogen med romantikken åpent, mer presist nettopp med Hölderlin, ved oversettelser av den tyske romantikerens hele dikt eller deler av dem, som for eksempel i del VIII som begynner med "Hälfte des Lebens" og slutter med en del av "Heimat", og imellom dem står Fosses dikt med den typiske tilværelsen av subjektet blant naturobjektene. Denne blandingen gir "Hund og engel" stor originalitet og intensitet av uttrykket og gir den en unik tilnærming til naturlyrikken og dens lange tradisjon.

Avslutningsvis vil jeg nevne en tanke til T. E. Hverven fra etterordet til utgaven av Fosses samlede dikt (2001) "Eg er ikkje lenger". Hverven påstår at Fosses dikt egentlig mangler den modernistiske fortvilelsen av et ensomt individ i meningsløsheten. Hos ham finner Hverven noe som han kaller "tro utan tröst" (ibid: 250-260). De tallrike variasjonene av "eg er ikkje lenger" i hans diktning oppløser modernismens atskilte jeg. Hos Fosse fører dette ikke til fortvilelse - subjektet kan ikke eksistere i seg selv, men det kan eksistere gjennom andre, det er "tro utan tröst". Og sant nok kan subjektet i "Hund og engel" sies å eksistere i andre gjennom følelser (særlig kjærlighet, men også sorg), som defineres i møtet med naturen, og dermed kan subjektet eksistere gjennom landskapet også. Her kan vi også se denne blandingen av menneskelig og naturlig tomhet som kommer i kontakt via emosjoner (som må bli vekket av noe utenfor subjektet) og sanser (gjennom dem kan subjektet eksistere bare hvis det er iaktatt av en annen, og ikke for eksempel gjennom teksten/selvrefleksjonen/verket). I lys av forholdet mellom tomhet og felleskap kan vi kanskje også se de ovenfor nevnte forholdene mellom upersonlighets- og overpersonlighetspoetikken (jeget oppløses i seg selv, men gjenskapes i noe annet), imagistiske og romantiske tendenser (en slags stum panteisme) og forholdet mellom bilder med primær og sekundær symbolikk.

Kapittel 4: Ulven - Materiens memento mori

Dette kapittel handler om naturen i Tor Ulvens lyrikk. Jeg skal begynne med analyser av flere dikt som tematiserer naturen og fortsette med en diskusjon om bildene og deres retorikk i dem. Jeg skal avslutte ved å anvende de tre påstandene om naturlyrikk fra teorikapittelet på alt som ble sagt, sammen med en diskusjon om begrepet ”transcendens / transcendental bevegelse” når den er brukt for å beskrive Ulvens poesi. Alle diktene kommer fra samlingen ”Etter oss, tegn”. De aller fleste diktene har ingen tittel, så jeg har brukt den første linjen istedenfor, som man pleier å gjøre i alle utgaver av Ulvens lyrikk.

Gjenklang:

Jeg skal begynne med analysen av dette diktet, og allerede her på begynnelsen skal jeg prøve å få fram et par slutninger eller i hvert fall tanker om typen av bildene og naturobjektene hos Ulven, så at analysene av de øvrige dikt kan foregå litt lettere. Det er nødvendig å bestemme ens standpunkt og forsøke å skape en idé om hvordan en skal komme nærmere inn på disse diktene ganske tidlig på grunn av deres høyst hermetiske språk som er sterkt påvirket av surrealismens estetikk.

I diktet ”Gjenklang” har vi en rekke bilder som er knyttet til død, det forstenete (statiske), vanmakt og forgjengelighet, hvor det menneskelige og det naturlige blandes (og vi har allerede sett at alle disse motivene hos Ulven kan forbindes med erosjon og overgangen av bevisstheten til stein).

Først har vi bildet ”Gjenklang / av solens blindestokk / i høstkatakombene”. Det første vi møter er altså et ekko, en gjenklang, ikke engang objektet selv, ikke engang den første lyden selv, men noe fjernt. Og dette ekkoet kommer fra sola, kanskje det viktigste naturobjektet som gir liv og energi til hele naturen. Men dette aller viktigste objektet opptrer her som en blind fange som vandrer i høstens mørke og kalde kjeller. Hvis sola er forkommen og svekket, det samme må skje med hele kloden, og dette skulle være det ytterste bilde av erosjon og forgjengelighet som uttrykkes her gjennom den sterke kontrasten mellom sola, dvs. lyset og varmen på den ene og katakombene, dvs. mørket og kulden på den andre siden. I denne konflikten taper sola kampen fordi den er symbolsk svekket med blindestokken og høsten. Så har vi to linjer som kan tjene som et slags lokalisering av handlingen som skjer videre i diktet: ”Under kaskader av frossent sjørøkk:”. Dette er et sterkt bilde av det å være lammet, eller

gjærne forstenet, uttrykt via en hyperbol hvor til og med urolig saltvann kan fryses. Under denne isen finner vi bildet "visne løvkjemper". Disse løv utgjør en parallell til den svekkete sol. Et løvkjempe er i stand til å innta massevis av solenergi, men sola er svak og løv visner, som igjen spiller på kontrasten mellom sola og høsten. Når vi i tillegg tar til hensyn at disse utmattede løv befinner seg under kaskader av is, innser vi den fulle styrken av Ulvens hyperbol som viser en natur (eller verden) hvor livet har blitt håpløst suget ut. Et menneskelig moment blir knyttet til alt dette fordi objektet som er markert med død og erosjon, dvs. løvkjempene, beveger seg mot "den innerste speilsalen, / der latteren / stilner". Salen er et menneskelig objekt, sammen med speilet som kan representere refleksjon. Denne "innerste speilsalen" kan dermed være en slags endelig innsikt eller dyp indre følelse. Menneskets fysiske nærvær er unngått i dette diktet med bruken av personifikasjon, dvs. løvkjemper som "sleper seg avsted" til en sal hvor den møter selvrefleksjon og innsikt. Det handler om bevisstheten selv, abstrahert fra kroppen, som blir konfrontert med faktumet om sin egen erosjon, som har klare paralleller i naturen. Den innerste salen er stedet "der latteren stilner", dvs. igjen et bilde av forgjengelighet og død. Latteren som stilner har en parallell med løvet som visner og sola som er blind. Alle tre bilder uttrykker kontrasten mellom liv og død hvor død får seir. Hvis vi går fra begynnelsen, fra sola, og følger bevegelsen via løv og til latteren, får vi den følgende rekken: kosmisk erosjon – erosjon i naturen - erosjon av bevisstheten. Ved å gå fra det større til det mindre, fra det generelle til det spesifikke, oppretter diktet erosjon og forvitring som et altomfattende prinsipp som bevisstheten under ingen omstendigheter kan unngå, og nettopp der ligger dens likhet med naturen. Det som er naturlig hos bevisstheten er dens død. Forvitringen gjør det forskjellige om til det samme, og er i tillegg et kosmisk prinsipp.

Når det gjelder naturobjektene i diktet har vi sola og løv som bilder av livet, og is og høst som bilder av døden. Alle disse naturobjektene er sterkt knyttet til og blandet med det menneskelige. De er uttrykk for den altomfattende erosjonen, og er dermed symbolske til tross for sin sterke materialitet, og kan dermed kalles for bilder med primær symbolikk, men dette skal være diskutert i større detalj senere. Objektene som vi finner her er ikke noe konkrete løv eller is fra naturen, og disse bildenes mimetiske materialitet har, om jeg kan si det sånn, gått gjennom et filter av bevisstheten og Ulvens surrealisme for å få sin endelige form. De er natur som bevisstheten opplever, fritt behandler og farger i mørke toner. Selv om naturobjektet alltid kan bevare sin materialitet, er disse bildene ikke imagistiske. Naturobjektene er plassert i (fremmedgjørende) forhold med det menneskelige. Iaktakelsen av objektet er ikke utført gjennom sansene (landskapet er ikke mimetisk og kan dermed ikke

oppleves empirisk), men gjennom forstanden og fantasien (man kan kanskje også legge til – gjennom metaforer og det ubevisste). Når det blir sagt at høsten har katakomber, er det ikke bare en blanding av det menneskelige og det naturlige, men det er en menneskelig persepsjon av det naturlige, slik at katakombene understreker mørket, kulden og fangenskapet, og alt dette fremkaller høstens forvitring i naturen. Både høsten og katakombene er her bilder av mørke og forråtnelse, og de blandes i en bevissthet som tilskriver menneskelige aspekter og en tolkning til en enkel natursyklus for å uttrykke eller utforske det som opptar subjektet, i dette tilfellet forvitringsprinsipp (hvis man for eksempel bruker ordet ”galleri” istedenfor ”katakombene” kan man kanskje trekke fram de penere sidene ved høsten, men de er irrelevante her). Vi har det samme tilfellet med sola og blindstokken. Bevisstheten gir en bestemt retning til iaktakelsen av naturobjektet – sola er vanmektig, blind, den vandrer i høstens katakomber (igjen, opplevelsen av det materiale objektet kunne ha blitt forskjellig hvis man brukte ”faner” istedenfor ”blindestokk”, for eksempel). Men parallellen mellom det naturlige og det menneskelige er allikevel viktig, slik at sola samtidig svekkes både med et naturlig bilde av høsten som perioden når solskinn blir stadig svakere fra slutten av sommer til begynnelsen av vinter og et menneskelig bilde av blindstokken som et hjelpemiddel for funksjonshemmede. Det samme kan man si om personifikasjonen ”løvkjemper sleper seg avsted” eller hyperbolen ”frossent sjørokk”, igjen har vi bevisstheten som behandler objektet. Hele ”landskapet” i diktet, om det kan kalles slik, er egentlig et bilde fra bevisstheten, og denne naturen finnes ikke som sånn i den objektive materielle virkeligheten. Her har vi hverken idealisme (det finnes ingen forsoning av forskjeller fordi alt er i like måte forgjengelig), ironi (språket har ingen pretensjoner i forhold til virkeligheten), eller imagisme (og vi har sett alle disse tre begrepene er tett forbundet med lyrikken som tematiserer natur), bare surrealistiske bilder av en bevissthet som er opptatt av forvitringsprosessen i naturen og seg selv.

Knoker skraper:

I de første to strofene av dette diktet har vi en nokså dunkel og surrealistisk blanding av det menneskelige og det naturlige, men det menneskelige er nesten utelukkende fysisk. Kroppsdeler er forbundet med naturobjekter, slik at sener blir spent over et juv og rynker blir et kar for sydende tidevann. Den fysiske aspekten av det menneskelige blir en plass hvor bestemte prosesser eller samvirkninger tar sted – rynkene holder tidevannet og grenene gnikker på senestregene (kanskje kan man si at grenene spiller på senene, som er da en dobbel blanding – det er ikke bare sener og stein som står i et direkte forhold med hverandre,

men mennesket blir et passivt objekt, et instrument, mens naturen blir et aktivt subjekt, en spiller). På selve begynnelsen av diktet har vi knoker som skraper mot muren som om de ønsker eller er tvunget til å bli ett med steinen, eller som om de håpløst prøver å fjerne en hindring de uunngåelig må treffe. De to linjene er parallelle med de to siste fra den andre strofen hvor ”knær gnisser mot tallrekkene”. Tallrekkene kan ha konnotasjoner av forstand, vitenskap og kultur, men da reduseres de til meningsløse rekker av tall. Knær treffer den slik som knoker treffer muren. Her har vi kanskje bilder på fysisk og mental hindring. Forbindelser mellom det naturlige og menneskelige er videre understreket med bruken av forskjellige slags forbindelser i kroppen (knoker, sener, knær) og alle disse forbindelser lager forskjellige slags umelodiske og potensielt smertefulle lyd (skrape, gnikke, gnisse) i møtet med forskjellige objekter. Lyden uttrykker livet og eksistensen (kanskje også meningen) som utfyller stillheten, men den er smertefull og absurd.

Etter alle disse forbindelser og lyder kommer stillheten, og dermed intetheten. Vi får en forklaring at alt dette var ”celledelingens stumme komedie” som varer bestandig. Dermed kan vi kanskje si at de første to strofer uttrykker veksten og utviklingen av det organiske som uunngåelig treffer det uorganiske. Muren er da den uovervinnelige uorganiske hindringen, mens tallrekkene kan da representere uendelige tall av celler eller eksemplarer av livsformer / organismer som blir til. Utviklingen av det organiske (og lyden, dvs. eksistensen den produserer) er:

celledelingens stumme komedie,
gjentagelse av gjentagelsen,
helt ut i
det blanke,

det u-

Celledelingen er ”stum” som understreker hvor meningsløs lyden av det organiske er (som om eksistens og mening er et tilfeldig biprodukt av celledelingen), og den er i tillegg en komedie, noe latterlig. Det virker også som om celledelingen ikke er noe fornyende livssyklus, men en uavlatelig og meningsløs forsvinningsprosess, som man kan se i den siste, atskilte linjen ”det u-” hvor vi har bare negasjonen uten substantiv eller verb, dvs. en ren benektelse uten begrep, intetheten.

Menneskelige og naturlige objekter blandes her i metaforiske bilder. Subjektets materialitet forbindes med enkelte objekter (sener og stein, rynker og tidevann) og

konfronteres med andre objekter (muren) men også menneskelige begreper (tallrekkene). I disse bildene blir subjektet blandet med objektet og får dets materialitet samtidig som den overfører litt av sin bevissthet til det. Men dette er allikevel ikke noe harmonisk og idealistisk forsoning, men benektelsen av det menneskelige via en utjevning med det materielle (eller mer generelt utjevningen av det organiske med det uorganiske), og begge deler viser seg å være meningsløse på grunn av den endelige negasjonen av alt. Materielle bilder av kroppsdelar og naturobjekter blandes her i subjektets iakttagende bevissthet som surrealistiske bilder av en meningsløs dødsyklus. Det er viktig å understreke at det menneskelige står ikke i noen kontrast til det naturlige her, fordi de er forbundet med døden som egentlig er erosjon og forvitring – alt som er organisk må i tiden bli til det uorganiske, og ettersom bevisstheten er en resultat av det organiske blir den også til stein. Man kan lage et skille mellom det naturlige og det menneskelige her, men de står ikke i noen motsetningsforhold.

(Jettegryte):

Man kan si at vi har en slags aktør i dette diktet – en rullestein. På begynnelsen gnurer den mot en bergvegg, til en viss grad i likhet med organisk materie som traff den uorganiske i diktet "Knoker skraper". De to slags stein utsliter og ødelegger hverandre, som er en bilde av erosjon og tilblivelsen av en jettegryte. Både i tittelen og den første linjen finner vi naturobjekter som allerede er skapt av erosjon – de er steinformar som ble skapt ved hjelp av vann. Selve vannet som skapte dem nevnes ikke (sjeldent blir selve erosjonsprosessen direkte nevnt hos Ulven), men det er klart at de to viktigste naturobjektene hvis samvirking skaper bevegelsen i diktet, bærer erosjonens merke fra utgangspunktet. De stammer fra den og fortsetter den. Rullesteinens virksomhet er uten liv eller mening: "uten livstegn, / uten lynets eller neglens innskrift". Rullesteinen er en del av en livløs, mekanisk og ubarmhjertig prosess og hverken naturen (lynet) eller mennesket (neglene) har etterlat noe merke eller mening, dvs. rullesteinen har ingen mening hverken for det menneskelige, det organiske eller det uorganiske. Lynet kan også symbolisere en (fraværende) høyere mening fra himmelen, eller energi, varme og lys som står i motsetning til jettegrytens kulde, mørke og passivitet, slik som mening (innskrift) er i motsetning med erosjon. Så blir rullesteinen besjelt: "sovende eller skrikende, / alltid naken, vokser du deg mindre og / mindre". Steinen får en slags vilje, men det er en vilje uten frihet, rettet mot erosjonsprosessen, og rullesteinen ødelegger seg selv. Og denne selvødeleggelsen skjer med nødvendighet, den er uunngåelig, den skjer både i ro og uro (sovende eller skrikende), altså uten hensyn til omstendighetene, og steinen er i

tillegg ”alltid naken”, dvs. vergeløs mot denne prosessen og samtidig ikke forkledd, forvitringen og absurditeten bevisst. De siste linjene utdyper opplevelsen av erosjonens uunngåelige og altomfattende natur:

rullestein, blir ingenting,
rullestein, etterlater deg bare
hulrom,
rullestein.

Steinen forsvinner altså, og ved å forsvinne skaper den intetheten. Rullesteinen ble skapt av erosjonen, og den fortsetter denne ved å ødelegge seg selv og sine omgivelser.

I naturen kan vi selvfølgelig ikke finne en stein som ruller av seg selv og borer i en bergvegg, så vi kan si at bevegelsen i diktet er uttrykk for erosjonprosessen selv. Den opptrer i diktet som bevegelse. Den mekaniske, ubarmhjertige bevegelsen dukker opp tre ganger i teksten og er uttrykt med gjentakelse: gnurer og gnurer, rundt og rundt, mindre og mindre. Bæreren av denne bevegelsen, dvs. rullesteinen står på begynnelsen og på slutten av diktet, som har da en sirkulær struktur, nettopp som steinen eller erosjonsprosessen selv.

Bildene av naturobjektene i diktet virker mimetiske og veldig materielle, men likevel er plassert i unaturlige forhold og en fantasilandskap, og derfor ikke er imagistiske. Rullesteinen er i tillegg besjelet, den har vilje og hensikt, den sover, skriker og er vergeløs i sin nakenhet. Materialitet og bevissthet blandes i den. Det lyriske subjektet er samtidig bevissthet og stein, som videre betyr at bevisstheten er utsatt for erosjon. Rullesteinen er her en blanding av det naturlige og menneskelige som også er utsatt for forvitring, men igjen uten idealisme, fordi det ikke handler om forsoning men om utjevning. Diktet er heller symbolsk enn surrealistisk og kan kalles for en allegori om erosjon. Den er desto sterkere ettersom organisk materie ikke engang blir nevnt.

Strykekvartett:

I begynnelse av diktet har vi en harmonisk blanding av det menneskelige og naturlige. En kvartett, en slags kammerorkester spiller i skogen. Skogen er grønt og friskt, altså full av liv og skjønnhet, nettopp som musikken. Instrumentene selv er det mest direkte bildet av sammensmeltingen fordi de skaper musikk, dvs. menneskelig mening og skjønnhet, mens de er samtidig halvt nedgravde i jorden, dvs. et naturobjekt. De halvt nedgravde instrumentene kan imidlertid også være en anelse av døden. Hvis vi tar til hensyn en bredere kontekst av

Ulvens lyrikk, kan begge tolkningene stemme – det menneskelige (musikk), er ved sin materialitet (jord) det samme som natur (skog), og det kan bety bare ett – forvitring og forsvinning. Og med det samme kommer forråtnelsen og stillheten i diktet:

Av bark og humus, musikerne,
lar seg tålsomt oppløse
i regnet, når spillet
har vendt tilbake
til stillheten
det kom fra.

Musikerne oppløses og musikken blir til stillhet. Det er viktig at musikken vender tilbake til stillheten det kom fra – stillheten er altså både en begynnelse og slutt, en dødsyklus. Musikerne selv består av materien som vanligvis knyttes til naturobjektet – de er laget av bark og humus, fra skogen og jorden, og deres oppløsning skjer gjennom virkningen av et annet naturobjekt, regn, dvs. vann som nettopp er en hyppig representant for erosjonsprosessen. Mennesket blir en umiddelbart bærer av naturens materialitet og dermed får den også en naturlig død, dvs. erosjon. Det er også viktig at de er laget nettopp av tre og jord, dvs. det organiske og det uorganiske som en gang var det organiske. De er ikke bare skapt av materie, men materie som kanskje en gang var bevisst, slik som de er vesener med bevissthet nå, før de forsvinner på grunn av sin egen materialitet. De er i tillegg kunstnere, bærere av ånden, skjønnheten og meningen som også er dømt til forråtnelse fordi musikernes materialitet plasserer dem metaforisk i en skog, ute i regnet, istedenfor i en konsertsal.

Igjen blandes det menneskelige og naturlige i metaforiske bilder. Når det gjelder naturobjektene er jorden viktigst, som representant for enkel materialitet både i mennesket og naturen. Vi også har skogen og regnet som bilder av det organiske og erosjon. Sammensmeltingen av subjekt og objekt er direkte og klart uttrykt her, men igjen er det ingen idealistisk forsoning, det dreier seg om utjevning. For eksempel er musikken, skogen og jorden ikke nødvendigvis i kontrast, mens musikken og stillheten er det. Og det er nettopp stillheten som forbinder musikken og jorden.

Lukkede øyne, snøskriften:

I de første to strofene i diktet, det menneskelige og naturlige blandes og skilles samtidig. Subjektet og naturobjektet stilles i forhold til hverandre, øynene er forbundet med snøen og

håndflaten med greinverket, men de er også atskilte fordi subjektet ser mening og retningslinjer i naturen (skrift, ledetrådene), som det allikevel ikke burde ta i hensyn ("skal ikke le- / ses", "skal ikke ty- / des"). Meningen finnes ikke i naturen, og den burde ikke tolkes (selv om subjektet ser en tolkning eller tror det ser den) fordi snøen står i forbindelse med lukkede øyne, og greinverket med betydningsløse linjer i håndflaten. Menneskelig mening fremstår som en illusjon i naturen, og det virker som om det er ingen poeng i å lete etter den fordi ordene "leses" og "tydes" blir revet i to.

Den tredje strofen handler om det menneskelige. Noen reiser bort (dør?), men etterlater spor eller tegn. Slik som ordene "leses" og "tydes" rives i to i de første strofene, nå er det ordet "fraværende" som rives. Det kan bety at de som er borte er ikke egentlig fraværende. De har etterlat spor i sine omgivelser, tegn som er parallelle med snøskriften eller greinverkets ledetråd. Kanskje er da den tilsynelatende meningen fra de første to strofene egentlig også tegn fra noen andre som reiste bort. Med sin fravær eller forsvinning, etterlater mennesket tegn i naturen, som allikevel ikke kan eller ikke burde tolkes. De har blitt natur, og dermed har ingen mening – de har blitt rent organisk eller uorganisk materie. Hvis vi tar de revete ordene i hensyn virker det som om tolkning (mening) finnes ikke, men også at fravær finnes ikke. Vi har bare en stum og tom nærvær (som sedimenter av eks-vesener eller spor etter fraværende vesener), og i den blandes det menneskelige og naturlige. De tre revete ord kan imidlertid også bety at det finnes en forbindelse mellom tolkning og fravær, nemlig at bare det som ikke er til stede (eller ikke finnes) kan tolkes, som gjør tolkningen selv absurd, i hvert fall i forhold til naturen (den fysiske verden).

Naturobjektene er her materielle og metaforiske fordi de blandes i billedspråket med det menneskelige og abstrakte (snøskrift, greinverket i håndflaten som utgjør ledetråd). Vi har snø og grener, dvs. uorganisk og organisk natur som blandes med bevisstheten i stumme tegn og fravær.

Et sted bare:

I likhet med diktet "(Jettegryte)" kan man si at vi har en slags hovedperson her, denne gangen en blåskjell. Først har vi en lokalisering: "Et sted bare / de undersjøiske / fester seg ved", altså et sted som er eksklusivt når det gjelder livsformer som kan overleve på det. Linjen "fester seg ved" betyr i tillegg at det dreier seg om enkle organismer. Den samme linjen kan kanskje også antyde en redusert, begrenset eksistens, fordi dyrene ikke lever fritt på en måte, men nettopp "fester seg ved" stedet. Så kommer det enkle dyret: "rykker det i en muskel, som

åpner / og lukker for strømmen / av vann og plankton...”. Vi får en nærmere beskrivelse av denne eksistensform – det er et rykk som åpner og lukker blåskjellen, en enkleste impuls av dat organiske som kan minne oss om de forskjellige slags skraping og gnissing fra diktet ”Knoker skraper”. Vann ofte betyr erosjon i denne samlingens billedspråk, men ikke her. Her er vann en uorganisk kraft som bestemmer levevilkårene for det organiske ved å tilby den næring i form av plankton (en annen slags organisk materie). Blåskjellens enkle rykk er bestemt av strømmen og sulten hvis tilfredsstillelse fortsetter denne reduserte tilværelsen og nye rykk. Blåskjellens bevegelser i strømmen kan minne om grenene som gnikker på senestregene fra ”Knoker skraper” fordi den er et objekt vannet påvirker, selv om bildet er langt mer realistisk i dette diktet.

Plutselig kommer en skarp forandring: ”...Så / er det bare to tomme / blåskjellskall i sanden / til å gjemme seg under”. Vi er ikke lenger på havets dyp som gir liv til blåskjellen, men på stranden hvor den er død. Vi har en skarp og rask overgang fra liv til død, og den virker så rask og selvfølgelig fordi de to bildene er knyttet i en og samme linje ”av vann og plankton. Så”. De er altså ikke to atskilte enheter, uansett hvor forskjellige de er. Det er interessant at det nevnes at de to skall som blir igjen av skjellen er det eneste stedet ”å gjemme seg under”. Det kan ikke dreie seg om en tanke som kommer fra den levende, organiske delen av skjellen, så man kan si at denne linjen er antakeligvis den første direkte manifestasjon av det lyriske subjektets bevissthet i diktet. Subjektet iakttar restene av den døde skjell og begynner tankeprosessen som utgjør resten av diktet:

Disse to skilte halv-
delene, som bare hang sammen
i den vesle
rykningen,
en slimete bindestrekk
mellom to tomheter.

Subjektet funderer over restene av et vesen som har vært en enkel, redusert organisme, en liten, slimet rykk mellom to hulheter. Man kan kanskje si at de to siste linjene er en metafor av organisk (dermed også menneskelig) liv generelt – en impulsiv og meningsløs rykk mellom to intetheter, den ene den kom fra, og den andre den skal forsvinne i.

Når det gjelder naturobjektene i diktet har vi vann (fult av plankton) som uorganisk materie som gir liv, og sand (igjen et slags stein) som uorganisk materie som gir død. Så har vi en blåskjell som er først levende, og så død, med hensyn til hvilken uorganisk materie den

forholder seg til. Den er med andre ord organisk materie som fører en redusert eksistens mellom to tomheter – vann og sand. Diktet er nokså særegen når det gjelder dets retorikk, fordi det dreier seg om mimetiske, materielle og imagistiske bilder av naturobjekter som finnes som sånn i den objektive materielle virkeligheten og som kan forstås uten å ta hensyn til det symbolske. Det imagistiske landskapet blir imidlertid farget av det lyriske subjektets bevissthet, dets angst og tokning (det virker som om det er rørt av skjellens død fordi det vil gjemme seg), så at diktet kan kalles for en allegori om betydningsløsheten og forgjengeligheten av organisk liv og dets uunngåelige sammensmelting med det uorganiske, og intetheten.

Han roper at vannflaten:

I de første to strofene i diktet har vi mennesker som prøver å unngå kontakt med naturobjekter. I den første strofen har vi et slags forsøk på å ignorere objektet, mennesket roper så at vannflaten ikke skal høre etter, og i den andre har vi en apostrofe, en direkte henvendelse til mineralriket i form av en bønn om å tie. Vi har altså en dialog mellom mennesket og uorganisk natur hvor mennesket er den uvillige samtalepartner. Men menneskenes forsøk viser seg å være meningsløse:

Noe språkmektig
fortsetter å tale
i tunger,

mellom dem.

Noe ubestemt gjør kommunikasjonen levende til tross for alt. Dette ”noe” er ”språkmektig”, selv om det ”taler i tunger” så vi kan si at det finnes en dyp forståelse mellom mennesket og uorganisk natur. De forstår hverandre og noe skaper en forbindelse mellom dem. Bruken av ordet ”språk” synes å være ironisk, fordi naturobjektets ”tale” er noe som antakeligvis skulle oppløse det menneskelige språket. Menneskene er redde for den, de roper og ber for å få den vekk. De nekter muligheten av kommunikasjon mellom menneske og natur, som er ganske uvanlig fordi lyrikken som tematiserer natur ofte nettopp prøver å utforske mulighetene til en slik forbindelse. Men her nekter mennesket at det finnes en likhet mellom det og natur. Rop og bønn kan her representere meningsskaping som forsøker å overskride den enkle materialiteten. Dette er en menneskelig mening som forgjeves ikke aksepterer naturens

mening, og det er menings fravær, og ved analogi, sammensmelting med det uorganiske. Det er viktig at naturobjektene i diktet er igjen vann og jord (dvs. mineralriket), fordi vann ofte betyr erosjon og jord har konnotasjonen av ren materialitet (mineraler og sedimenter av det eks-organiske). Det dreier seg om bevissthetens redsel og benektelse av dens egen ubetydelighet.

Når det gjelder naturobjektene i diktet har vi besjelet vann og mineraler som symbol på bevissthetens redsel i konfrontasjonen med materien.

Løynrunene:

Diktet "Løynrunene" nevnes ofte når man snakker om Ulvens poesi og brukes som en illustrasjon av idéen om den menneskelige meningen som forsvinner og blir til stein. Jeg skal også kort nevne det, fordi diktet er viktig for denne avhandlingens tema. Det er i tillegg det siste diktet i samlingen og kan kanskje dermed forstås som en slags slutning.

På begynnelsen har vi en innskrift i svaberget, et navn. Et navn viser til identitet og mening, det er en uttenkt konstant i den stumme steinen. Skriften er i tillegg hemmelig, kanskje også uforståelig som enkelte runeinnskifter er (dvs. meningen at ble glemt), og er tegn av forsvunnet liv i det uorganiske. Mennesket befinner seg i bølgene som langsomt utsletter innskriften, slik at bare den stumme steinen blir igjen. Vann opptrer igjen som bærer av erosjonsprosessen, og mennesket befinner seg midt i bølgene, i likhet med steinen. Igjen har vi bevissthet og organisk materie som er i den samme situasjonen som den uorganiske, fordi de forsvinner. Linjen "merkene etter innsiktens kaos" er interessant. Innsikten oppfattes som noe kaotisk, og ettersom den står i motsetning til bølgene og berget, får disse naturobjektene en konnotasjon av orden og ro. Den slags orden og fred innebærer utslettelsen av en absurd pluralisme og ankomsten av en stillhet uten mening og en utjevning av materien ved overgangen fra de organiske til de uorganiske. Det er imidlertid ikke bare innsiktens kaos som forsvinner, men også merkene etter den, dvs. meningen er forgjengelig og kan ikke overleve i verden, til tross for en skriftlig kultur for eksempel, fordi skriften selv (meddelelsen av meningen) er forgjengelig.

Naturobjektene her er bølgene og svaberget, altså igjen vann og stein, erosjon og uorganisk materialitet. Bildene er mimetiske, men igjen blandet med det menneskelige, så at de kan kalles for metaforer av bevissthetens absurditet og oppløsning i det uorganiske.

De usynlige:

I dette diktet har vi igjen et møte mellom det menneskelige og det naturlige (mer presist det uorganiske). De vedkommende "usynlige" fra den første linjen beveger seg ikke lenger mellom menneskeriket og mineralriket, men det er åpenbart at denne bevegelsen er mulig. Denne bevegelse synes i tillegg å være meningsløs, på måfå, de "flakker omkring". I den andre strofen får vi vite at de kan stå "bom stille i årmillioner av gangen", og i den tredje at de er en slags "minnesmerke over seg selv", men "uten inskripsjon". Her har vi et bilde av det menneskelige som gjennom sin uunngåelige død blir et med uorganisk natur. Døden er overgangen fra en (sannsynligvis meningsløs) bevegelse til en flere årmillioners stillstand, og sammensmeltingen med det uorganiske kan man lese i tanken at "de usynlige" har blitt minnesmerker over seg selv, dvs. det organiske har blitt til lag i det uorganiske som forteller om deres forrige eksistens. Denne overgangen er videre kjennetegnet av meningsløshet, stillhet og glemselen fordi minnesmerket er uten inskripsjon. Glemselen innebærer også en utslettelse av identitet og historie fordi inskripsjonen ville ha meddelt navner, datoer og informasjon om "de usynliges" liv og død. Men hvem eller hva er "de usynlige"? De må være noen slags vesener som levde en gang men er nå usynlige fordi de ble ett med mineralriket. Deres forrige bevegelse mellom menneskeriket og mineralriket kan være en syklus av døden og livet som har blitt sluttet lenge siden. Døden og glemselen seiret i kampen med liv og regenerasjon. Det dreier seg om et stadium i eksistensen av det organiske som er forbi, forsvunnet i en uorganisk verden. "De usynlige" kan da være noen slags urmennesker, våre forfedre eller kanskje urdyr. Så har vi den siste strofen:

Leve i ly av dem.
For å holde ut
lyset fra språkmånen. Fra månespråket.

Dikteren inviterer altså leseren å ta ly for månen og språket i dette faktum av urdøden. Når det gjelder det farlige, har vi to sammensatte ord, først "språkmånen" og så "månespråket". Vi kan kanskje si at månen skaper, påkaller eller begeistrer språket som etterpå fortsetter å bære månen i seg. Hva er månen da? Et slags lys fra høyden, rester av solskinn i natten, skjønnhet, mening? I hvert fall har vi språket som er en typisk menneskelig egenskap og meningsskapende system. Men man burde passe seg for det i dette diktet, og mineralrikets materialitet og den evige dødens faktum skulle redde mennesket fra dets egen menneskelighet, dets språk (og dermed kanskje også verdier, tanker og idealer). Det virker

som om det lyriske subjektet lengter etter det uorganiske så at han kan bli kvitt sin absurde bevissthet, som er i skarp motsetning til diktet "Han roper at vannflaten" hvor det menneskelige tyr til språket for å unngå konfrontasjonen med det uorganiske. Tematikken er stort sett det samme i begge diktene – dødens og erosjonens uunngåelige natur – men holdningen til denne innsikten er forskjellig. Kanskje er månen da brukt som en motsetning til mineralriket, dvs. som en romantisert "høy" naturobjekt, mens mineralene er en faktisk "lav" naturobjekt. Det kan da kanskje også dreie seg om to typer språk eller holdninger til verden – en som aksepterer at bevisstheten er dømt til det uorganiske, som er positivt, sann og trøstende her, og et annet som ikke aksepterer den stumme materialiteten, som er rettet mot høyden og ånden, og som ikke er ønskelig her, antakeligvis fordi det ikke er i overensstemmelse med verden (det er absurd).

Naturobjektene i diktet er mineralriket og månen som symboler på to slags holdninger til verden og to visjoner av mennesket i naturen, hvor mineralene innebærer materialitet og sannhet, og månen innebærer språk og absurditet.

En omvendt-:

I begynnelsen av dette diktet har vi to elementer som står i forhold til hverandre – mennesker og gribben. Gribben er "omvendt", et antonym av en vanlig gribb, så hvis den vanlige spiser det som er nylig død, da spiser en omvendt gribb det som er nylig levende, dvs. nyfødt – den hogger livet i roten. Den er også fastboende i menneskene, og menneskene er i sin natur "svirebrødre". Ordet har flere konnotasjoner – glede, selvødeleggelse, et forsøk på å glemme seg selv. Gribben kan dermed være en medfødt tendens mot forfall og død som finnes i mennesket. Denne tendensen er først og fremst rettet mot det kroppslige, slik som svirebrødrene kan være rettet mot kroppslige fornemmelser. Selv om gribben kan representere død, og svirebrødrene liv (glede), står de allikevel ikke i et klart motsetningsforhold nettopp fordi "svirebror" er et motsetningsfullt begrep i seg selv, en blanding av livsglede og fortvilelse (selvødeleggelse). Mennesket og dets forgjengelighet befinner seg her i en slags ubevisst harmoni, til forskjell fra diktene "Han roper at vannflaten" og "De usynlige" hvor forgjengeligheten enkelt og åpent forkastes eller aksepteres. Videre i diktet får vi en beskrivelse av gribbens virksomhet:

Den eter
alt som er nyfødt, alt

som ikke vil ligge
i ro.

Den fortærer altså alt nyt liv ”som ikke vil ligge i ro”. Slik formulert kan linjen kanskje også bety ”alt som våger å leve”, som om livet var et feil eller sykdom, som om regenerasjonen av det organiske var et avvikende fenomen i en uorganisk verden som gribben må fjerne. Selvsagt behøver ikke linjen å forstås som så aggressiv, den kan helt enkelt stå for det nyfødtes forgjengelighet og meningsløshet.

De siste linjene ”Inne i gribben / er det solskinn” er veldig dunkle. Sola som er en livskilde befinner seg inne i gribben som er i dette diktet en dødskilde. Kanskje representerer bildet en syklus av liv og død, hvor livet er imidlertid underordnet, fanget. Samtidig får gribben, dvs. den medfødte forvitringen, kosmiske dimensjoner og blir et altomfattende prinsipp. Ettersom sola er i gribben og gribben i mennesket, kan bildet kanskje bety at menneskets livsenergi er alltid knyttet til døden, at den må passe gjennom forvitringens filter før den kommer til verden. I likhet med bildet av sola og gribben er selve mennesket en svirebror, altså en blanding av glede og fortvilelse.

Når det gjelder naturobjektene har vi sola og gribben som symboliserer et livs- og dødsprinsipp.

Bildene:

Det viktigste naturobjektet i de ovenfor analyserte diktene er jord, dvs. stein. Vi hadde: juv, jettegryte, rullestein, bergvegg, humus, sand, mineralrike, svaberg, stein. Alle disse bildene representerer den harde materialiteten i naturen. Her ser vi en motsetning til romantikkens luftmetaforikk (luften nevnes ikke en eneste gang i diktene), og en likhet med den imagistiske ideologi om det ”harde” poetiske bildet. Steinen er i motsetning til den halvmaterielle luften og det transcendentale ordet, ja, til ånden overhodet. I disse diktene er den alltid en enkel og entydig materialitet hvor naturens ubarmhjertige og stumme sannhet ligger.

Vann er også viktig. Vi hadde: is, sjørokk, tidevann, regn, vannflate, snø, vann, bølger. I likhet med steinen kan det også stå for uorganisk materie i naturen, men den er også ofte symbol på eller direkte bærer av erosjon, enten som en aktør i prosessen (bølgeslag, tidevann, regn), eller som en frosset, lammet materie som kan symbolisere overgangen fra det organiske til de uorganiske, dvs. resultatet av forvitringen (is, snø). Det burde understrekes at vann er ikke den eneste uttrykk for erosjonen i diktene. I denne lyrikken er erosjonsprosessen en

vesentlig og altomfattende prinsipp, og ofte blir den synlig først når man ser diktet som helhet, dvs. den uttrykkes med mer kompliserte midler enn enkelte bilder eller naturobjekter.

Deler av den menneskelige kroppen er også viktige bilder. Vi hadde: knær, sener, rynker, knoker, negler, øyne, håndflate. Disse kroppsdelene står alltid i forbindelse med organisk natur: løvkjemper, gren, skog, bark, greinverk, plankton, blåskjell, gribb. Forbindelsen mellom kroppen og organisk natur kan være direkte (musikerne av bark, grener som gnikker på sener), eller symbolsk (blåskjellen og gribben som kroppslig forvitring). Dette peker på et viktig punkt hos Ulven – det menneskelige kan skilles fra naturen, men bare som bevissthet, ikke som kropp. Menneskets kroppslige eksistens er dets direkte forbindelse med den organiske naturen, om det vil det eller ikke. Det finnes ingen viljestyrt transcendentale bevegelse av bevisstheten mot naturen, forholdet er allerede der. Eller nærmere sagt: kroppens organisk materie er i samsvar med naturens organisk materie som åpner muligheten for en endelig sammensmelting gjennom erosjon som skal gjøre begge to om til uorganisk materie.

I Ulvens lyrikk finner vi altså motsetningsparet organisk – uorganisk, ved siden av det klassiske paret menneske – natur. De to motsetningene er egentlig ikke forskjellige, fordi det organiske også er menneskelig og dermed en del av bevisstheten. Det dreier seg heller om grader av forskjeller innenfor en beslektet gruppe av begreper, eller gjerne, et tredelt motsetningsforhold hvor bevisstheten og det uorganiske utgjør den skarpeste motsetningen, mens det organiske befinner seg et sted imellom dem, altså: bevissthet – menneskelig / naturlig organisk materie – uorganisk materie. I diktene finner vi skarpe motsetninger mellom stein og forskjellige slags innskrift, men også lette overganger mellom naturobjekter og menneskelige kroppsdelar. Disse overgangene og forbindelsene kan imidlertid ikke kalles for idealistiske, fordi idealismen innebærer en forsoning av motsetninger, mens det ikke finnes noen motsetninger her – det organiske som bærer menneskelig bevissthet smelter sammen med det uorganiske på den samme måten som det organiske i naturen.

Når det gjelder bildene av naturobjekter burde man også nevne himmellegemer og fenomener. Vi hadde: sol, solskinn, lyn og måne. Disse bildene kan ha to funksjoner. Enten er de noe høyt, lyst og fjernt som står i motsetning til den nære og materielle (og man kan finne disse objektene i den romantiske luftmetaforikken), eller gir de kosmiske proporsjoner til erosjonen, fordi også de er utsatte for dens virkning.

Vi har sett at bildene i disse diktene er (ofte surrealistiske) metaforer, symboler og personifikasjoner, men at de samtidig framhever naturobjektets nesten påtrengende materialitet som står i motsetning til den idealistiske, språkorienterte og transcendentale luftmetaforikken. Naturobjektets materialitet kan altså ikke unngås til og med i en

iakttakelsesprosess som baseres på bevisstheten og fantasien, og ikke sansene som har en svært uviktig rolle her. Bilderetorikken er dermed i tjenesten av tanken at bevisstheten er dømt til det uorganiskes materialitet.

Disse bildene kan imidlertid ikke kalles for imagistiske og jeg synes at de ikke har det som jeg har kalt for sekundær symbolikk, og at de er alltid primært symbolske. Det forhold at sansene har en ubetydelig rolle er viktig. Riktignok er hørselssansen til stede av og til, men den er alltid rettet mot stillheten eller abstrakte konsepter av fraværets og det uorganiskes språk og musikk. Her ser vi en klar forskjell fra Fosses lyrikk, hvor sansene spiller en vesentlig rolle i iakttakelsen av landskapet. Hos Ulven blandes bevisstheten, symboler og metaforer fritt med verdensanskuelsen, de former og innretter den. Det lyriske subjektet er heller en tenker enn tilskuer, heller rasjonalistisk enn empirisk. Dette synes å være i misforhold med en lyrikk som uavlatelig understreker det uorganiskes uunngåelighet og overlegenhet. Denne lyrikken forekommer oss da som en slags skrik av bevisstheten som har vanskeligheter med å akseptere det som den selv synes er et urokkelig faktum. Disse diktene synes med andre ord å være en del av ”månespråket” som kritiseres i ”De usynlige”, i slektskap med ropene og bønnene fra ”Han roper at vannflaten”, den kommer fra hjernen av en svirebror som føler gribben i seg. Alt dette blir uttrykt gjennom bilder som blander en imagistisk materialitet og surrealistisk metaforikk.

I artikkelen ”Tor Ulven og modernismens poetikk” (Karlsen 2003), snakker P. S. Larsen også om møtet mellom det organiske og uorganiske, det menneskelige og umenneskelige, og om at mennesket som åndelig aktivitet reduseres totalt gjennom disse kontrastene. Når han snakker om bildene, påstår han at Ulven, i likhet med T. S. Eliot bruker noe som han kaller ”følelsenes avtrykk”, dvs. et tilsynelatende kaldt språk som egentlig er veldig emosjonsladet. Her kan vi kanskje finne spor av dette skriket som gjemmer seg under funderingene over det uorganiske og under bilder som påkaller det materielle i objektet. Larsen nevner også ordene av forfatteren selv fra et intervju i ”Vagant” hvor Ulven beskriver bildet som ”en blanding av tanke og følelse”, og fortsetter med å si ”jeg tenker i bilder når jeg skriver”. Nettopp i denne oppfatningen kan vi kanskje se blandingen av rasjonalistisk iakttakelse og surrealistisk billedspråk jeg har nevnt ovenfor.

Det er kjent at Ulven skriver seg inn i en surrealistisk tradisjon med sin debutsamling ”Skyggen av urfuglen”, og at surrealismen forble med ham i en dempet form gjennom alle verkene hans. Surrealismen som litteraturhistorisk bevegelse er kjennetegnet av en skuffelse med forstanden som oppfattes som destruktiv og meningsløs. Vi kan lett finne lignende

tendenser hos Ulven, selv om det kanskje er bedre å si at forstanden er absurd og mindreverdig hos ham. Surrealistene så automatisk skrivning som en vei mot sannheten:

Automatism revealed that the flux of the inner mind was linguistic in character. If, at one level language was an alien social institution as corrupt as society itself, at a deeper level it was a natural phenomenon, expressive of the entire being. The images thus bodied forth were not artificial, but part of reality itself. (Bradbury & McFarlane 1991, 301.)

Bevisstheten oppfattes altså som et naturlig fenomen, noe som ikke er atskilt fra verden, riktignok i en modifisert form som bygger på det ubevisste. Denne tenkemåten er interessant når den anvendes på lyrikk som konfronterer forstanden og bevisstheten som noe falskt, og naturen som noe sant. Ulven distanserer seg imidlertid fra ren surrealisme, for selv om han synes at bevisstheten er en del av verden (fordi den stammer fra det organiske), benekter han bevissthetens verdi og oppretter det uorganiskes absolutte overlegenhet, slik at surrealistiske mentale fantasibilder får større materialitet. Men de blir fantasibilder uansett, og mennesket kan hverken forlate eller glemme sin forstand. Også i bildenes natur ser vi altså denne blandingen av lengsel mot og redsel for det uorganiske og objektet. Vi kunne kanskje i tillegg si at det som trekker subjektet mot naturen er ikke noe ønske om å oppnå en transcendentale sannhet, men dødsdriften og fasinasjonen med forgjengeligheten som finner sine bevis og bekræftelse i naturen i form av erosjon. Subjektet er sine begrensninger bevisst og er hverken ironisk eller idealistisk. Det vet at det er absurd og forgjengelig, og i erosjonen finner det snart fortvilelsen (fordi de spesifikke, dvs. det menneskelige ved den skal forsvinne) snart trøsten (fordi hans løgnaktige eksistens kommer til å bli utslettet av steinens stumme sannhet).

Avslutning:

Til slutt skal jeg anvende de tre påstandene om naturlyrikken fra teorikapittelet på alt det som ble sagt.

Den første påstanden er at naturen i den slags lyrikk er ontologisk overlegen i forhold til ordet og moralsk overlegen i forhold til mennesket. Den ontologiske overlegenhet i forhold til ordet er absolutt til stede. Forskjellige slags innskrift og mening forsvinner og etterlater nakne stein. Men dette forholdet er egentlig sekundært her, fordi (uorganisk) natur ikke er bare ontologisk overlegen i forhold til ordet, men også, til en vis grad i forhold til mennesket selv. Ordet er bare et uttrykk for det menneskelige, som er videre bare et uttrykk av det organiske som er dømt til å bli det uorganiske. Vi har sett at menneske og natur er vanligvis ontologisk

likestilte i naturlyrikken, mens det er språket som skaper skillet mellom dem, fordi ordet ikke kan uttrykke sannhet ettersom det ikke har noen essens i seg selv. Hos Ulven er det annerledes. Når jeg sier at mennesket er ontologisk underlegen mener jeg ikke at mennesket finnes ikke objektivt hos ham. Måten mennesket eksisterer på er viktig – det er en slags tidlig stadium i tilblivelsen av det uorganiske. Gjennom den uavlatelige tematisering av erosjon og forgjengelighet skapes inntrykket at det organiske er bare en tidlig form av det uorganiske og at det oppnår sitt eksistensielle mål bare når det blir til et forstenet sediment. Det som gjelder for det organiske, gjelder også for det menneskelige. Bevisstheten og forstanden forekommer da som et slags tilfeldighet eller feil, et uviktig biprodukt i tilblivelsen av den uorganiske materiens sedimenter. Dermed kommer vi også til den moralske overlegenheten, som også er til stede, ettersom erosjon og organisk materie synes å være fakta og sannhet i denne lyrikken, mens den menneskelige bevisstheten forekommer som et absurd forsøk på å benekte dem.

Den andre påstanden er at bildenes retorikk i denne slags poesi kan baseres hverken på bildene med primært symbolikk, sekundær symbolikk eller en blanding av begge to. En del har allerede blitt sagt om bildene i de analyserte diktene. Jeg har fastslått at de er stort sett bilder med primær symbolikk, at de er metaforer, symboler, personifikasjoner og tolkninger av omgivelsene, fantasibilder som fra utgangspunktet betyr noe annet enn det de står for, og som ofte blander det menneskelige og naturlige i ett (for eksempel ”høstkatakombene” eller ”månespråket”). Imidlertid har vi sett at bildene framhever naturobjektets materialitet, selv om de hverken er imagistiske eller primært mimetiske. Dette er egentlig uunngåelig, fordi materialiteten er vesentlig i lyrikken som tematiserer natur. Møtet mellom lyrisk subjekt og materie skjer med nødvendighet i landskapet. Dermed må jeg modifisere påstanden fra teorikapittelet litt. Uansett hvor symbolske de er, må bildene i den slags lyrikk alltid være mimetiske i forhold til den objektive materielle verden, dvs. de må ikke miste sin mimetiske aspekt hvis de blir dratt ut fra diktets kontekst. For eksempel, grener som gnikker på senestrenger er absolutt et symbolsk bilde, men hvis grenene eller senene dras ut av metaforens kontekst bevarer de deres mimetiske karakter i forhold til objektets materialitet, fordi det ikke dreier seg om noe abstrakt begrep, bevegelse, tanke eller mytisk vesen. Det å si at lyrikken som tematiserer naturen må inneholde bilder som er mimetiske i forhold til naturobjektet synes å være høyst banalt, men jeg synes allikevel at man burde understreke at den slags lyrikk framhever verdens materialitet med nødvendighet uansett hvor fantastiske eller surrealistiske former den tar.

Den tredje påstanden er at det lyriske subjektet er alltid til stede i denne lyrikken og at dets forhold til naturen bestemmer om det dreier seg om upersonlighets- eller

overpersonlighetpoetikken. Det lyriske subjektet er alltid til stede hos Ulven, men aldri direkte. Det er en iakttagende bevissthet som tenker i bilder. Av og til kan det finnes i et bestemt naturobjekt (rullesteinen), men aldri som et helhetlig og klart nærværende vesen (vi har også sett at mennesker finnes ikke i diktene som helhetlige, men bare som kroppsdel, spredte ut i naturen). Subjektet inngår nesten aldri i en umiddelbar interaksjon med naturen, og i "Etter oss, tegn" er det bare fire (av førtifire) dikt som inneholder substantivet "jeg" ("Nest", "Jeg bor i Paris", "Jeg faller og", "Dette"). Man kan kanskje også si at subjektet kan stå for hele arten, og ikke bare individet. I hvert fall antyder det usynlige subjektet at det dreier seg om upersonlighetpoetikken, som er logisk når man tar til hensyn at tematikken er oftest den totale oppløsningen av det menneskelige. P. S. Larsen drøfter også dette i den ovenfor nevnte artikkelen. Han påpeker at jeget opptrer svært sjeldent hos Ulven, men påstår at det dreier seg både om upersonlighets- og overpersonlighetpoetikken. Larsen synes at tendensene mot upersonlighetpoetikken er en reaksjon på de subjektive og engasjerte sidene ved lyrikken på 1970 – tallet. Han ser Ulvens lyrikk som et forsøk på å forstå seg selv i forhold til noe som ikke er samfunnsmessig, å bestemme sin identitet via kontrastering, ikke med det menneskelige, men med det minste (mose) og det største (hele arten, kosmoset) i verden. Det forekommer meg allikevel at dette er et trekk ved alle slags lyrikk som tematiserer naturen, og ikke bare Ulvens, og forsøket på identifikasjon med det ikke-sosiale innebærer ikke nødvendigvis en lengsel etter en større, allmennmenneskelig og transcendent mening, som er et kjennetegn ved overpersonlighetpoetikken. Larsen finner også den romantiske organismetanke hos Ulven, men jeg er skeptisk til denne påstanden. Det er sant at mennesket er en del av verden og naturen hos Ulven, men det spiller ingen særlig rolle i den på grunn av sin særegne eksistensform. Tvert imot er det spesifikke ved mennesket meningsløs, det er egentlig det samme som alle andre slags organisk materie som er et tidlig stadium av det uorganiske. Bare når det spesifikke ved mennesket oppløses kan det være en fullstendig del av verden. Larsen nevner imidlertid at den slags identitetsskaping er vanligvis positiv (fornyelse, sykluser, enhet til tross for begrensede muligheter), mens den er negativ hos Ulven fordi den er rettet mot døden.

Vi kan da kanskje si at det dreier seg om en form for negativ transcendentale bevegelse. Men er "transcendens" et passende begrep her? Jeg synes at det er det. Begrepet er en viktig aspekt ved naturlyrikken, og jeg synes at den gjelder for alle tre dikterne i denne avhandlingen. Men dette begrepet kan allikevel ikke anvendes på Ulvens lyrikk uten videre forklaring fordi transcendenten har en veldig spesiell karakter her. Hos Fosse og Welhaven skjer den transcendentale bevegelsen med subjektets vilje og er positivt, rettet mot

overskridelsen av menneskets begrensninger og opprettelsen av kontakten med verden (selv om dette uttrykkes på forskjellige måter hos begge). Hos Ulven skjer denne bevegelsen ikke med subjektets vilje, den er uunngåelig og skjer med nødvendighet gjennom erosjon som et altomfattende prinsipp. Erosjonen selv nevnes sjeldent direkte i diktene nettopp fordi den er altomfattende – den er synlig i helheten, bevegelsen og samvirkningen av forskjellige bilder, et abstrakt konsept som blir utført av konkrete aktører. Den er transcendent fordi den inneholder totaliteten av eksistensen, fortiden og framtiden av alt levende og død (ikke bare enkelte naturobjekter som for eksempel Hölderlins blomst), alt materie, fordi den utjevner alt, gjør alt til ett, og dermed utgjør verdens essens. Den transcendentale bevegelsen har veldig lite å gjøre med overskridelsen av menneskelige begrensninger, det er heller en utslettelse av begrensningene ved oppløsningen av alt som er spesifikt menneskelig gjennom sammensmeltingen med den øvrige materien i det uorganiske. Transcendensbegrepet er også knyttet til begrepet sannhet. På en måte blir den oppnådd hos Ulven, men det skjer ontologisk, ikke moralsk. Mennesket er ikke sann (dvs. det som bestemmer ham er ikke det), men blir sann ved oppløsningen av det spesifikke hos mennesket, dvs. et moralsk omslag skjer via et ontologisk omslag (mennesket blir uorganisk materie) og dermed overskrides absurditeten (forstått eksistensialistisk, som det å ikke være i samsvar med verden). Hos Fosse og Welhaven er den transcendentale bevegelsen noe høyst ønskelig og positivt, mens det lyriske subjektets holdning til den er tvetydig og nølende hos Ulven. Man kunne kanskje si at han er forskjellig fra mange modernister som føler angst på grunn av skillet mellom menneske og verden – han synes ikke at et slikt skille finnes, og funderer over denne innsikten. Dette er på den ene side positivt fordi det innebærer oppløsningen av språket og bevisstheten som skaper absurden og skillet (eller illusjonen av skillet), og på den andre siden negativt fordi menneskelig forgjengelighet egentlig er skremmende. Den modernistiske absurditetstragedien får her en ny, nølende aspekt. Men ettersom denne transcendensens sluttunkt er den fullstendige oppløsningen av det menneskelige kan man si at det dreier seg om upersonlighetspoetikken her.

I forbindelse med dette vil jeg gjerne nevne et par tanker fra Anniken Greves artikkel ”Anti-idyllisk menneskesyn og hensynsløs form. Om Tor Ulvens lyrikk” (Karlsen 2003) som kan være utfyllende til det som allerede ble sagt om erosjon som form for transcendens. Hun nevner ”den reduktive bevegelsen” som noe typisk for mesteparten av Ulvens lyrikk, og sier den må ikke nødvendigvis oppfattes som død og forråtelse, men en opphevelse av forskjeller. Og dette må ikke nødvendigvis innebære en forskjellsløs verden, men en verden hvor forskjellene er uviktige. Jeg er delvis enig med dette. Jeg synes at forskjellene er uviktige

når det gjelder det organiske (som er forbindelsen mellom menneske og natur), men at de forsvinner totalt når det gjelder det uorganiske. Greve nevner også at vi har en lignende utjevning når det gjelder tiden. Tiden som sånn er ikke et tema i denne avhandlingen, men jeg vil kort nevne en tendens mot sirkulær tid i diktene som speiler natursyklusene (den uavlatelige bevegelsen mellom det organiske og uorganiske), selv om Anniken Greve absolutt har rett, særlig når vi husker diktet "De usynlige", for eksempel hvor vi har en liv- og dødsyklus som har forsvunnet lenge siden men som i sin essens fortsettes gjennom de samme syklusene i vår tid og som ligger forstenet i sedimentene av vår verden. Oppløsningen av forskjeller angår i hvert fall både mennesket og materien, og der kan man se Ulvens antihumanisme som setter likhetstegn mellom oss og mineralriket (ibid: 76). Denne utjevningen er imidlertid også en utjevning mellom mennesker: "Han ser om ikke en verdi, så iallfall en realiseringsmulighet av det menneskelige i dette." Med det siste er jeg uenig, fordi en forutsetning for denne sammensmeltingen nettopp er oppløsningen av det menneskelige. Litt senere i artikkelen nevner Greve at mennesket er beslektet med naturen, men står allikevel ikke i forbindelse med alt levende, men tvert imot, alt som er død: "Det er ikke *livet* som er konstanten i dette universet, men *materien*" (forfatterens uthevninger). Hun nevner også det tvetydige forholdet til den uvanlige transcendentale bevegelsen. Hun understreker at forholdet til meningen er snart positivt, snart negativt hos Ulven – den er noe som er samtidig en last for mennesket og noe som gir det verdi (ibid: 79). I alle fall er meningen det som skaper skillet. På den andre siden er reduksjonen til materien hverken positivt eller negativt, den er bare der, den skjer med nødvendighet. Han utforsker menneskets plass (dvs. eksistensmodus) i forhold til andre eksistensformer. "Mening" er dermed et underordnet begrep til "eksistens". Meningen fremmedgjør mennesket: "Hvis kosmos er stille og smertefritt, er vi en skurrende smertelyd i dette kosmos" (ibid: 80). Det virker nesten som om Ulven er forundret over meningens nærvær og ikke dens fravær, fordi den gjør det umulig for oss å fatte en enhet som baseres på meningsløsheten og materien, dvs. enheten med alt som finnes.

Vi har sett at retorikken i den slags lyrikk som forsker den menneskelige eksistensens plass i en materiell verden består av bilder som blander materialitet og bevissthet, det mimetiske og det metaforiske og som utgjør den skjulte lyriske subjektets iakttagelse.

Kapittel 5: Welhaven – Skumringens tredje vei

Dette kapitlet handler om Welhavens diktning. Som i de siste to kapitlene skal jeg begynne med analyser av noen dikt som tematiserer naturen, fortsette med et par slutninger om bildene og avslutte med å anvende de tre påstandene om naturlyrikk fra teorikapitlet på alt som ble sagt, sammen med en kort diskusjon om ”den tredje vei” som fører til transcendenten mellom menneske og natur og en diskusjon av meningen dikteren finner i landskapet. De analyserte diktene kommer fra forskjellige samlinger men kan alle finnes i ”J. S. Welhaven: Dikt Kunst og polemikk” (Den norske bokklubben 1990, Oslo – utvalg ved Liv Bliksrud. Fjerdeutgaven av ”Samlede Digtverker” fra 1943. som er ifølge Bliksrud en av de utgaver som språklig ligger nærmest opp til førsteutgavene ligger til grunn for dette utvalget).

Nøkken:

I den første strofen har vi en klart definert lyrisk subjekt (pronomenet ”jeg”) som plasseres i naturen. Hele strofen er en slags innledning og en opprettelse av kommunikasjonen mellom subjekt og landskap. Kontakten skjer via hørselen, og subjektet hører på en nøkk. Han er ikke noe naturobjekt men er allikevel en del av naturen fordi han bor i en kilde. Han er et mytisk vesen som representerer antropomorfisert natur, som en slags naturobjekt som står nærmest til menneskene ved sin form og eksistens. Nøkken atskilles fra landskapet og får en slags særstilling, ikke bare ved sin motsetningsfulle natur, men nettopp ved sin sang fordi det synes som om hele den øvrige naturen er taus, og som kontrast har vi linjen ”og Eggen hvilte i stille Fred”. Sangen og hørselen utgjør kommunikasjonen mellom det lyriske subjektet og det særegne objektet. Forbindelsen knyttes imidlertid langsomt og gradvis, dette varer hele dagen, til skumringen, og blir uttrykt med gjentagelsen av konjunksjonen ”og” på begynnelsen av linjene 2 – 5.

I den andre strofen har vi to påstander om nøkkens natur. Menneskelig kunnskap sier at han er glad, mens naturen innser hans egentlige sinnsstemning, dvs. sorg. Denne forståelsens medium er en fugl som står bak ”Birkens Blad” og hører på nøkkens sorgfulle sang. Fuglen selv er taus og ”vugger seg på grenen”, som om den føler medlidenhet med ham. Det er vanskelig å si om fuglen er personifisert her eller ikke, den må jo ikke være det, men er i hvert fall bærer av forståelsen som ligger i landskapet. Igjen har vi en kontakt via hørselen, som i den første strofen. Men hvis denne kontakten fra første strofe var noe som atskilte nøkken fra

naturen ved å gi ham en særstilling på grunn av sangen og faktumet at et menneske hører på, nå blir han atskilt fra menneskene fordi det er en fugl som hører på (og forstår) ham, mens menneskelig kunnskap om nøkken er feilaktig.

Den tredje strofen handler bare om nøkken og her bestemmes hans særegenhet definitivt. Mørket faller og lukker "Alverdens Munde", både det menneskelige og naturlige er altså stum. Imidlertid er det da at nøkken begynner sin sang. Denne strofen er nøkkelen for å bestemme nøkkens natur. I de første to strofene var han i kontakt både med det menneskelige og det naturlige, men nå blir han atskilt fra begge deler – han er noe annet, dvs. noe tredje, beslektet med begge, men hverken den ene eller den andre, som den hegelianske syntesen. Nøkken er et særegent, ensomt, og som er viktigst – utvalgt vesen: "hans Nat er lang, / han kan ei hvile og blunde". Dermed kan nøkken være bildet av den romantiske geni – han er en emosjonell, ensom, utvalgt sanger. Men samtidig er han naturen – han bor i en kilde og hans følelser preger naturen som forstår ham. Hvis vi husker de Mans påstander fra teorikapittelet ser vi at nøkken kan være "den tredje vei" mellom menneske og natur – et idealistisk bilde av forsoning og en modell for det ideale poetiske ordet, dvs. ordet som får en essens i seg selv ved å oppnå naturobjektets ontologiske status (slik som nøkken atskilles fra omgivelsene og subjektet, dens eksistens blir ikke bestemt av noe annet). Det er først og fremst sangen som kjennetegner nøkken. Både mennesket og naturen forholder seg til ham. I likhet med fuglen som "synger forglemte Sange" i "Lokkende Toner", er nøkken her ord og natur, dvs. det legemliggjorte poetiske ordet med essens. Det er ikke bare luftmetaforikken med sin immaterielle materialitet som er den ideale modellen for "den nye kunsten", men også mytologien, særlig når det gjelder skogsvesener som en blanding av fantasi og materialitet, og som et uttrykk av kanskje de eldste former av kunst og av projeksjonen av det menneskelige i naturen. Med andre ord er nøkken ikke bare en enkel personifikasjon av naturen, men bildet av subjektets transcendentale bevegelse dypere i naturen gjennom det poetiske ordet.

Vi har sett at de Man la merket til at spenningen i diktet øker når denne bevegelsen blir mer intensivt, dvs. når motsetningene blir mer påfallende. Og sant nok, etter denne bestemmelsen av nøkkens dobbelte natur kommer kulminasjonen i diktet i den fjerde strofen. Det lyriske subjektet manifesteres direkte en gang til, men denne gangen hører det ikke sangen, men hulken, dvs. følelsen utdypes. Ved siden av subjektet har vi naturen som mer intensivt gjenspeiler (opplever, uttrykker, deltar i) nøkkens sorg, fordi sola går ned "bag de dunkle Skove", og dugg faller fra trærne som om de gråter. Alle tre elementene i diktet (subjekt, landskap, nøkk) er til stede og er forbundet med den samme sorgfølelsen.

I den femte og sjette strofen ser vi sangen selv. Jeg synes det er ikke nødvendig å fordype seg i den fordi den er en nokså klassisk uttrykk av kjærlighetssorg, men jeg skal si at det menneskelige og naturlige blandes igjen i denne serenaden. Noe som har hittil bare vært en udefinert sang, en lyd som uttrykker følelsen, endelig får ord. Sangerens kjærlighetsobjekt blir sammenliknet med en rose og ”Drømmenes Alfer” blir sendt fra ”Skov og Eng” til hennes seng. Vi har altså en stadig blanding av det menneskelige og naturlige, som kan godt forventes i sangen av en nøkk som selv er en forsoning av de to. Man kan også stille spørsmålet om nøkken synger om sin egen vettesorg, om kjærlighetssmerten til subjektet som søkte trøst ved ”Kildens Bred”, eller kanskje bare uttrykker naturens melankoli i skumringen, hvor den elskede som går til sengs er selve sola. Mest sannsynlig er alle tre påstander sanne, nettopp fordi denne sangen er en blanding og forsoning av disse elementene. De siste linjene ”Jeg døver min Sorig i Suus og Larm / men ak, min Barm / vil aldri ditt Billed miste” kan være et nokså klassisk uttrykk for troen på kjærlighetens varighet, men kan imidlertid også inneholde spor av ironien i forhold til selve diktets (sangens) prosjekt, fordi serenaden reduseres til ”Suus og Larm”, og til slutt har sangeren bare et bilde av noe fjernt igjen, som minner om slutten av ”Lokkende Toner” hvor subjektets vandring også slutter i skumringen: ”Men om jeg aldri kan vinde did, / jeg kjender dog Lokkesangen / hvor sødt den kalder ved Sommertid / naar Kvelden har dugget Vangen”. Det finnes kanskje en følelse av avmakt her i nøkkens sang, en følelse av å besitte bare det billedlige og ikke det virkelige – en ekte romantisk ironi.

Vi kan inndeles naturobjektene i diktet i ”større” eller ”generelle” som representerer landskapet: Eng, Skove, Fjeld, Vang, og ”mindre” eller ”spesifikke” som deltar mer direkte i kommunikasjonen med nøkken: Kilde, Birkens Blad, Gren, Rose, Dugg, Fugl. Denne inndelingen er kanskje ikke så nødvendig, men er allikevel ikke uten verdi fordi naturbeskrivelsene i Welhavens lyrikk og ellers i romantikken har en tendens til helhet slik at bestemmelsen av omgivelsene (sted og tid) hvor iakttakelsesprosessen skjer er like så viktig som detaljene som utfyller landskapet selv. Bildene er mimetiske, de gjenspeiler den objektive materielle virkeligheten, og får sin symbolikk i konteksten med nøkkens sang. Bildenes retorikk er her i likhet med den klassiske romantiske som de Man understreker, dvs. et materiell mimetisk landskap får en symbolsk betydning i løpet av diktet gjennom et bestemt symbolsk objekt og den stadig mer intensive bevegelsen av subjektet dypere i naturen, med andre ord, gjennom samvirkingen av bilder med primær og sekundær symbolikk. Bildet med primær symbolikk som bærer bevegelsen og forsoningen her er jo nøkken, en personifikasjon som er ord og natur samtidig. Objektene som får sterkest symbolikk på

bekostnad av sin mimetiske funksjon og materialitet er fuglen som er det første naturobjektet som føler medlidenhet med nøkken, og "Kildens Bred" som blir en slags forutsetning for kontakten mellom ham og subjektet.

Hørselssansen er viktig i diktet. Den forbinder subjektet, naturobjektene og nøkken, dvs. subjektet og naturen forholder seg til nøkken via hørselen. Hørselen er her et medium som muliggjør kontakten og dialogen med sangen. Men denne sansen er først og fremst bærer av en innsikt, og ikke en empirisk fornemmelse av omgivelsene. For eksempel hører ikke subjektet på skogen, vinden eller fuglen, slik som fuglen hører ikke på subjektet. Hørselen er rettet mot nøkken som har en spesiell status. Hørselen følger den transcendentale bevegelsen i diktet, dvs. nøkkesangen. Vi har et lignende forhold i "Lokkende Toner" hvor hørselen leder subjektet dypere inn i skogen. Den slags hørsel er altså ikke rettet mot en sanselig, empirisk opplevelse av omgivelsene, som hos Fosse for eksempel. Den kan heller ta del i den antikke diskusjonen om forholdet mellom syn og hørsel som to veier til objektiv sannhet, hvor de kristne for eksempel foretrekker hørselen fordi syn kan være misvisende på grunn av det jordiske livets syndige forgjengelighet. Her hører subjektet på en dypere mening i sine omgivelser, ikke på omgivelsene selv.

Høstsang:

I den første strofen har vi en dramatisk beskrivelse av trekkfuglene som flyr sørover. Nedenfor dem er en svart skog og storm, dvs. mørke og uro, og ovenfor dem en ledestjerne, dvs. lys og håp som skal lede dem til "Palmernes Ly". Strofen kan imidlertid lett få religiøse konnotasjoner, selv om den nødvendigvis må ikke være et bilde av kristendom, men et symbol på død i form av overgangen til verden hinsides. Fuglene befinner seg mellom to motsetninger. Den svarte skog i stormen nedenfor dem kan være et bilde av jordisk liv, og den fredelige stjerne et bilde av det himmelske. Palmen er også et symbol på fred og Kristus, og står i motsetning til den svarte skogen og uroen. Fuglene kan da også være døde sjeler som flyr til himmelen i et tog (en hyppig forestilling i hedendommen og folketroen). Men hvis vi ser bort fra de religiøse momentene ved strofen, blir den fremdeles et bilde av en slags overgang fra det nære til det fjerne.

Den andre strofen står i motsetning til den første. Det lyriske subjektet er ikke i stand til å følge trekkfuglene, men han ville ikke ha gjort det uansett, om han kunne. Subjektet vil helst bli blant de "mørke Graner". Granene er en kontrast til palmene, og de "søte drømmene" som skal komme til subjektet er en motsetning til ledestjernen. Hvis den første strofen er et bilde

av overgangen til verden hinsides, og hvis fuglene er døde sjeler, da er subjektet et levende menneske og velger det jordiske. Han velger mørket og uroen, sammen med drømmene som sikkert kommer, i motsetning til en stjernes fjerne håp. Vi kan kanskje si at drømmene her representerer jordisk håp eller kanskje fantasien og til og med kunsten, i hvert fall skjønnheten i det nære. Subjektet foretrekker jordisk skjønnhet, uro og nærvær og ikke himmelsk skjønnhet, ro og avstand. Man kan si at diktet uttrykker et hyppig romantisk motiv – kontrasten mellom det jordiske som er preget av forgjengelighet og uro, men hvor man kan skape kunst og uttrykke skjønnhet og mening på den ene siden og døden og det himmelske som er fredelig og evig, men som samtidig oppløser kunst og mening (en kontrast hvis mer kompliserte uttrykk man kan finne i Wergelands dødsleiediktning, for eksempel). Igjen, hvis vi ser bort fra det religiøse, så har vi et valg av noe nært, urolig og vakkert på bekostnad av noe fjernt og rolig. Hvis man vil være veldig kynisk, kunne man kanskje finne spor av det nasjonalromantiske ”borte bra, hjemme best” her, men jeg tviler på at forholdet mellom de første to strofene er så banalt. En ting til kan være relevant – subjektet står i motsetning til fuglene, og han er alene mens de er i en skare. På den ene siden kan dette nærmere bestemme subjektet som den utvalgte dikteren eller det romantiske geniet, og på den andre kan det bety at dets sjel skal midlertidig forbli unik og atskilt, ikke forenet med gud (eller noen form for absolutt ånd) i himmelen.

De første to strofene utgjør altså en enhet og står i et motsetningsforhold. Det virker som om de uttrykker noe statisk, ikke dynamisk, og at de dermed nekter subjektets bevegelse som atskilles fra det kjente for å oppnå en viss innsikt. Men dette er allikevel ikke tilfellet. De bare bestemmer denne bevegelsens felt, og her er feltet liv, materialitet og nærvær, med andre ord, naturen. Den tredje og fjerde strofen er også forbundet og de skildrer subjektets tilværelse blant de mørke graner:

Ettersom subjektet har valgt å bli, smelter det sammen med naturen og hele dets tilværelse blir knyttet til naturen i den tredje strofen. Dets glede ligger i alle daler, dets blomst sover der, dets reir ligger der. Vi ser at subjektet manifesteres i landskapet som en helhetlig eksistens – dets ånd er knyttet til naturen (“...min *Glæde* / klang i alle Dale”), dets kroppslige eksistens er knyttet til naturen og representert med en naturobjekt (“...min spæde / *Blomst* er lagt i Dvale” – blomsten ligger i dvale mens subjektet drømmer), og det samme gjelder for dets hjem (“min dunkle *Rede*”), som kanskje best uttrykker dets helhetlige nærvær (mine uthevninger i sitatene). I denne strofen er bevissthetens og ordets bevegelse dypere i naturen klarest, og subjektets helhetlige nærvær i naturen er i skarp motsetning til Ulvens diktning for eksempel, hvor sammensmeltingen med objektet innebærer en total reduksjon av det

menneskelige. Subjektet sammenliknes også med en fugl: ”her vil jeg sprede / om min dunkle Rede / Vingen og vente min blund”. Dermed blir han selv i en viss forstand bærer av det transcendentale ordet, en blanding av menneske og natur som skaper diktet (eller drømmen) i likhet med nøkken eller fuglen fra ”Lokkende Toner”. Samtidig står han i motsetning til fuglene fra den første strofen – han er igjen alene og ikke i en skare, og han er en standfugl, ikke en trekkfugl, ordets nærvær i naturen, ikke den rene åndens distanse.

Den fjerde strofen er en skildring av subjektets drømmer. De er også knyttet til naturen, fulle av ”Lillier fagre” og ”Foraarsalfer”. Det er imidlertid viktig hva disse alvene gjør: ”af mine Grave / danne de en Have, / vekke mig smilende der”. Vi har en grav, altså døden, men denne graven blir lagt av alver som tilhører våren, altså livet og fornyelse, og graven blir da egentlig en hage hvor subjektet skal våkne opp med et smil. Døden forbindes med nytt liv. Ved å velge nærvær, materialitet og natur over ånden og avstanden, velger subjektet samtidig den naturlige livssyklus og livsfornyelse. Sammensmeltingen med naturen fører her til en idealistisk forsoning av livet og døden, det jordiske og det himmelske.

Man kan si at diktet tematiserer ikke forholdet til naturen direkte. Dets hovedtema er død, selv om det blir sterkt knyttet til naturen. Dermed har vi ikke noen naturobjekt som kunne være bæreren av det poetiske ordet i naturen og som kunne være et bilde med primær symbolikk og lede den transcendentale bevegelsen gjennom mimetiske bilder av naturen for å finne en bestemt innsikt. Allikevel blir subjektet selv dette objektet på en måte, fordi det er først og fremst gjennom sammensmeltingen med naturen og sammenlikningen med en standfugl at han oppnår forsoningen mellom liv og død. Man kan også si at diktet heter ikke ”Dødssang” men ”Høstsang” som viser at nettopp naturen blir en visjon av forsoning – ”død” blir egentlig til ”høst” en naturlig (jordisk og sanselig) syklus. Også i dette diktet har vi altså det poetiske ordet (uttalt av dikter-fuglen) som lengter etter naturobjektets ontologiske status, men dette prosjektet står i andre plan, mens i forgrunnen har vi subjektets prosjekt hvor han vil bevare helheten av sin egen eksistens til og med i døden, gjennom en sammensmelting med naturen.

Når det gjelder naturobjektene i diktet har vi igjen større eller mer generelle som bestemmer omgivelsene (i første, tredje og fjerde strofe): Skove, Dale, Have, og mindre eller mer spesifikke: Fuglen, Vingede Skarer, Stjerne, Palmerne, Graner, Blomst, Rede, Lillier. Bildene er mimetiske og har sekundær symbolikk. Symbolikken er skapt først og fremst av subjektet som er i kontrast med noen av naturobjektene, og i samsvar med andre. Ved siden av dikter-fuglen er hagen det klareste bildet av sammensmeltingen fordi den er natur som blir dyrket av mennesket og i tillegg opptre i drømmen og bestemmer dens omgivelser. Stjernen

som et høyt, himmelsk naturobjekt og palmen som et eksotisk naturobjekt representerer noe fjernt og ukjent, mens de andre objektene representerer noe nært og kjent (graner) som er ofte i direkte kontakt med subjektet (blomst, rede, liljer, dal). Igjen har vi mytiske vesener, våralver, som er ikke bare en personifikasjon av naturen men et bilde av den naturlige livsfornyelsen etter døden. Sansene spiller ikke noen stor rolle i diktet.

Ved Havet:

Allerede i første strofen har vi en orientering mot naturen: ”Ved det mæktige Hav, hvor Kysten er Steil, / er Verden lukt ude...”. Man velger et naturobjekt som utelukker resten av verden, og dermed også sivilisasjonen og alt menneskelig. Dette naturobjektet er opphøyet (”mæktig”), og kysten er utilgjengelig og utelukkende (”steil”). Følelsen av det atskilte og private utdypes ved at hele den øvrige verden utelukkes, uten noen nærmere bestemmelse. Diktet begynner altså med et intimt møte mellom det lyriske subjektet og naturobjektet. Havet er imidlertid ikke noe stumt materiell objekt, men et speil av tankelivet, dvs. subjektet finner ånden ved å være atskilt fra verden og gjennom en intim kontakt med naturen. Subjektet henvender seg til leseren (”... der seer du i et Speil / dit Tankeliv”), og dermed skaper en ny sfære av det private. Subjektet (som er i romantisk poesi oftest en dikter) har en forståelse med havet (naturen), og han overfører fruktene av denne forståelsen over til oss. Havet er imidlertid ikke bare en refleksjon av tilskuerens bevissthet, men noe annet (dvs. noe tredje, hverken natur eller subjekt) fordi det kommer ”et Længselens Rige / ved Aandens tryllende Bliv” fra havet. Åndens særegne eksistens trekker altså fram et rike av lengsel i møtet med naturen, noe nytt og ønskelig, noe tredje. Vi ser at dette rikets ankomst er ikke noe selvfølgelig og uunngåelig ”Af havet kan stige (altså ikke ”må” eller ”skal” stige) / et Længselens Rige”, dvs. den ligger ikke synlig i naturen men oppnås først med samvirkningen mellom tanke (ånd) og naturobjekt. ”Længselens rike” innses gjennom blandingen av det naturlige og det menneskelige, og dermed overskrider begge – det er transcendentalt. Derfor er det nettopp *længselens* rike, noe ønskelig og uoppnåelig. Veien til den ligger i naturen, geniets ensomhet og atskillelsen fra verden (samfunnet?).

Den andre strofen utdyper forbindelsen mellom tankene og naturobjektet: ”Mens Bølgerne glide og nynne dertil, / kan du vugges og bæres så langt du vil / i Tankenes Baad”. Kontakten er åpen for menneskets vilje, og ”Tankenes Baad” blir et medium av den transcendentale bevegelsen dypere i naturen. Man kan si at båten på havet, dvs. dens bevegelse, er her blandingen av ordet og naturen, som fuglen eller nøkken i de forrige dikt.

Denne strofen er også i en slags lyrisk dialog med Fosses dikt "båt i mørker" hvor båten i bølgene er også stedet hvor subjektet har en transcendentale opplevelse. Men forskjellene er like så påfallende som likhetene. Hos Fosse dreier det seg om et vanlig materiell båt og en umiddelbart sanselig iakttagelse av omgivelsene om natten (som videre utelukker syn og forstand, som vi har sett tidligere). Hos Welhaven dreier det seg derimot nettopp om en "tankenes" båt, en abstrakt, rasjonalistisk (i motsetning til empirisk) og åndelig fornemmelse av verden, som er middelbart (den skjer via forstanden og ordet), og den skjer om morgenen (som er åpenbart i den neste strofen), selv om den kan godt være tidløs. De siste tre linjene i strofen presiserer hva som blir utelukket i den første – det er sivilisasjonen, samfunnet, den menneskelige verden, men det dreier seg først og fremst om hverdagens banaliteter ("Døgnstummelens Gange"), og ikke for eksempel den industrielle samfunns spesifikke. Både positive og negative sider ved samfunnet utelukkes ("...al deres Latter og Graad"), dvs. i helheten. I denne strofen har vi fremdeles en direkte henvendelse til leseren.

Hvis vi hadde en nærmere bestemmelse av selve kontakten mellom subjekt og objekt i den andre strofen, i den tredje har vi en beskrivelse av "det tredje", dvs. visjonen som er en resultat av denne kontakten: "De Syner der stige af Vandens Skjød, / skal farves og aande i Morgenens Glød / og mildere Luft". Den første linjen kan minne om forholdet mellom barn og mor, eller kanskje Venus fødsel fra havskummen, men i hvert fall skildrer den nære forbindelsen mellom den transcendentale innsikten og naturen. Visjonen er i tillegg preget av morgensolas lys (som har konnotasjoner av fødsel, vekking og refleksjon) og en mild luft, to naturobjekter i samsvar med den romantiske luftmetaforikken som er modellen for det transcendentale ordet med sin immaterielle materialitet. De siste tre linjene i strofen er et helhetlig bilde av alle tre medlemmer i transcendensens trekant: "Ja Fjelde og Taarne, / af Bølgerne baarne / skal svøbes i Rosernes Duft". Det naturlige og det menneskelige (fjell og tårn) blandes i havet og blir preget av rosens duft som er noe tredje, fordi den samtidig er materiell (en rose) og immateriell (en duft), og noe høyere fordi visjonen nå kan få himmelske og religiøse konnotasjoner (himmelrosen, jomfru Maria).

I den siste strofen åpenbares visjonen og innsikten den fører med seg: "Langt ude, hvor Palmerne møde dit Blikk, / der voxer en Drue med lindrende Drikk / for al din Kval." Visjonen åpenbarer en fjern kur for alle slags kvalme. Kuren befinner seg i naturen, det er en drue som vokser blant palmetrær. Naturen tilbyr helbredelse og medlidenhet til subjektet. Den er også bærer av det hellige – palmen er et symbol på fred og Kristus, og "druens drikk" er vin, dvs. Jesu blod. Det himmelske er her representert av det jordiske, dvs. naturlige, som kan forventes av en åpenbaring som er selv en blanding av ånd og materie. Den transcendentale

bevegelsen fører altså til atskillelsen fra samfunnets banaliteter, sannhet (innsikt), medlidenhet, helbredelse og det guddommelige. Alle disse begrepene er tett innvevd med hverandre. De siste tre linjene skildrer en klassisk romantisk bevegelse av det lyriske subjektet i det ukjente, sammen med hjemkomsten til det kjente med en nytt innsikt, en bevegelse som er i samsvar med idealismens dannelsesreise: ”O, bring den tilbake, / naar hjem du maa drage / til Savnets lukkede Dal.” Her henvender subjektet seg direkte til leseren en gang til, det overfører kunnskapen det har funnet i naturen til oss. Subjektet eller dikteren har allerede gjennomført sin dannelsesreise, og derfor kan han snakke med erfaring og autoritet i løpet av hele diktet. Han har erfaringens bevis at den transcendentale bevegelse er mulig, og oppfordrer leseren til å gjennomgå den selv. Men i likhet med diktene ”Nøkken” og ”Lokkende Toner” har vi igjen den romantiske ironiens bevissthet om vannmakt og begrensninger fordi visjonen er kort og innebærer tilbakevendingen (”naar hjem du maa drage”) til ”Savnets lukkede Dal”, en klar motsetning til ”Længselens Rige”.

Igjen skal jeg inndele naturobjektene i større eller generelle og mindre eller spesifikke. De generelle er: Hav, Fjelde, Dal. Kontakten mellom det menneskelige og naturlige opprettes imidlertid veldig tidlig i diktet, og den transcendentale bevegelsen går allerede fra den første strofen (selv om bildet med primær symbolikk som representerer bevegelsen selv, nemlig båten opptrer først i den andre) slik at disse mimetiske landskapsbildene får en overført betydning ganske snart, slik at havet blir feltet hvor kontakten skjer og visjonen blir født, fjellet blir symbol på natur overhodet (i linjen ”Fjelde og Taarne”), og dalen blir det nære, jordiske, og kanskje også samfunnet (”Savnets lukkede Dal”). De mer spesifikke naturobjektene er: Kysten, Bølgene, Morgenens Glød, mild Luft, Rosernes Duft, Palmerne, Drue. Som i diktet ”Høstsang” blir palmene som eksotiske planter bærer av avstand og det ukjente (i motsetning til den hverdagslige dal), og sammen med druen for de religiøse konnotasjoner. Når det gjelder sansen kunne man nevne syn, men den er rettet mot en fjern visjon og innsikt, ikke det konkrete landskapet. Luktesansen er også til stede, men er mindre viktig.

Paa Fjeldet:

Huldra opptrer rett på begynnelsen av diktet og de første to strofene handler om henne. I likhet med diktet ”Nøkken” har vi et mytisk vesen som er en personifikasjon av naturen, men er også noe mer. Hun befinner seg i naturen (”sidder paa Tue”, ”spiller i Lien”), og er kjennetegnet av sangen. I den andre strofen forbinder sangen det menneskelige og det

naturlige: ”da gjenklinger Melodien / langt borte i Bygden, fra Fjeld til Fjeld”. Hun er altså et mytisk vesen som blander det menneskelige og det naturlige i seg, men tilhører hverken det ene eller det andre, og uttrykker sin natur gjennom sangen. Det at hun er hverken det ene eller det andre ser vi i det at hun, i likhet med nøkken, får en slags særstilling – hun er ensom og dermed utvalgt på en måte som sangens bærer – hun sitter på en tue hvor det er kanskje dårlig plass for to, og spiller og er glad til tross for den melankoliske stillheten som skumringen (Aftenhimmelens Lue, Sommerkveld) vanligvis innebærer (som i ”Nøkken”), og selv om sangen når bygden, ligger den allikevel langt borte. Huldra er dermed tett forbundet både med det naturlige og det menneskelige, men er i seg selv noe annet. Man kan si at hun er ord og natur her, et medium for den transcendentale bevegelsen.

I tredje og fjerde strofe ser vi naturens reaksjon på huldras sang. Naturen blir animert, dynamisk, personifisert – en lind titter bak noen stein og strør sine blomster omkring, og en foss ”nedstyrter mod Dybet med sterkere Magt”, og danser i sin ”Sølv morsdragt”. Naturens dynamikk og vekkelser er både i kontrast med skumringen og sin vanlige tilstand, dvs. sangen trekker fram noe nytt og uvanlig fra naturen. Huldra selv finnes ikke personlig i de to strofene, bare sangen hennes er der, som videre utdyper hennes atskilte natur. Naturen er i samsvar med hennes følelse – glede, og den transcendentale bevegelsen er her rettet utelukkende mot det estetiske. Trær strør blomster og fossen danser, dvs. sangen finner bevegelse, skjønnhet og kunsten i naturen. De religiøse og himmelske motivene som er ellers hyppige i Welhavens lyrikk er totalt fraværende her. Huldra er orientert mot det estetiske og jordiske.

De siste tre strofene handler om den tredje medlem i transcendentens trekant, dvs. mennesket. Det manifesterer seg i diktet i form av en gjetergutt. Han dukker altså opp først i den femte strofen. Han befinner seg i naturen, men allikevel i nærheten av et menneskelig bosted: ”Paa Skrænten ved Sætervangen”. Han er et menneske, men er atskilt, ensom og fortryllet av huldras sang og fossens dans, dvs. han har potensial og vilje til å ta distansere seg fra det menneskelige. Det gjør han i den sjette strofen, fordi han vil ”...hvile sit Hoved hvor Lyngen groer”, og tenker ”...ak, hvem der kunde / være derinde, hvor Huldren boer!”, dvs. hann føler lengsel. Det er interessant at huldras sang gjør ham søvnnig, mens den gir naturen liv og energi. Kanskje utjevner sangen naturen og mennesket ved å bytte deres roller, slik at mennesket er rolig, taus og i samsvar med skumringen mens naturen er dynamisk og uavhengig. På den andre siden er det kanskje slik at gjeteren retter sin lengsel etter hvile (trøst) og eventuelt drømmene (fantasi) mot naturen. I hvert fall virker det som om gjeteren mangler den estetiske dimensjonen som finnes i naturen. Derfor er han opptatt av huldra og

fossens dans, selv om han ikke kan delta. Man kan si at gjeteren besitter alle egenskapene av en romantisk dikter – han er ensom, halvveis mellom samfunn og natur, har en genial hørsel som iakttar huldras sang i naturen, han er emosjonell og føler en sterk lengsel mot noe annet, som er i tillegg knyttet til det estetiske – dvs. alle egenskapene unntatt en, han selv kan nemlig ikke skape skjønnhet. Det er da kanskje bedre å si at gjeteren har et potensial til å bli dikter, men er fremdeles ikke det. Og i den siste strofen lærer huldra ham å spille. Hun (som transcendental natur) elsker ham (kysser ham) og gir ham den estetiske dimensjonen han manglet, så at han kan endelig selv uttrykke det som han før bare kunne høre på (og jeg har nevnt i teorikapittelet at den romantiske poeten kan ”se” transcendensen, men kan ikke uttrykke den fordi han ikke er i besittelse av et språk som har en essens i seg selv). I femte og sjette strofe, akkurat som i tredje og fjerde, var huldra ikke til stede personlig, men nå dukker hun opp, og dermed får gjeteren direkte en transcendental innsikt og muligheten til å uttrykke den. Med andre ord dreier det seg om inspirasjonen og tilblivelsen av diktet, om subjektets lengsel og naturobjektets estetikk som er to forutsetninger for det ideale dikterordet. Det kan være interessant å sammenlikne dette diktet med ”Ved Havet”. Subjektets reise i dybden er allerede gjennomført der, og her i ”Paa Fjeldet” har den ikke engang begynt på selve slutten. Den transcendentale bevegelsen er omvendt, subjektet går ikke i landskapet for å finne en sannhet, men innsikten kommer til ham gjennom naturen i form av inspirasjon. Inspirasjonen blir dermed noe naturlig og nesten uunngåelig, hvis subjektet har potensial. Dikteren leter etter den transcendentale visjonen, men den må berøre ham først og oppfordre ham til å lete. Her har vi fødselen av dikteren og diktet og derfor er det estetiske i naturen så viktig.

Huldra er her da den idealistiske forsoningen av ord og natur, et bilde med primær symbolikk og mytologisk innhold som setter den transcendentale bevegelsens retorikk i gang, besjeler og gir symbolsk betydning til de mimetiske bildene av naturobjekter. Igjen har vi mer generelle objekter som bestemmer landskapet, tid og rom: Lien, Fjeld, Aftenhimmel, og de mer spesifikke: Tue, Foss, Klippefure, Skrænt, Lind, Grene, Blomster, Vind, Lyng. Foss og lind blir direkte besjelet, og lyngen kan også ha en særlig funksjon fordi den er den første direkte (fysiske) kontakten mellom gjeteren og naturen (”og hvile sit hoved hvor Lyngen groer”). Hørselssansen er veldig viktig, både naturen og gjeteren forholder seg til huldras sang gjennom den. Hørselen muliggjør kontakten som skaper den transcendentale bevegelsen og vekker gjeterens ønske om å tilegne seg den estetiske dimensjonen, dvs. inspirasjonen og innsikten kommer via hørselen. Men i likhet med diktet ”Nøkken” er hørselssansen rettet mot en dypere innsikt av ”det tredje” og ikke en empirisk fornemmelse av omgivelsene.

Solvirkning:

Dette diktet har undertittelen ”Efter et Maleri av Gude”. Det dreier seg naturligvis om den romantiske dikteren Hans Gude som er kjent for sine landskapsmalerier. Diktet er altså inspirert av et maleri⁶, men det er usikkert hvor mye det er knyttet til den. Diktet er i hvert fall veldig deskriptiv og skildrer en naturlig landskap ved å bruke mange forskjellige naturobjekter, og et samspill mellom lys og skygge, akkurat som en maler ville ha gjort.

Den første strofen ser virkelig ut som en beskrivelse av et maleri, flere naturobjekter nevnes, beskrives og plasseres i spatiale forhold, og samtidig har vi en lokalisering i tid og rom. Vi har granelien, en bakkeheld, en setersti (et spor av det menneskelige i en ellers helt uberørt landskap), en foss, en blå himmel og middagslyset av en sommersol. Med andre ord har vi himmel, jord, trær, vann, luft og sol, altså et nokså helhetlig bilde (med alle fire elementene fra antikken, hvis vi betrakter sol som ild). Den eneste som mangler er mennesker og dyr, men skapninger med bevisstheten er fraværende i hele diktet, landskapet og naturobjektet er alfa og omega. Vi ser landskapet i middagen om sommeren, altså stunden når sola er på sitt sterkeste. Når vi knytter dette faktumet til tittelen ”Solvirkning” ser vi at sola har en veldig viktig rolle i diktet, som antakeligvis gjelder også maleriet diktet ble inspirert av.

I den andre strofen skildres møtet mellom sol og vann. Sollyset blir besjelet her to ganger (”...Straale spille / paa Elven...”, ”selv Midsommersolen kjender den ei”), som kan bety at sola blir her en bærer av ånden og en høyere mening, men disse personifikasjonene kan like lett være bare dekorative. Vi ser også at vannet står i motsetning til sola, fordi det er mørkt og unnslipper lysets påvirkning. Her kan vi se en slags motsetning mellom det høye, lyse og glade (sola spiller), og det lave, kalde og ensomme (fossen faller i dypet, den ensomme elven i skyggen, skumtåken). Denne kontrast behøver likevel ikke ha noen dypere mening, men bare uttrykke forholdet mellom lys og skygge som er viktig i malerkunsten.

Men i den tredje strofen ser vi at sola kan allikevel ha en overført mening. Den første linjen begynner med ”men”, og skaper derved kontrasten til den forrige strofen. Og nå befinner vi oss på fjellet, ikke i dypet. Diktet vender tilbake til landskapet fra den første strofen som nå brenner av lyset (”gylne Straaleflod”, ”skinnende Top”, ”zitrer med Sølvverblick”). Iakttakelsen av sollyset i de første tre strofene følger i en viss forstand

Liv Bliksrud opplyser at det dreier seg om maleriet ”Middag i en Fjelddal”, stilt ut i Kristiania i 1846. . Welhaven har fått skissen av maleriet som gave fra Gude for sin fødselsdag, men i et av brevene sine nevner han: ”Billedet er nu en ganske anden Composition end Skizzen.”

strukturen av en dannelsesroman: hjemme (fjellandskapet med sol), borte (det kalde dypet, muligheten av lysets fravær), hjem (det første fjellandskapet med enda sterkere og vakrere lys). Motsetningen mellom lyset og det høye (himmelen?) og mørket og dypet (jorden?) er her i tillegg skildret med granen som har ”skinnende Top og skygget Fod”. Gjennom denne forandringen og bevegelsen skiller diktet seg fra maleriet og gir nye konnotasjoner til sollyset. Lyset er noe høyt som gjør jorden vakker, kanskje også noe guddommelig, og er i tillegg i samsvar med den romantiske luftmetaforikken hvis immaterielle materialitet er en perfekt modell til det poetiske ordet med egen essens (og man kan i dette tilfellet kanskje si at lyset preger og skaper dette mimetiske landskapet i likhet med ordene i diktet og fargene på lerretet).

Den siste strofen skildrer en uberørt natur som blir beriket og forskjønnet av sollyset: ”det er intet Spor i den gygne Sand; / den fattige Plet er bleven / et lille glimrende Fabelland”. Gjennom solas virkning blir et ensom, taus og fattig landskap til et vakkert fabelland. Igjen ser vi at sola blir tilskrevet noen høyere mening og skjønnhet. Det er først på selve slutten, i de siste to linjene at det lyriske subjektet dukker opp. Det henvender seg til leseren, og begge deler blir utelukket fra landskapet med det samme fordi subjektet ber leseren ikke å forstyrre synet, og bli i skyggen. Det finnes altså ikke noen tendens til å tilegne seg lysets skjønnhet, man leter ikke etter noen innsikt, mening, åndelig trøst, estetikk, inspirasjon eller transcendens. En høyere mening og skjønnhet ligger i naturen, men den bare iakttas her uten noen særlig hensikt, som en slags ubestemt og ubeskrivelig skjønnhet uten form (lyset) som beriker landskapet. Diktet prøver å nærme seg malerkunsten og formidle en dypere mening visuelt. Det kan også være subjektets første møte med naturobjektet før inspirasjonen og diktet.

Det viktigste naturobjektet her er sollyset som blir tilskrevet noen slags høyere mening og skjønnhet (uansett hvor vagt det høres ut), og som gir denne meningen og skjønnheten til landskapet. Man prøver å etterligne et maleri i diktet, og derfor bruker mange, forskjellige og først og fremst mimetiske bilder av naturobjekter uten noen iøynefallende symbolikk: Bakkehald, Bred, Skog, Kleve, Granlien, Foss, Luft, Elv, Lyng, Brink, Sand. Når det gjelder sansene er syn viktig på grunn av etterligningen av maleriet og samspillet mellom lys og skygge, og selv om det er rettet mot lyset som en høyere mening er den likevel en empirisk sansning av de materielle omgivelsene. Hvis vi ser bort fra sollysets konnotasjoner får vi et dikt som kunne nesten kalles imagistisk. Bildene er mimetiske og uttrykker en materiell landskap. Men etter min mening ligger den romantiske ironien på lur her allikevel, som i noen av de andre analyserte diktene, fordi man godt kan stille spørsmålet: skildrer de poetiske

bildene her et landskap, eller maleriet av et landskap? Er diktets mimetiske retorikk virkelig rettet mot naturen, eller befinner den seg på nivået av det menneskelige og kunstige, bildet og symbolet?

Duggen:

Fra tittelen ser man at duggen kommer til å være det viktigste naturobjektet i diktet, og den innledes i første strofe. I likhet med sola fra "Solvirkning" finner vi duggen når den oppnår sitt høydepunkt, dvs. når "den stærkest staaer paa Urt og Gren". Dens spesielle tid er "Naar Himmelen er for Skyer fri / og Sommernatten frisk og ren", dvs. når himmelen er åpen og natten assosiert med sommeren og dermed sannsynligvis uten alle de mulige negative konnotasjonene en natt kan ha. Allerede på grunn av disse spesielle vilkår får duggen en særegen og opphøyet status. Det nevnes også at duggen dekker den levende naturen (Urt og Gren).

Den andre og tredje strofen skildrer nettopp dette forholdet mellom duggen og den levende naturen. Igjen har vi spesielle vilkår for denne samvirkningen – "Naar dertil Blomsterbægret kun / beaandes mildt af Nattens Luft". Igjen har vi en behagelig natt som beånder en blomst. Samtidig faller duggen på bunnen av blomsterbegeret og gir den "Glands og Duft". Duggen gir altså blomsten skjønnhet og mening, og ved morgensolas ankomst i den tredje strofen – nytt liv. Duggen er her bærer av en høyere mening og livskraft. Den kalles for "Væld" og "Fylde ovenfra", den er en form for guddommelig energi. Det er som om vi har bildet av skapelsen i miniatyr, selv om bildet kanskje har mer til felles med det hedenske enn med det kristne. Natten gir blomsten ånd (det er dermed en natt hvor himmelen er åpen, to ganger i diktet kalles natten for "skyfri" og en gang for "hellig"), duggen gir den skjønnhet og livspotensial, og sollyset utvikler dette potensialet. Etersom duggen skaper nytt liv innenfor blomsterbegeret kunne vi kanskje se på de første tre strofene som bildet av den ubesmittede unnfangelse, men diktet unngår en direkte allusjon til kristendommen ettersom det ikke dreier seg om en rose, men en ubestemt blomst som kan stå for alt levende i naturen. I alle fall har vi et guddommelig prinsipp som gir liv til det jordiske. Her kan man huske Hölderlins (like så ubestemte) blomst fra "Brot und Wein". Den er transcendental fordi den inneholder sin essens, totaliteten av sin egen og sin arts eksistens. Imidlertid får Welhavens blomst en essens fra himmelen. Den er transcendental, men idet det inneholder en guddommelig energi. Selve eksistensen av den levende naturen er bevis på at naturen har en ånd og høyere mening. Både Hölderlins og Welhavens blomst er egentlig det samme, det er heller slik at opprinnelsen av

deres essens blir formulert på forskjellige måter. Begge to viser at skapelsen, forstått som legemliggjøring av den transcendentale Ideén av et bestemt vesen skjer om og om igjen i naturen.

Den fjerde strofen er en overgang mellom de første og siste tre som utgjør to forskjellige enheter. Det er her at det lyriske subjektet dukker opp for første gang, og det forholder seg til naturobjektet. Dette objektet er nettopp levende natur som inneholder det guddommelige ("Dugg på Somrens Blomsterblad"), som dermed blir til en "Livsens Bad". Subjektets lengsel er rettet mot denne livskilden. Her har vi altså et møte mellom det menneskelige og guddommelige som ligger i naturen.

De siste tre strofene handler om subjektet og det menneskelige. I den femte strofen har vi natten igjen, men nå er den "hellig". Dette er en fantastisk skildring av forskjellen mellom menneskelig og naturlig iaktakelse av det himmelske – det som for objektet er "skyfri" blir for subjektet "hellig", det som for objektet er energi og skjønnhet blir for subjektet trøst og mening. Slik som naturen samler en himmelsk energi for liv og skjønnhet om natten, så funderer subjektet over sine lidelser og gransker sjelen. Og slik som objektets livspotensial blir utfoldet om morgenen, så skal subjektets refleksjoner føre til en katarsis, en åndelig rensning og ny håp, som det heter i den sjette strofen: "Saa fromt at Smerten slettes ud / og Sjelen bæver kun av Haab". Subjektet venter også på duggen, men det forbinder den åpent med gud og døpevann, og i den siste strofen skildres duggens ankomst som "...en stille, salig Stund; beredt er Herrens Komme da". Duggen er altså et guddommelig prinsipp som berører både det menneskelige og det naturlige på samme måten og i samme grad, selv om den har forskjellige konnotasjoner for begge to – for naturen er den skjønnhet og en fornyelse av livskreftene (kroppslig gjenfødelse), og for mennesket er den håp, fred og katarsis (åndelig gjenfødelse). Det lyriske subjektet, eller mer presist dets hjerte, blir direkte forbundet med blomsten. I beskrivelsen av effekten det guddommelige har på begge deler, bruker man de samme ord. Begge to føler "Fylden ovenfra" (tredje og sjuende strofe), begge er fylt av en "Væld" (andre og sjuende) som skaper noe nytt i "Bægrets Bund" og "Hjertets Grund". Blomstens og hjertets dybde er dermed like (og det er interessant at de rimer, selv om de er så langt borte fra hverandre, i andre og sjuende strofe). I dette bildet har vi en idealistisk forsoning av natur og menneske, kropp og ånd, det estetiske og etiske (blomstens skjønnhet og sjelens rensning), og til en viss grad av det hedenske (eller i hvert fall mytologiske) og det kristne.

Det viktigste naturobjektet er her jo duggen, bæreren av det guddommelige som forbinder mennesket og naturen. Man kan si at den er her blandingen av ord og natur, selv om dette

ordet er heller guddommelig en poetisk, og subjektets transcendentale bevegelse er her først og fremst rettet mot det etiske (trøst og katarsis) ikke det estetiske (inspirasjon og kunst). Duggen forbindes med himmelen og dermed den romantiske luftmetaforikken, og på retorikkens nivå er den et bilde med primær symbolikk som påkaller symbolikken i de andre, først og fremst mimetiske bildene: Skyer, Urt, Gren, Luft, Blomsterbægret, Morgenlyset. Her burde man understreke blomsten som parallellen til subjektets hjerte og et direkte bilde av sammensmeltingen mellom menneske og natur. Det finnes ikke noen generelle objekter som kunne lokalisere landskapet, og stedet synes å være uviktig i diktet, kanskje fordi det guddommelige er altomfattende. Det finnes bare en bestemmelse av tiden – ”Natt”, eller mer presist ”Sommernatten”. Sansene spiller ikke noen vesentlig rolle i diktet.

En Sangfugl:

Sangfuglen fra tittelen er en fossekall, og den innføres og defineres i den første strofen. Den bor på et spesifikt sted: ”Hvor Larm af Fossevældet / kuer al anden Røst”, mens den selv er ”en Fugl med Sangerbryst”. Den befinner seg altså i en vanskelig og paradoksal posisjon – den er en sanger, men bor på et sted som døver enhver lyd. Det synes imidlertid at fuglen er ikke fortvilet på grunn av det: ”sin freidige Røst den løfter” – sangen er altså ”freidig” som har konnotasjoner ”fri”, ”optimistisk”, til og med ”frek” (trassig?). Dens karakter og bosted utgjør fuglens navn og identitet: ”og derfor hedder den *Fossekal*”. I likhet med ”Lokkende Toner” har vi et naturobjekt med bevisstheten som er kjennetegnet av en spesiell sang, og som nøkken og huldra er fossekallen samtidig i samsvar med naturen (den bor ved fossen og er et dyr) og i kontrast til den (fuglens sang og karakter står i motsetning til fossen). Fossekallen er dermed et naturobjekt med særegen status, en utvalgt eneboer (ingen annen kan leve og synge ved fossen) som er paradoksalt og definert ved sin sang. Det synes å være nokså klart at fossekallen er her en blanding av ord og natur, dvs. bærer av ordet i naturen (som er i tillegg i samsvar med luftmetaforikken), og dikterens ideal.

I den andre strofen utdypes fossekallens vanskelige og paradoksale stillingen. Dens hjem som burde være et trygt og fredelig sted er preget av uro og larm: ”...Regn av Skummet driver / gjennom dets Rugested”. Fuglen gir liv, skjønnhet og ånd til den ellers øde foss (dens Sang og Flugt beliver / vandens øde Bred”). Men som takk for sine ”...Triller og blide Kvad” får den bare ”et isnende, umildt Styrtebad”. Fossekallens tilværelse synes å være tragisk og absurd. Fuglens status som en utvalgt eneboer gjør den ikke bare til en dikter, men også en martyr – den gir mening til en kald og ødslig verden og lider på grunn av det.

Imidlertid, i den tredje strofen, ser vi at dens tragiske og paradoksale stilling er ikke noe lune av skjebnen, men et personlig valg: ”Dog aldri den forlanger / at kvæde i Blomsterduft, / og ei som Skovens Sanger / den undflyr Vintrens Luft”. Fossekallen blir atskilt fra alle de andre fuglene fordi den er an standfugl, som minner om diktet ”Høstsang” hvor det lyriske subjektet identifiserer seg med en standfugl fordi det velger det nære og jordiske. Fuglens posisjon synes ikke å være så absurd lenger, fordi den ikke vil uttrykke skjønnhet der hvor den allerede finnes (i Blomsterduft), men på et kaldt, dunkelt og ubehagelig sted (”Paa Is, som Taage slører, / i Elvegruben trang”), selv om det innebærer lidelse for den. I tillegg synger den ”alene, for døve Ører”, altså ikke til noen som kan høre på. Fuglen synger ikke for noens skyld, men fordi det ligger i dens natur og fordi det er en slags plikt for den. Den gjør naturen levende og skjønn, selv om det finnes ingen som kunne iaktta og forstå dens virksomhet. Ved siden av den estetiske, er fossekallen altså i besittelse av en etisk dimensjon som er langt mer påfallende. Dens styrke er moralsk. Hvis vi plasserer den i en religiøs kontekst, så ligner den på en liten Job, og som en dikterskikkelse ville den være en poet som skriver ikke for å bli kjent og få ære, for hvem kunst er en plikt og ikke et spill (og man vet hvor strenge krav Welhaven selv kunne sette for sin egen og andres kunst). Fossekallen er imidlertid hverken fortvilet eller melankolisk, det virker som om den romantiske Weltschmerz er ukjent for den: ”den hæver endnu sin friske Sang”. Den ser ikke på sin paradoksale stilling som noe absurd, men en mulighet til å realisere sin eksistens. Dette er forsterket av faktumet at den er et dyr, egentlig en del av naturen (verden), selv om den har en særstilling. Det er først og fremst på et moralsk, og så på en estetisk/språklig nivå at fossekallen, som bæreren av det transcendentale ordet, representerer en idealistisk forsoning som menneskets mulighet til å overskride sin avstand fra verden (fuglen er klar over sin rolle og plass i den). I den siste, femte strofen, blir fossekallen direkte en modell for dikteren. Han eller hun må være kjennetegnet av en ”...Iver som forslaar” som er ikke bare knyttet til poetisk inspirasjon, men også det guddommelige, fordi himmelen kommer til å belønne dette med ”en riktig Fjederpels”, dvs. muliggjøre identifikasjonen med fossekallen. Som i de andre diktene, blir det estetiske, etiske og religiøse blandet her for å uttrykke en dypere mening i møtet mellom menneske og natur. Den moralske eller etiske aspekten står allikevel i forgrunnen her.

Når det gjelder naturobjektene er fossekallen det viktigste, den er en idealistisk forsoning av ordet og naturen, dvs. ”den tredje vei” mellom det naturlige og menneskelige, på retorikkens nivå et bilde med primær symbolikk som setter den transcendentale bevegelsen i gang. De mimetiske bildene med sekundær symbolikk er igjen veldig varierte. Først har vi de mer generelle: Fjeld, Skov. Fjellet er stedet hvor fossen befinner seg og skogen er en

motsetning til den, en fjern, beåndet og behagelig natur. De mer spesifikke er: Fossevældet, Klippekløfter, Elv, Skumm, Vand, Bred, Blomsterduft, Is, Taage, Elvegruben. Blomsterduften og skogen representerer den meningsfulle og vakre delen av naturen (og begge deler er levende natur), mens alle de andre (ikke-levende natur) blir en utfordring til fossekallen. Selv om sangen definerer fuglen, har hørselssansen allikevel ikke noen rolle, fordi det nettopp er et poeng at ingen kan høre på fossekallen. Til tross for troen og plikten kan vi i dette faktumet allikevel finne romantisk ironi og en følelse av vannmakt fordi en mottager er en viktig forutsetning for kunstens tilblivelse, og her virker det som om det transcendentale ordet faller på ”døve Ører”. Selv om fossekallen ikke er fortvilet, blir den allikevel paradoksal fra begynnelse til slutt, og denne paradokset blir ikke løst ved faktumet at dikteren får ”en riktig Fjederpels” fra himmelen. Tvert imot får den bare nytt liv.

Søfuglen:

I den første strofen har vi en mimetisk og sannsynligvis ganske enkelt bilde av en and på vannet. Selve beskrivelsen av fuglen og dens omgivelser gir bildet allikevel konnotasjoner av noe opphøyet, skjønn og fredelig. For det første er fuglen en villand, altså noe fritt og ubundet til det menneskelige. Den ”svømmer stille” ved den ”høye Kyst” hvor ”klare Bølger spille / omkring dens rene Bryst”, adjektivene tilskriver altså noe fredelig, skjønn og opphøyet til hele bildet og definitivt plasserer det i naturen, langt borte fra det menneskelige. Her har vi eksplisitt hverken det lyriske subjektet, eller det poetiske ordet, eller inspirasjonen, eller etikken som før, bare en konkret iakttagelse av et opphøyet naturobjekt, i likhet med diktet ”Solvirkning”.

I den andre strofen dukker mennesket opp, et åpenbart negativt element som fører død og uro med seg. Han skyter villanden som er fremdeles vakker (”det smukke Kreatur”) og dermed ødelegger den første strofens høye ro, uten noen særlig grunn – ”for Løyer”. Jegeren blir dermed atskilt fra naturen, han er ikke en del av verdens organisme eller naturens sykluser fordi han ikke dreper fuglen for å spise og overleve, men uten grunn. Fuglens død er unaturlig og absurd, og jegeren er ikke noe symbol på et dødsprinsipp, men bare en tilfeldighet.

De siste tre strofene skildrer andens død. I den tredje er døden nær og fuglen har ingen steder å gå. Men: ”...Fuglen vil ei klage / sin Smerte og sin Nød”. Andens uvilje til å klage over sin skjebne kunne kanskje forstås som personifikasjon som skulle gi den en slags heroisk og moralsk aspekt, men jeg synes at dette er unødvendig. Døende fugler klager virkelig ikke, det ligger simpelthen ikke i deres natur. I den fjerde strofen har vi stunden når døden

inntreffer. Fuglen forsvinner under vannet like så stille og rolig som den svømte ("...taus den dukker"). Beskrivelsen av fuglens omgivelser er forskjellig nå – bølgene er ikke "klare" lenger, men "kalde", de spiller ikke men lukker seg, og fjorden er mørk. Landskapet gjenspeiler fuglens skjebne, slutter selv å være klart og ubekymret, det blir dunkelt og melankolisk. Landskapet, dvs. naturen er i perfekt samsvar med fuglen, og villanden forblir en del av den (organismen) til forskjell fra jegeren. I den siste strofen ser vi anden etter døden. Bildet er allikevel ikke tragisk men skjønn, fordi det ikke sies åpent at fuglen er død, men at den sover, og i dybden "groer Tangen bred og frisk", altså et bilde av liv, i likhet med diktet "Høstsang" hvor graven blir til en hage. Også fiskene er der, levende og stille, slik som villanden var det en gang.

Er det da slik at diktet er et idealistisk og romantisk bilde av døden, hvor død og liv blir forsonet? Det er godt mulig, men diktet er veldig åpent på grunn av dets nesten imagistiske retorikk. Vi har mimetiske bilder av naturobjekter uten subjektets, ordets eller symbolikkens direkte innspill. Som vi har sett i den første strofen kan vi finne en opphøyet skjønnhet i naturen, og i den tredje en moralsk dimensjon i tillegg. På et helt banalt nivå kan diktet være en pamflett mot jakt som sport. I romantikkens bredere kontekst kan det være uttrykk for Weltschmerz på grunn av den døende, forgjengelige skjønnhet. Alt dette kan finnes i teksten og mulighetene er tallrike, men noe annet er viktigere for denne avhandlingens tema. Diktet handler om død, men det er døden av et naturobjekt. Dermed gransker man dets essens. Vi har sett at Hölderlins blomst inneholder totaliteten av sin egen og sin arts eksistens. Noe lignende sies her om villanden. Hvis vi ser på de første linjene fra strofe en og fire, og den siste linjen fra strofe fem, får vi det følgende: "En Vildand svømmer stille" – "Og derfor taus den dukker" – "der boer den stumme Fisk". Stillheten følger altså fuglen i livet, døden, og overgangen mellom de to (stillheten finnes også i strofe tre – "og Fuglen vil ei klage", og i strofe to nevner man ikke eksplisitt jaktbørsens smell, dvs. roen og stillheten finnes i hele diktet). Fuglens essens blir uforandret, den beholder totaliteten av sit vesen. I tillegg er fuglen alltid i perfekt samsvar med naturen, fjorden og bølgene gjenspeiler dens skjebne og i døden ligger villanden i den friske tangen blant fiskene som ligner den i sin stillhet. Dødsbildet som er fullt av liv på slutten av diktet må ikke bare være en forsoning men enda et bevis på fuglens transcendentale essens fordi den hverken blir til ren ånd eller ren kropp etter døden (den sover på havbunnen), dvs. den forblir det som den er, som en del av naturen. Det virker som om ingenting vesentlig har skjedd og jegeren kunne like godt ha skutt en stein. Jegeren er dermed ikke bare noen grusomt og hensynsløst menneske som ødelegger naturlig skjønnhet, han er heller et frø av kaos og tilfeldighet i naturens orden og organiske sammenheng, et forsøk på å

forandre naturobjektets essens ved en absurd og unaturlig død, fordi det ikke klarte å utfolde seg helt og bli meningsfullt. Forsøket blir imidlertid mislykket fordi objektets essens er absolutt og uatskillelig fra verden.

Diktets retorikk står veldig nært til den imagistiske bildeideologien. Alle naturobjektene er uttrykt via mimetiske bilder med sekundær symbolikk som er helt uvesentlig, og diktet kan bare leses som en beskrivelse av en hendelse i naturen. I likhet med diktet "Solvirkning" dreier det seg om en enkel iakttakelse av omgivelsene, selv om man finner en dypere mening i naturen. Denne meningen er her en oppfattning av naturobjektets essens som skulle være en modell for det ideale dikterordet. Den direkte bæreren av denne essensen og det viktigste naturobjektet er villanden (som er i tillegg en fugl og dermed i samsvar med luftmetaforikken). Den er allikevel ikke en idealistisk blanding av ord og natur, men et rent naturobjekt. Det finnes ikke noen eksplisitt transcendentale bevegelse i diktet, bare en iakttakelse av det transcendentale i naturen. De øvrige naturobjektene er: Øy, Kyst, Fjord, Søens Grunde (generelle) og Ur, Bølger, Rede, Tangen, Fisk (spesifikke). Sansene spiller ikke noen vesentlig rolle i diktet.

Bildene:

Vi har sett at naturobjektene er tallrike og varierte hos Welhaven. Det er ikke lett å klassifisere dem og orientere seg i denne mengden. Men dette faktumet selv forteller noe. Diktene prøver å gjengi et helhetlig bilde av naturen, med klar lokalisering i tid og rom og mange detaljer. Alt dette gir landskapet i diktet større realitet og dermed også større materialitet. Vi kan også si at alle naturelementene fra antikken er til stede i like stor grad – luft, vann, jord og ild (hvis vi regner sola som ild). Ingen av dem kan skilles ut som særlig dominant, som man kan for eksempel atskille vann og luft hos Fosse, eller jord og vann hos Ulven. Riktignok kan man si at den romantiske luftmetaforikken spiller en viktig rolle hos Welhaven, men dette er først og fremst knyttet til retorikken som uttrykker den transcendentale bevegelsen av ordet og subjektet dypere i naturen, og ikke til skildringen av selve landskapet hvor luften er ikke dominant. Vi har altså en stor mengde av varierte naturobjekter, alle fire elementer, plante- og dyrelivet, kort sagt et helhetlig bilde, og vi kan her huske at helheten var en av de romantiske idealene.

For analysens skyld skal jeg likevel forsøke å gruppere dem på noen måte. Jeg har allerede lagt et skille mellom "større" eller mer generelle, og "mindre" eller mer spesifikke objekter. De generelle representerer lokalisasjoner som fastsetter landskapet i tid og rom.

Dette større rommet kan etterpå fylles med detaljer og dette forholdet mellom det store og lite, generelle og spesifikke gir en større realisme og materialitet til landskapskildringen (mens dette forholdet er for eksempel vanligvis fraværende hos Ulven som skildrer ikke noen mulige landskaper og dermed trenger ikke noen realisme). Når det gjelder de generelle objektene har vi hatt de følgende: Eng, Skov, Fjeld, Vang, Dal, Hav, Have, Vann, Morgenglød, Aftenhimmel, Lien, Granlien, Bakkehald, Bred, Kleve, Himmel, Natt, Øy, Kyst, Fjord, Søens Grunde, Midsommersol, Morgenlys, Sommernatten. Når det gjelder rommet, ser vi at stedene er nokså varierte, men på grunn av de mange forskjellige typer av fjell- og bergterreng, sammen med fjordene, gjenkjenner vi den norske naturen. Når det gjelder årstiden, dreier det seg vanligvis om sommeren, perioden når sola når sin høydepunkt. Det er åpenbart at sola har en viktig og særegen status. Det er veldig interessant at solas antonym, månen, en av de hyppigste og kjæreste naturobjektene i romantikken, er helt fraværende i de analyserte diktene, til og med i "Duggen" som i sin helhet handler om natten (og det er dermed en "skyfri Natt" når månen burde være svært iøynefallende!). Natten nevnes allikevel bare en gang, mens perioder av dagen er dominerende. Samtidig representerer de forskjellige stadier av sola – morgen (Ved Havet), som vekking, fornyelse og subjektets nye innsikt, middagen (Solvirkning) høydepunktet av sollyset og dermed av det guddommelige / himmelske emanasjon av skjønnhet / energi, og skumringen (Nøkken, Paa Fjeldet) som en overgang mellom dag og natt. Det synes som om skumringen er særlig viktig i den forstand. Som en overgangsperiode er den i samsvar med overgangen mellom det menneskelige og det naturlige, subjektet og objektet, ordet og essensen. Skumringen er tiden når nøkken og huldra definerer seg, og de er selv en blanding av menneske og natur – deres særegne eksistens er kjennetegnet av en særegen sang som synges i skumringen. Også i diktet "Lokkende Toner" kommer subjektet til skogens sentrum først "naar Kvelden har dugget Vangen", og så skjønner at det ikke kan fortsette, selv om det fremdeles kan høre sangen. Sola er altså spesiell fordi dens lys er en utstråling både i estetisk og religiøs forstand, og skumringen er innsiktens og forsoningens privilegerte øyeblikk, da motsetningene går over i hverandre.

De spesifikke naturobjektene kan inndeles i levende og ikke-levende natur. Når det gjelder den ikke-levende naturen har vi hatt: Kilde, Dugg, Stjerne, Rede, Bølgerne, Mild Luft, Foss, Klippefure, Skrænt, Tue, Vind, Elv, Skumtaage, Brink, Sand, Skyer, Klippekløfter, Is, Taage, Elvegrubben. Igjen finner man en stor variasjon i disse objektene som nærmere bestemmer landskapet og inngår i umiddelbare forhold til det lyriske subjektet, et annet objekt (for eksempel fossekallen), eller et himmelsk prinsipp (sollyset, duggen). Jeg skal videre inndele den levende naturen i den som har bevissthet og den som har den ikke, enkelt sagt i

dyr og planter. Levende natur uten bevissthet: Tre, Birkens Blad, Gren, Rose, Lillier, Palmer, Graner, Blomst, Rosenduft, Drue, Lind, Lyng, Urt, Blomsterbægret, Blomsterduft, Tang. Levende natur med bevissthet: Fugl, vingede Skarer, Fossekall, Vildand, Fisk. Vi ser at vi har like så mange naturobjekter fra den levende naturen som fra den ikke-levende, hvis ikke flere. Her ser vi en klart forskjell mellom Welhaven på den ene og Fosse og Ulven på den andre siden. Hos de to yngre forfattere er den levende naturen i mindretall (og levende natur med bevissthet er nesten fraværende). Dette faktumet kan kanskje fortelle at Welhaven ser ikke på naturen som en stum og likegyldig omverden subjektet befinner seg i, men prøver å finne liv, ånd og mening i den, så at det levende og organiske betones sammen med et helhetlig bilde av naturen, dvs. organismen. Når man imidlertid ser på hvilke naturobjektene subjektet identifiserer seg med mest, ser vi at dette er utelukkende den levende naturen (subjektet står i forbindelse med en fugl, dets hjerte med en blomst, dets grav med en hage) og utelukkende de mer spesifikke naturobjektene (subjektet identifiserer seg aldri med en hel skog for eksempel). Det levende (organiske) og spesifikke står altså nærmest til det menneskelige. Her ser vi en likhet med Ulvens lyrikk hvor det organiske er møtepunktet mellom det menneskelige og naturlige, mens subjektets og meningens motsetning er alltid den uorganiske og generelle (ikke-differensierte) materien. Den ”virkelige” eller ”rene” naturens felt er altså det ikke-levende, store og generelle, og det er stedet hvor subjektet hos Welhaven finner det guddommelige og estetiske, trøst og inspirasjon (himmel, sol, hav, dugg). Hos Ulven og Fosse er det uorganiske og generelle også ”ren” natur og subjektets klareste motsetning. I denne sammenhengen er det altså egentlig ikke noen forskjell mellom de tre diktere, selv om Welhaven betoner den levende naturen så mye. Når det gjelder levende natur med bevissthet, ser vi at det hos Welhaven dreier seg nesten utelukkende om fugler. Vi ser også at de som oftest har en overført betydning – ”vingede Skarer” som noe fjernt, en overgang, ånden, til og med døde sjeler, ”Fugl” som dikterens ekvivalent eller sanger av ”forglemte Sange”, fossekallen som dikterens ideal og martyr, villanden som en studie av naturobjektets essens i det lille format, osv. Den levende naturen står nærmest til menneskene, og dette gjelder i særlig grad for den levende naturen med bevissthet (her kan man huske hunden hos Fosse).

Dette fører oss til den romantiske ”dobbelte visjonen” som de Man understreker, nemlig evnen til å se naturen både som en sanselig og materiell landskap og som ”en port til det hinsides”. Som vi har sett skjer dette på et retorisk nivå gjennom samvirkningen mellom mimetiske bilder (eller bilder med sekundær symbolikk som får en overført betydning middelbart i løpet av diktet) på den ene og symbolske bilder (eller bilder med primær symbolikk, de som har en overført betydning fra begynnelsen) på den andre siden, en

interferens som skaper den transcendentale bevegelsen i diktet (subjektets bevegelse dypere i naturen og ordets bevegelse mot naturobjektets ontologi). Det store flertallet av de ovenfor nevnte bildene er mimetiske, med sekundær symbolikk (med unntak av bildene som befinner seg i diktene "Solvirkning" og "Søfuglen" hvor symbolikken er uviktig og hvor det ikke finnes noen eksplisitt transcendentale bevegelse). Naturobjektene med primær symbolikk, dvs. bærere av ordet i naturen, er stort sett fugler. De kan i tillegg sies å være en del av den romantiske luftmetaforikken som de Man understreker som et ideal for ordet med egen essens, fordi luften er et naturobjekt uten noen bestemt form eller klar nærvær – en immateriell materialitet. Mytiske vesener (nøkk, hulder, våralver) har den samme funksjonen, de er eldgamle bilder av besjelet natur, en blanding av det menneskelige og det naturlige, men allikevel hverken det ene eller det andre. De er dermed passende bilder av en idealistisk forsoning av motsetninger, og man kan si at romantikerne brukte mytologien for å skape sin nye kunsts identitet, slik som man bruker naturobjektets essens for å forme det nye poetiske ordet som kunne uttale det uutsigelige og transcendentale. Mytologien og luftmetaforikken er utfyllende størrelser, og vetter og fugler stort sett har den samme funksjonen i de analyserte diktene. Det er ikke overraskende at det dreier seg nettopp om fugler – de assosieres med luften og holder en veldig sterk plass i tradisjonen, nettopp i forbindelse med tanker og ord (i teorikapittelet har jeg allerede nevnt duen som den hellige ånd, raven som tanken og budbæreren, ibisfuglen som skriftguden, og det finnes mange andre eksempler på det).

Når det gjelder sansene har vi sett at de er av og til nærværende og av og til fraværende som empirisk iakttagelse. De hyppigste er hørsel og syn. De er imidlertid ikke alltid rettet mot en direkte sansbar omverden, men en dypere innsikt som ligger i naturen. I den forstand finnes det en viss likhet mellom Welhavens og Ulvens lyrikk.

Avslutning:

Til slutt skall jeg anvende de tre påstander om naturlyrikken fra teorikapittelet på alt det som ble sagt.

Den første påstanden er at naturobjektet har en ontologisk overlegenhet i forhold til ordet fordi det har en essens i seg selv, og en moralsk overlegenhet i forhold til subjektet fordi det er sann. Objektets ontologiske overlegenhet er til stede, og jeg synes at her finner man et romantisk prosjekt hvis mål er å skape det uavhengige ordet gjennom objektets ontologi, å si det uutsigelige, å oppnå transcendenten via språklige midler. Naturens moralske overlegenhet er også til stede fordi subjektet leter etter en innsikt det er ikke i besittelse av. En dypere

sannhet ligger i naturen hos Welhaven, og den kan være estetisk (inspirasjon, skjønnhet, ordets modell), etisk (mot, utholdenhet, dikterens modell), og religiøs (trøst, katarsis, guddommelig energi). Disse tre aspektene er tett innvevd i hverandre og denne inndelingen som bare minner om Kierkegaard er arbitrær og brukt for analysens skyld.

Den andre påstanden er at bildenes retorikk i naturlyrikken baseres på bilder med primær symbolikk, bilder med sekundær symbolikk, eller en blanding av de to. Når det gjelder de analyserte diktene har jeg allerede sagt en del om dette i avsnittet ovenfor, og vi har sett at vi har en blanding av de to typer bilder og at deres samvirkning skaper den transcendentale bevegelsen i diktet. De mimetiske bildene (med sekundær symbolikk) er tallrike, varierte og gir et helhetlig bilde av landskapet. De symbolske (med primær symbolikk) kan være naturobjekter (her er det nesten utelukkende fugler) eller mytiske vesener. Både fugler og vetter kan kalles for personifikasjoner her, men da ikke bare dekorative, men meningsbærende idet at de er sammensatte bilder av forsoning, en ”tredje vei” og resultat av den dobbelte visjonen.

Den tredje påstanden er at subjektet er alltid nærværende og at dets forhold til naturen bestemmer om det dreier seg om overpersonlighets- eller upersonlighetspoetikken. Det lyriske subjektet er alltid nærværende i de analyserte diktene, på en nokså åpent og direkte måte. Det eneste unntaket er diktet ”Søfuglen” hvor subjektet er ikke til stede så eksplisitt, men er allikevel der som en allvitende forteller / iakttaker. Ettersom subjektet higer etter en høyere mening og en panteistisk enhet av det guddommelige, naturlige og menneskelige, synes det å være klart at det dreier seg om overpersonlighetspoetikken.

En del har allerede blitt sagt om den transcendentale bevegelsen i de analyserte diktene. Den er basert på en dobbelt visjon av landskapet, dvs. en bokstavelig og symbolsk iakttakelse av omgivelsene, uttrykt gjennom retorikken som baseres på samvirkningen av bilder med primær og sekundær symbolikk. Ifølge de Man blir denne bevegelsen mer intensiv jo nærmere man er til slutten av diktet, og denne intensiteten egentlig betyr at motsetningene blir mer synlige. Dette kan man finne i de analyserte diktene hvor det er ofte en kontrast mellom, for eksempel, de første og siste to strofer, og det beste eksempelet på det er diktet ”Duggen” hvor den samme guddommelige energien har den samme virkning men forskjellig betydning for subjektet og objektet (fred og katarsis – ”hellig Natt” – for det første og skjønnhet, gjenfødelse – ”skyfri Natt” – for det andre).

Den transcendentale bevegelsen realiseres altså gjennom en blanding av det menneskelige og det naturlige som samtidig hverken er det ene eller det andre, men noe annet. Denne ”tredje veien” blir uttrykt i en poesi som forsøker hverken å være et resultat av ren fornuft

eller ren natur, noe som Welhaven selv har formulert som en blanding av strenghet og følelse. Asbjørn Aarnes forteller om det i sin artikkel ”J. S. Welhaven” (Aarnes 1955). Aarnes framhever denne blandingen av strenghet og følelse som noe særlig påfallende hos Welhaven, på grunn av klassisismens påvirkning på den romantiske sensibiliteten i hans lyrikk. Han siterer fra Welhavens artikkel ”Henrik Wergelands Digtekunst og Polemik”:

...ethvert med digterisk Sands begavet Individ har Øyeblikke, hvori han røres og hæves af et poetisk Stof; men det er Digterens Sag at give denne Følelse Tunge, saaat den gennem rene Toner modnes til fuld Bevidsthed og derved danner en Ligevegt og Klarhed hos Læseren, som dennes dunklere Fornemmelser ei kunde tilveiebringe. Forlader nu Digteren sig fritagen denne Forpligtelse, hva har man da forud for Hvilkensomhelst der nedskriver en Drøms forvirrede Syner eller Feberparoxysmens Skrækkbilder. (ibid: 12)

Det som kjennetegner en ekte kunstner er altså strenghet mot sin egen fantasi⁷ og evnen til å overføre kompliserte fornemmelser av verden til leseren og formulere dem med en klarhet leserens sensibilitet ikke er i stand til å oppnå selv. Her ser vi en sterk tro på forstanden og dets rolle i diktningen og iakttakelsen av verden. I den innledende analysen har jeg allerede nevnt en slags middelbar transcendens gjennom kunsten og språket hos Welhaven. Det er menneskets totalitet (forstand, følelse og kultur) som skulle oppnå en transcendental kunnskap gjennom ordet med egen essens (forsoningen av forstand og natur) som kan si det uutsigelige. Her har vi en skarp motsetning til Fosses og Ulvens lyrikk hvor den samme bevegelsen er umiddelbart og innebærer en delvis eller total reduksjon av det menneskelige. Hos Welhaven finner man en trang til å nærme seg naturen og atskille seg fra det menneskelige, men uten å benekte eller oppløse noen som helst aspekt ved det menneskelige selv – med andre ord har vi en sterk tro på språket, meningen og forstanden i møtet med naturobjektet. Aarnes nevner også at Welhaven var påvirket av en sterkt dannelsesideal, og i et par av de analyserte diktene kunne man finne spor av dannelsesreisens struktur. Hjemkomsten er altså viktig – mennesket smelter ikke sammen med det ikke-menneskelige, men bare besøker det for å fatte sin plass i verden og gi denne innsikten et klart uttrykk. Og når det gjelder dette klare uttrykket nevner Aarnes det følgende: ”Welhavens sentrale tanke var å nå frem til *harmoni* mellom *natur* og *dannelse* – en ”annen natur”. Vi har altså en idealistisk forståelse av kunstens oppgave som forsoning – og forsoning er denne ”andre naturen”, eller den tredje veien. Nøkkelbegrepet for

⁷ Og det kunne være interessant å sammenlikne denne påstanden med en lignende strenghet som kreves av dikteren i Pounds imagistiske manifest. Ved første blick er forskjellen imidlertid klar – Welhaven vil begrense fantasien ut av et hensyn til leseren og forstanden, mens Pound ville gjøre det samme med hensyn til objektet og omverdenen. Men selve formen er noe begge to setter høyt, og begge prøver å unngå det som de oppfatter som lettvinde impulser i diktningen.

Welhaven er "naturbefruktet dannelse" i motsetning til "lærde skriverier", som Aarnes formulerer det. Ren forstand er altså utilstrekkelig, ren natur er meningsløs, ren fantasi er kaotisk. Det trenges en særegen blanding av alt dette, og det er diktningen.

I analysene har vi også sett typen av innsikten som oppnås gjennom subjektets dannelsesreise i landskapet. I naturen finner man med-følelse, forsoning av livet og døden, religiøs opplevelse og katarsis, men først og fremst en estetisk dimensjon, inspirasjonen og modellen både for dikteren og dikterordet som muliggjør denne innsiktens formulering i dannelsesreisens siste stadium. Alt dette utgjør en særegen enhet, og det er vanskelig å si hva som kommer først og hva som kommer etterpå (hvis vi tar alle diktene i betraktning) – naturen, mennesket, dikningen og det himmelske befinner seg i en stadig, sirkulær og harmonisk bevegelse og innbyrdes påvirkning. I forbindelse med dette og et par andre ting som ble sagt vil jeg nevne Ingard Huges artikkel "Tanker og tro i Welhavens poesi" som forteller mye om forholdet til naturen i denne diktningen. Han nevner at Welhaven selv betraktet naturlyrikken som sin spesialitet. Når det gjelder medlidenhet og forståelse som befinner seg i naturen bruker Hauge dikterens egne ord fra artikkelen "Et Par Bemærkninger" for å beskrive virkningen i hans diktning:

[den baseres på] det musikalske og stemningsmessige i landskapet – 'Naturskildringen er Speil, Symbol for Stemningslivet'. Ved en 'symbolisk Operasjon' skal naturbildet forvandles til noe menneskelig. (Hauge 1955, 19).

Hvis vi legger merket til retorikken i denne påstanden ser vi at man underforstår at noen slags mening og ånd allerede finnes implisitt i naturen, og at den er en parallell til menneskene – med andre ord et sterkt tro på meningen og mennesket som en del av verden.

Når det gjelder det guddommelige i naturen, bruker Hauge begrepet "skapningens sukk". Han nevner apostel Paulus "Romerbrevet" hvor naturen sukker og sorger over syndefallet og den uovervinnelige avgrunnen som åpnet seg mellom det guddommelige og det skapte. Imidlertid er forholdet hos mange romantikere forskjellig, gud er immanent og nærværende i tingene og verden (panteisme), og naturen og mennesket er ikke så veldig forskjellige fordi de deler den samme skjebnen. "Skapningens sukk" blir "naturens sukk", og dette er bevis på at minnet om paradiset er fremdeles til, og at det er mulig å finne evigheten og forsonne det atskilte i det jordiske livet (ibid: 23). Hvis hele naturen sukker, så er mennesket ikke alene i sin fortvilelse (panteisme og Weltschmerz): "Smertesymbolene i naturen øker ikke vår smerte, men lindrer den..." (ibid: 24). Men ettersom ikke alle kan tolke naturens språk, er en

av kunstens store oppgaver å formidle naturens smerte (vi kan altså si at også trøsten er middelbart, den kommer gjennom ordet og kunsten).

I avsnittet om bildene har jeg framhevet skumringen som en viktig forsoningsperiode, og man finner en lignende tanke i Hauges artikkel: "Welhaven søker gjerne forsoningssymboler i naturen: solnedgangs rødmen, aftenstemningens clair-obscur som får himmel og jord til å møtes...". Når det gjelder bildene fra diktene "Solvirkning" og "Søfuglen" har jeg nevnt at vi har en mimetisk, nesten imagistisk språk uten større innslag fra subjektets side. Hauge nevner det samme og inndeler landskapskildringene hos Welhaven i to grupper: plastiske ("landskapsbildene (har) klare konturer og er anskuelig framstilt") og musikalske ("en uopløselig enhet av natur og sjeleliv") (ibid: 30). Ordvalget "musikalsk" er interessant fordi vi har sett at lyden, sangen og hørselen er veldig viktige i diktene med en klar transcendental bevegelse og bilder som forsoner ordet og naturen ("Nøkken", "En Sangfugl", "Lokkende Toner", "Paa Fjeldet"). Vi har imidlertid sett at de plastiske landskapene ikke kan kalles for imagistiske og rent mimetiske og at en viss symbolikk og tolkning er alltid til stede. For eksempel, nettopp i forbindelse med diktet "Solvirkning" nevner Hauge at sola symboliserer en guddommelig åpenbaring i naturen og fortsetter: "Det er et symbol som hadde en så fast betydning i tidens diktning at den dannede leser ikke kunne være i tvil om det åndelige innhold i det" (ibid: 37).

Hauge sier også at personifikasjoner er et uttrykk for troen. Jeg er imidlertid ikke helt enig med dette. Vi har sett at personifikasjoner er her idealistiske blandinger av ordet og naturen, den tredje veien legemliggjort. De er dermed heller rettet mot dikterordet og naturobjektets essens, mens det guddommelige kommer ofte fra et annet sted, som et himmelsk prinsipp eller noe som ligger implisitt i selve naturen som en slags mening. Det er ikke alltid fruktbart å gi altfor stor betydning til det religiøse i romantisk diktning. Til slutt har vi også tvil og romantisk ironi. Vi har sett at dette er ikke særlig påfallende hos Welhaven, men er allikevel til stede som antydninger på egen vanmakt når det gjelder gjennomførelsen av det romantiske prosjektet. Sett fra denne vinkelen ser personifikasjonene ut som bilder av paradokset, nettopp som en liten fosekall som synger ved en diger foss.

I Welhavens lyrikk har vi altså en natur som inneholder mening, skjønnhet og det guddommelige. Ved sin geniale iakttagelse innser subjektet alle disse dimensjonene gjennom en "dobbel visjon" og gir denne innsikten uttrykk i diktene som prøver å oppnå den idealistiske "tredje veien" som er transcendental. Denne tredje veien krever balanse på flere nivåer – mellom subjektet og objektet, det mimetiske og det symbolske, forstanden og naturen, fantasien og formen.

Komparativ sammenfatning:

I denne siste delen skal jeg oppsummere slutningene fra de øvrige kapitlene og sammenlikne dem. Jeg skal begynne med bildene som utelukkende har med naturobjektene å gjøre, og fortsette med subjektets forhold til naturen, de tre påstandene om naturlyrikken fra teorikapittelet og den transcendentale bevegelsen hos hver av de tre dikterne.

Når det gjelder Fosse har vi kommet fram til følgende slutninger i forbindelse med naturobjektene:

- De viktigste naturobjektene er regn / hav / bølger, himmel / vind, og muld. De kan stå i visse forhold til hverandre som aspekter av den samme naturobjektet (som del / helhet, spesifikk / generell, kinetisk / statisk).
- De viktigste elementene er vann og luft. I diktene representerer de naturens materialitet og har konnotasjoner av tomhet, nærvær, fravær eller avstand. Ved disse elementenes dominans toner det ”faste” i naturen (stein, tre, jord) bort.
- Sansene er veldig viktige, først og fremst hørsel, berøring og syn. De kan inndeles i to knipper: 1.) hørsel og berøring (stillhet, lyd, fuktighet, og mørket som synets fravær or orientering mot hørsel og berøring), og 2.) syn (lys, farger – svart, hvit, blått). Disse to knipper (måter å iaktta omgivelsene på) også har tilsvarende deler av døgnet: 1.) natt og 2.) dag. De også har tilsvarende typer av naturobjekter og aspekter ved det lyriske subjektet: 1.) mer spesifikke naturobjekter, subjektets følelser og 2.) mer generelle naturobjekter, subjektets tanker. Elementene – vann og luft – kan også svare til knippene (men dette er ikke noe utelukkende forhold).
- Ikke-levende natur er dominerende, de viktigste naturobjektene er uorganiske og deres materialitet, likegyldighet og fraværet av mening og bevissthet betones. Levende natur er mindre vanlig, men noen ganger til stede som en lett overgang mellom det mimetiske og det symbolske i bildene. Himmelleger er fraværende, noe som kan understreke den jordnære sanseiakttakelsen av omgivelsene.

Når det gjelder Ulven kan nevnes følgende:

- Jord er det viktigste elementet, og den representerer den uorganiske naturens materialitet.

- Vann er også viktig som uorganisk materie, og i sine ”flytende” former (tidevann, regn) som erosjonsprosessen fremfor noe, og i sine ”harde” former (is) som forvittringens resultat (overgangen fra det organiske til det uorganiske).
- Organisk natur er i nær forbindelse med menneskelige kroppsdelar, og menneskelig materialitet blir dermed lik naturen.
- Hovedmotsetningen er mellom det uorganiske og det organiske (motsetningsparet mennesket – natur er underordnet denne og befinner seg innenfor den). Det uorganiske er imidlertid dominerende, den eneste konstanten i verden ved siden av erosjonen, mens det organiske bare er dets tidlig stadium.
- Himmellegerer forekommer, men enten som avstandens motsetning til det nære og materielle, eller som erosjonens kosmiske dimensjon.
- Sansene er til stede, men er mindre viktige og ikke rettet mot noen empirisk iakttakelse av omgivelsene.

Når det gjelder Welhaven kan jeg nevne følgende:

- Alle elementene er til stede sammen med dyr og planter (og himmellegerer). Vi har en tendens mot en helhetlig skildring av landskapet med mange varierte naturobjekter, forholdet mellom det spesifikke og generelle, kort sagt en tendens mot realisme og materialitet i skildringen.
- Luft kan allikevel skilles ut som det viktigste elementet på det retoriske og ideologiske nivået (romantisk luftmetaforikk).
- Tidsbestemmelsen er viktig, sommeren er viktigst når det gjelder årstiden og middag og aften når det gjelder dagen.
- Når det gjelder forholdet mellom levende og ikke-levende natur (dvs. organisk og uorganisk natur) kan man si at organiske naturobjekter er tallrike og varierte, noe som kan betone liv, mening og med-følelse (i motsetning til likegyldighet) i naturen, mens det uorganiske og generelle er den ”ekte” og ”rene” naturens felt og en klar motsetning til det lyriske subjektet (mens det spesifikke og levende står i nærmere forbindelse med det, særlig om det har en type bevissthet selv, så som fugler).
- Sansene er til stede men er mindre viktige, og de kan enten være rettet mot en empirisk iakttakelse av omgivelsene i enkelte dikt eller mot en dypere innsikt i naturen i andre, som avhenger av typen av skildringen (”plastisk” eller ”musikalsk” landskap).

Ut fra denne korte redegjørelsen kan man skille ut et par forskjeller og likheter mellom de tre diktene:

Den første og mest påfallende forskjellen er i antallet og typen av elementene og naturobjektene variasjon. Ideologiske forskjeller uttrykkes retorisk gjennom et utvalg av forskjellige elementer som tilskrives forskjellige betydninger (materialitet, bevegelse, erosjon, panteistisk helhet osv.). Naturobjektene bestemmer elementene, dvs. objektene er elementenes (og dermed de forskjellige begrepenes) uttrykksformer. Forholdet mellom organiske og uorganiske objekter skaper også forskjellige betydninger i diktene. Naturobjektene variasjon uttrykker forskjellige tendenser mot realisme eller helhet i skildringene, eller forskjellige typer av iakttakelse av landskapet (vi har for eksempel sett at det ofte ikke finnes noen klar benevnelse av objektene i omgivelsene hos Fosse, de blir omskrevet i form av enkle sanselige fornemmelser, slik at omgivelsene selv virker forenklet. Man se de store forskjeller i objektene antall og variasjon hos ham og Welhaven, som igjen i sine helhetlige skildringer er forskjellig fra Ulvens surrealistiske landskaper). Det samme kan man si om himmellegemers nærvær eller fravær. Objekter som uttrykker tiden kan også ha forskjellige betydninger (følelsmessig og tankemessig iakttakelse hos Fosse, utjevning av tid og materie hos Ulven, himmelsk energi og forsoning hos Welhaven). Med andre ord blir naturobjektene på alle måter retoriske elementer som uttrykker forskjellige forhold til naturen, subjektets forskjellige tendenser og tilnærminger til omgivelsene. Ettersom disse tre diktene i denne sammenheng er svært forskjellige er det bare naturlig at det finnes slike forskjeller i antall, type og variasjon av de naturobjekter som utgjør de forskjellige retoriske kompleksene vi har vært inne på i løpet av diktanalysene. I forbindelse med dette kunne jeg også kort nevne fordelingen av ordklasser. Substantiver er absolutt dominerende i naturskildringen hos alle tre diktene. Dette kan være et resultat av et mimetisk språk som skildrer omgivelsene med enkle benevnelser. Substantiver kan uttrykke naturens enkle nærvær (og dermed materialitet). Jeg synes dette er særlig påfallende i Fosses lyrikk (altså en imagistisk retorikk) hvor subjektet med sine sanselige iakttakelser ofte bare ramser opp fornemmelser eller objekter. Verbene er litt mer til stede i Ulvens lyrikk hvor den surrealistiske naturen ofte er en aktiv bærer av visse handlinger og prosesser. Jeg synes at man kan finne mest adjektiver hos Welhaven hvis skildringer er de mest helhetlige og detaljerte, og som ofte tilskriver en høyere mening til naturen (for eksempel "hellig Nat").

Enda en forskjell finnes i sansenes betydning. De er vesentlige hos Fosse, mindre viktige og som empirisk fornemmelse helt fraværende hos Ulven, også mindre viktige og som empirisk iakttakelse bare av og til nærværende hos Welhaven. Det er selvsagt et resultat av de

forskjellige typer persepsjon subjektet har i diktene. Men til og med når de er uviktige, ser vi at sansene er til stede, som om naturobjektets materialitet krever dem. Eller med andre ord, naturobjektet forlanger sansen uansett hvor symbolsk denne sansens betydning er (i Ulvens surrealistiske landskap eller Welhavens dobbeltvisjon).

Det finnes imidlertid flere likheter mellom disse dikterne. Den første er at man kan finne et visst forhold mellom det organiske og uorganiske hos alle tre. Det uorganiske og generelle (ikke-differensierte) er den "ekte", "rene" naturens sted som subjektets motsetning (uansett hva dette konkret innebærer hos de tre dikterne). På et retorisk nivå betyr "naturen" forstått som "det ikke-menneskelige" først og fremst det uorganiske eller det generelle, ikke-differensierte organiske (for eksempel skogen), mens det lille, organiske og spesifikke er en slags overgang. "Ren" natur er også alltid fri for differensiert bevissthet, slik at dyr veldig sjeldent er en del av naturskildringen, til og med hos Welhaven.

En stor likhet mellom disse tre dikternes retorikk er naturobjektets materialitet. Man kan si at retorikken i denne slags lyrikk bygger på objektets materielle egenskaper. Forskjellige betydninger kan for eksempel uttrykkes gjennom forholdene disse objektene har i naturen (bølge – hav som det spesifikke i det generelle, bevegelsen i en større helhet), gjennom typen av materien de består av (organisk - uorganisk), gjennom materiens konsistens (hav – fjell som det flytende og det faste, luft som immateriell materialitet), gjennom objektets egenskaper og plassering i den objektive materielle virkeligheten (forskjellen mellom trekkfuglene og standfuglene, palmen som noe fjernt og eksotisk), osv. Kort sagt formes retorikken rundt naturobjektets materialitet, nærvær og faktuelle egenskaper, til og med når den ikke er imagistisk, men påvirket av surrealismen eller rettet mot dobbeltvisjonen og en panteistisk ånd. Alle de ovenfor nevnte forskjellene i bruken av naturobjektene baseres på materialiteten. Noe lignende kan man også si når det dreier seg om forskjellene i tidsbegrepet. Tiden opptrer ikke nødvendigvis som et forløp (tidens gang), men som et materiell bilde av et visst begrep (dag og natt som to slags iakttakelse hos Fosse, en utjevning av tiden i sedimentene av det eks-organiske, skumring som forsoning hos Welhaven). I en viss forstand er også tiden underordnet i forhold til naturobjektets materialitet, og tiden som forløp og utvikling er helt fraværende (antakeligvis fordi naturen forlanger en sirkulær bevegelse). Noe lignende kan sies om naturelementene, ettersom enkelte slags materie er særlig meningsbærende hos de tre dikterne. Når det gjelder elementene kan man også nevne at de har en eldgammel symbolikk og arketypisk rolle i kulturen. Helt fra førsokratikerne har de vært anvendt til filosofi, og etterpå vært en bestanddel av den aller tidligste psykologi og medisin, kabbalistisk korrespondanselære og middelalderens alkymi og før det en viktig del

av mytologiske, esoteriske og astrologiske forestillinger. Elementene er med andre ord blant de eldste arketyper, ikke bare i vestlig tradisjon. Det er ikke min poeng å knytte de tre dikterne til tradisjonen eller Jungs teorier, men bare peke på en arketypisk aspekt ved diktningen som tematiserer natur.⁸

Men man kan da godt spørre om ikke-naturlige objekter mangler denne materialiteten i (natur)lyrikken? Og på et annet nivå, kan ikke en høyere mening (i en hvilken som helst forstand) eller fraværet av mening (i den positive betydningen av sannheten hinsides språket) ligge i menneskelige objekter også? Jo, et ikke-naturlig, dvs. menneskelig objekt kan inneholde alle disse betydningene, men det skal da alltid være knyttet til det menneskelige, mens naturobjektet alltid har en spesiell status. Naturen er alltid ”noe annet”, noe urgammelt, skapt før mennesket, verdens organisme (forstått som økosystem, biosfære, hydrosfære osv.), i seg selv befridd for alle konstruksjoner av den menneskelige forstanden. Motsetningsparet kultur – natur er blant de eldste, slik at naturen har på en måte alltid hatt en særstilling i menneskets bevissthet. Allikevel har vi sett at den slags lyrikk som behandles i denne avhandlingen fortrinnsvis dukker opp i romantikken. Dette kan kanskje forbindes med sekulariseringen av samfunnet. Før kunne et menneskelig objekt som et kirke (eller hvilket som helst slags tempel) absolutt være guds hus, mens nå flytter det guddommelige seg ut i villmarken. Villmarken var fra først av bare det – villmark, noe øde, ofte farlig eller rett og slett ond (i den nordiske hedendommen for eksempel står den i forbindelse med Utgård, jettenes og kaoskreftenes hjem, et slags ikke-sted eller sted utenfor kosmos). Det menneskelige blir først adskilt fra gud og etter hvert fra verden og meningen. Det synes som om ikke noe menneskelig objekt kan være symbol på slik atskillelse. Et menneskelig objekt kan være et symbol på fremmedgjørelse (Obstfelders lyrikk er et fantastisk eksempel), men det må alltid operere innenfor det menneskelige. Den dyptgripende og eldgamle motsetningen mellom kultur og natur gir naturobjektet dets særlige status. Til forskjell fra et menneskelig objekt kan naturobjektet dessuten være levende, og den menneskelige kroppen (med alle dens drifter) er til en viss grad et naturobjekt i seg selv, og dermed ofte i konflikt med samfunnets og språkets konstruksjoner.

Så mye om bildene. Når det gjelder forholdet til naturen skal jeg begynne med en sammenfatning i forbindelse med de tre påstandene fra teorikapittelet.

Den første påstanden er at naturobjektet er ontologisk overlegent i forhold til ordet fordi det har en essens, og moralsk overlegent i forhold til subjektet fordi det inneholder en sannhet

⁸ Bachelards elementteori som baseres på arketypelæren i litteraturen er relevant i forbindelse med dette.

hinsides språket og forstanden. Vi har sett at den ontologiske overlegenheten er til stede hos alle tre dikterne, men på forskjellige måter. Hos Fosse blir forholdet ikke direkte tematisert og det uttrykker seg først og fremst gjennom en imagistisk retorikk hvor ordet bare nevner objektet (som er det viktigste) uten pretensjoner for egen del ettersom språkets transcendent er uviktig. Hos Ulven er mennesket selv ontologisk underlegent i forhold til naturobjektet, i likhet med den øvrige organiske materien, så at ordets underlegenhet bare er et ekko av dette grunnleggende ontologiske forholdet. Hos Welhaven har vi å gjøre med det romantiske prosjektet hvor ordet prøver å oppnå naturobjektets essens, noe som forutsetter ordets ontologiske underlegenhet i utgangspunktet. Også objektets moralske overlegenhet er til stede hos alle tre, igjen på forskjellige måter. Hos Fosse ligger sannheten i naturobjektets tomhet, og subjektet beveger seg mot den gjennom sansene og følelsene mens det prøver å finne den samme tomheten i det menneskelige. Hos Ulven er erosjonen og overgangen av det organiske til det uorganiske et faktum, mens den menneskelige flukten fra dette faktumet gjennom ånden, språket og forstanden er absurd, dvs. ikke i samsvar med verden. Welhaven leter etter den sanne og transcendentale tredje veien som går gjennom naturen.

Den andre påstanden er at subjektet alltid er til stede, og at dets forhold til naturen bestemmer om det dreier seg om en overpersonlighets- eller upersonlighetspoetikk. Hos Fosse er subjektet klart formulert og nærværende. Vi har sett at det dreier seg om overpersonlighetspoetikk ettersom det finnes en tendens mot overskridelse gjennom å søke en sann tomhet i seg selv og omgivelsene, selv om en viss reduksjon av subjektet er nødvendig, som et atskillelse fra forstanden, kategoriseringen og kunnskapen. Hos Ulven er subjektet til stede, men ofte godt gjemt og veldig sjeldent uttrykt med peonomen i første person entall. Det dreier seg om upersonlighetspoetikk og en fullstendig reduksjon av det menneskelige gjennom overgangen til det uorganiske. Hos Welhaven er subjektet som oftest klart formulert og nærværende, og man kan si at det dreier seg om overpersonlighetspoetikk på grunn av de panteistiske tendensene.

Den tredje påstanden er at retorikken i den aktuelle type lyrikk bygger på bilder med sekundær symbolikk, bilder med primær symbolikk eller en blanding av de to. Hos Fosse har vi stort sett bilder med sekundær symbolikk og en imagistisk retorikk. Hos Ulven har vi stort sett bilder med primær symbolikk og en retorikk påvirket av surrealismen. Hos Welhaven har vi en balanse. På den ene siden har vi altså en interessant blanding av overpersonlighetspoetikk og sekundær symbolikk hos Fosse, dvs. en tendens mot en dypere sannhet blandet med imagistisk retorikk som skyver meningen i bakgrunnen (i denne forbindelse har jeg snakket om en slags romantisk modernisme hos ham), og på den andre

siden en like interessant blanding av upersonlighetspoetikk og primær symbolikk hos Ulven, dvs. både oppløsning av subjektet og en surrealistisk tendens til å søke en sannhet gjennom det ubevisstes ”naturlige” språk (og i forbindelse med dette jeg har nevnt en slags skrik av bevisstheten som nekter det uorganiske hos ham).

Hos Fosse har vi altså en transcendentale bevegelse gjennom oppløsningen av kunnskapens, språkets og forstandens strukturer, og gjennom opprettelse av kontakten mellom det likegyldig og stumme materielle landskapet og subjektets sanser og følelser. Hos Ulven har vi en slags negativ transcendentale bevegelse som ikke er viljestyrt, og som er en total reduksjon av det menneskelige i en verden hvor materien er den eneste konstanten og erosjonen hovedprinsippet. Hos Welhaven har vi en dobbel visjon av landskapet og den ”tredje veien” mellom natur og forstand som kan uttrykkes gjennom et ideelt poetisk språk (slik at transcendenten i den forstand er middelbar). Her ser vi de største forskjellene mellom de tre dikterne. I den innledende analysen har jeg billedlig kalt den transcendentale sannheten for ”skogens sentrum” og sagt at vi har tre forskjellige visjoner av jeget i dette sentrumet: et helhetlig vesen gjennom meningen og poesien (Welhaven), et halv-vesen, eller et vesen befridd for meningskapende narrativer og konstruksjoner (Fosse), og et ikke-vesen eller spor av et vesen etter den uunngåelige utslettelsen av meningen og bevisstheten (Ulven). Her kan vi kanskje også se et forhold mellom formen og det formløse. Formen er individualitet (teksten, jeget, meningen, identiteten), mens det formløse er overskridelse av jeget, men også en selvoppløsning. Det formløse (tapet av et differensiert jeg) er uunngåelig hos Ulven, selv om vi har sett at subjektet ikke kan akseptere dette helt. Welhavens subjekt prøver å bevare formen i møtet med det formløse, å oppnå en overskridelse gjennom formen, mens Fosses subjekt forsøker å modifisere formen, gjøre den flytende, så at den kan nærme seg det formløse mest mulig. Man kan si at idealet er ”den formløse formen”. Naturen har form i egenskap av materialitet, men mangler den som språk og bevissthet. Den er dermed ”den formløse formen”, og dens ontologiske status virker lokkende på det lyriske subjektet. På et retorisk nivå dreier det seg egentlig hos alle tre om mystikk, eller egentlig om mystikkens paradoks, som er å oppnå sannheten hinsides språket gjennom språket, å overskride språket ved språket. Mystikken leter derfor etter naturobjektets ontologi og naturens formløse form. Dens naturlyrikk forsøker å uttrykke det formløses form, meningsløshetens mening, kaosets kosmos, språkets tilværelse i naturen, ordet i villmarken⁹.

⁹ Forholdet mellom form og formløshet kan også ses i forbindelse med Kristevas forhold mellom far og mor, eller Nietzsches forhold mellom det apollinske og det dyonisiske. Diktningen synes alltid å være et forsøk på forsoning mellom de to.

Språkmystikken, paradokset og materialiteten er de viktigste kjennetegnene av den egentlige naturlyrikken. Disse kjennetegnene finnes hos alle tre dikterne, selv om de blir uttrykt på veldig forskjellige måter.

Litteratur:

Aasbjørn Aarnes: *J. S. Welhaven*. Det norske studentsamfunns kulturutvalg, Oslo 1955.

Aasbjørn Aarnes og Paul Grøtvedt: *Demringens tolker*. Aventura forlag, Oslo 1990.

Andreas Lombnæs: *Litteraturen mellom tingene og sjelen* i Alvhild Dvergsdal (red.): *Nye tilbakeblikk*. Cappelen Akademisk Forlag a/s, Oslo 1998.

Anniken Greve: *Anti-idyllisk menneskesyn og hensynsløs form. Om Tor Ulvens Lyrikk* i Ole Karlsen (red.): *Steinens hvorfor er ditt hvorfor: Om Tor Ulvens forfatterskap*. Unipub forlag, Oslo 2003.

Atle Kittang og Aasbjørn Aarseth: *Lyriske strukturer*. Universitetsforlaget, 1998.

Ezra Pound: *The Literary Essays of Ezra Pound*, edited with an introduction by T. S. Eliot. Faber and Faber Limited, London.

Henning Howlid Wærp: *Romantikken* i Alvhild Dvergsdal (red.): *Nye tilbakeblikk*. Cappelen akademisk Forlag a/s, Oslo 1998.

Ingard Hauge: *Tanker og tro i Welhavens poesi*. Gyldendal norsk forlag, Oslo 1955.

J. S. Welhaven: *Dikt Kunst og polemikk* – Johan Sebastian Welhavens dikt i utvalg ved Liv Bliksrud. Den Norske Bokklubben A/S, Oslo 1990.

Jan W. Dietrichson: *Menneske og natur i engelsk lyrikk* i Askedal og Haanes (red.): *Den romantiske visjon*. Novus forlag, Oslo 2004.

Jon Fosse: *Dikt*, med etterord av Tom Egil Hverven: *Eg er ikkje lenger*. Den Norske Lyrikklubben / Det Norske Samlaget, Oslo 1992.

Jon Fosse: *Hund og engel*. Det Norske Samlaget, Oslo 1992.

Natan Zach: *Imagism and Vorticism* i Bradbury and McFarlane: *Modernism: A Guide to European Literature*. Penguin Books, London 1991.

Paul de Man: *The Rhetoric of Romanticism*. Columbia University Press, New York 1984.

Peter Stein Larsen: *Tor Ulven og modernismens poetikk* i Ole Karlsen (red.): *Steinens hvorfor er ditt hvorfor: Om Tor Ulvens forfatterskap*. Unipub forlag, Oslo 2003.

Robert Short: *Dada and Surrealism* i Bradbury and McFarlane: *Modernism: A Guide to European Literature*. Penguin Books, London 1991.

Tor Ulven: *Det verdiløse*, med etterord av Jon Fosse: *Før og etter auget*. Den norske lyrikklubben, 1993.

Tor Ulven: *Samlede dikt*, med etterord av Janike Kempevold Larsen: *...om så bare i ett bilde*. Gyldendal, 2000.