

# Uppdal og Europa

*En studie av Kristofer Uppdals tidlige lyrikk sett i lys av tysk  
litterær ekspresjonisme*

**Mads Breckan Claudi**



Masteroppgave ved Institutt for lingvistiske og nordiske studier

UNIVERSITETET I OSLO

Høst 2005



# Innhold

<b>Forord.....</b>	<b>5</b>
<b>Forklaring til litteraturhenvisninger .....</b>	<b>6</b>
<b>Kapittel 1: Innledning.....</b>	<b>7</b>
1.1 Om Uppdal og hans verk.....	8
1.2 Utvalg, problemstilling og metode.....	9
1.3 Oppgavens struktur .....	11
<b>Kapittel 2: Moderne, modernistisk, ekspresjonistisk .....</b>	<b>13</b>
2.1 Moderne vs. modernistisk .....	13
2.2 Hva er modernisme?.....	14
2.2.1 Brudd med tradisjonen .....	15
2.2.2 Endring og oppløsning av form og språk .....	16
2.2.3 ”The sense of an ending” .....	17
2.3 Ekspresjonisme.....	18
2.3.1 Oppløsning .....	19
2.3.2 Forkynnelse og utopi.....	20
2.3.3 Destruksjon og renselse.....	21
2.3.4 Kraft .....	22
2.3.5 Språkets meningstap.....	24
2.3.6 Forkastelse av mimesis. Abstraksjon og projeksjon .....	25
2.3.7 Konsentrasjon, simultanitet og paratakse.....	26
2.3.8 Autonomi og ambivalens .....	28
2.4 Oppsummering .....	28
<b>Kapittel 3: 1905-1909. Kvæde, Ung sorg, Sol-laug og Villfuglar.....</b>	<b>31</b>
3.1 Uppdal og vitaliteten i ekspresjonismens forfase.....	31
3.1.1 Århundreskiftets vitalistiske fruktbarhetskult .....	32
3.1.2 Uppdals konkrete og abstrakte erotisering .....	34
3.1.3 Ungdom, vår, sol .....	36
3.1.4 ”Blut und Feuer” .....	39
3.2 Uppdal og ekspresjonismens Nietzsche .....	40
3.2.1 Den moderne primitivitet .....	41
3.2.2 Den amoralske kraft .....	43
3.2.3 Dikteren som skaper av ny virkelighet.....	45
3.3 Uppdals bruk av ekspresjonistiske motiver og virkemidler .....	46
3.3.1 Bevegelighet som vitalt motiv.....	46
3.3.2 ”Enfant perdu” og skillet mellom motiv og form .....	48
3.3.3 Ny erkjennelse – nye begreper .....	51
3.3.4 Tendenser til nedbrytning av klassiske metaforiske strukturer.....	52

3.3.5 Personifisering og ”tingliggjøring” – problematisering av kategoriene subjekt og objekt.....	57
3.3.6 Perspektiv under press.....	59
3.4 Oppsummering: Nietzsche som berøringspunkt mellom Uppdal og ekspresjonismen..	60
<b>Kapittel 4: 1915. <i>Snø-rim</i> .....</b>	<b>63</b>
4.1 Motiviske nyvinninger .....	63
4.1.1 Byen .....	64
4.1.2 Den sterke outsideren .....	64
4.1.3 Nedbrytning og oppstandelse .....	67
4.2 Havet og en nyvunnet metrisk orientering .....	69
4.3 Jeget og landskapet.....	72
4.3.1 ”Geo-språk”.....	74
4.3.2 Landskapet som sjelens ramme.....	76
4.3.3 Projisering av jeget.....	78
4.4 Subjekt, objekt og jeg.....	83
4.5 Oppsummering: Jegets og det lyriske subjektets status i <i>Snø-rim</i> .....	91
<b>Kapittel 5: 1918-1920. <i>Solblødning, Elskhug og Altarelden</i> .....</b>	<b>95</b>
5.1 Nytt vs. gammelt .....	95
5.2 Ytterligere tilnærming til ekspresjonistene .....	96
5.3 Tre motsetninger .....	98
5.4 Motsetningen natur – menneske.....	100
5.4.1 Naturens selvstendige eksistensberettigelse.....	100
5.4.2 Personifisering og tingliggjøring – igjen.....	101
5.4.3 Mennesket og forholdet menneske – natur .....	102
5.5 Motsetningen natur – jeg.....	106
5.5.1 Speilstrukturen: Sammenligning og sammenblanding.....	106
5.5.2 Syntese og separasjon.....	109
5.6 Motsetningen objekt – subjekt .....	111
5.6.1 Subjektet og saurosene.....	112
5.6.2 Lignelsesformen og balansen mellom subjekt og objekt .....	116
5.7 De tre motsetningene i ”Isberget” .....	118
5.8 Oppsummering: Uppdals tvetydighet som syntese av ekspresjonisme og vitalisme ...	125
<b>Kapittel 6: Avslutning.....</b>	<b>127</b>
<b>Ordforklaringer: .....</b>	<b>131</b>
<b>Litteratur: .....</b>	<b>133</b>

## Forord

År 2005 – året da denne oppgaven ble til – var året for den norske hundreårsmarkeringen, feiringen av de viktige nasjonale begivenheter som fant sted her 100 år tidligere. Dessverre finner man blant disse bejublete begivenhetene fra 1905 ingen markering av Kristofer Uppdals debut som forfatter. 2005 kunne ha vært Uppdal-året; sammen med hundreårsjubileet for Norges endelige uavhengighet kunne vi ha feiret vår store nasjonalskald, med utgivelse av hans samlede verker, med Uppdal-dokumentarer på tv og med opplesning av hans dikt på radio. Slik ble det ikke. Isteden har det i 2005, som i de fleste andre år, vært temmelig taust omkring Uppdal. Det eneste som bryter denne stillheten, er Aschehous' utgivelse av enkelte hittil upubliserte dikt under tittelen *Åt songa tå stjernom*, samt kanskje en bitte liten rasling forårsaket av at hans lyrikk har blitt gjort til gjenstand for en masteroppgave.

Dette gjør at det er med en todelt smak i munnen jeg sitter igjen etter arbeidet med denne oppgaven. Den søte smaken kommer naturligvis av at jeg har fått lære å kjenne Uppdals forfatterskap, som nå står for meg som svært mangesidig, tidvis motsetningsfylt, og ladet med en voldsom nyskapende kraft når det gjelder språk- og billedbruk. Men en besk smak forpurrer opplevelsen, og denne stammer fra skuffelsen over den manglende anerkjennelse som forfatterskapet lider under. Denne studien får derfor stå som mitt ydmyke bidrag til arbeidet med å rydde en mer rettmessig plass i den norske litteraturhistorien for forfatteren Uppdal.

Oppgaven har ikke blitt til uten hjelp fra andre. Den første som fortjener takk, er min veileder professor Per Thomas Andersen, som har gitt god og konstruktiv kritikk gjennom hele prosessen. Jeg retter også en takk til universitetslektor Thorstein Norheim for hans imøtekommenhet og hans mange nyttige innspill. Sist, men slett ikke minst, vil jeg takke min medstudent Kristin Wabø Ruud for godt og fruktbart samarbeid. Disse tre har utvilsomt bidratt til at det endelige resultatet ble bedre enn det ville ha vært uten deres hjelp. Til tross for alle gode råd bærer jeg likevel selv ansvaret for oppgavens eventuelle feil og mangler.

Mads Breckan Claudi

Oslo Blindern, 26.10.2005

## Forklaring til litteraturhenvisninger

For enkelhets skyld vil henvisningene til Uppdals diktsamlinger gjennom oppgaven forkortes på følgende måte:

K = *Kvæde* (1905)

U = *Ung sorg* (1905)

SL = *Sol-laug* (1908)

V = *Villfuglar* (1909)

SR = *Snø-rim* (1915)

SB = *Solblødning* (1918)

E = *Elskhug* (1919)

A = *Altarelden* (1920)

## Kapittel 1: Innledning

”Kristofer Uppdal hører ikke til våre mest berømte diktere, men det knytter seg likevel tydelige assosiasjoner til navnet” skriver Vigdis Ystad i åpningen av sin bok *Kristofer Uppdals lyrikk* fra 1978 (Ystad 1978b: 9), og setter dermed fingeren på et litt bedrøvelig poeng: At forfatteren Uppdal gjerne har vært plassert bak mange av sine samtidige kolleger når bildet av forrige århundres norske litteratur har blitt tegnet, er like beklagelig som det er ubestridelig. Blant dem som likevel har fått øye på denne noe merkverdige dikteren, vil en av de assosiasjonene Ystad nevner, dreie seg om hans forbindelse til den tyske litterære ekspresjonismen ved 1900-tallets begynnelse. I norsk litteraturhistorie framstår det som et anerkjent faktum at Uppdal særlig i sin lyriske produksjon lot seg inspirere av denne grenen av Europas litterære modernisme. Leif Longum uttrykker seg med en viss varsomhet når han hevder at ”det [er] mulig at Uppdal, på studiereise i Tyskland, fikk impulser fra ekspresjonistisk kunst og diktning” (Fidjestøl m.fl. 1996: 467). Mindre forbehold finner man hos Per Thomas Andersen: ”I 1913 var Uppdal ni måneder i Tyskland og mottok inntrykk fra den tyske ekspresjonismen. Det satte dype spor i hans diktsamlinger fra og med *Snø-rim* i 1915 og fremover” (Andersen 2001: 360). Ystad, som uten tvil har stått for det betydeligste bidraget til forskningen på Uppdals lyrikk, er av samme oppfatning: ”Denne reisen har antakelig spilt en avgjørende rolle for hans senere diktning, langt ut over de spor den setter i et dikt som «Byen» (datert «Berlin 1914»), eller i reisebeskrivelser i *Snø-rim*” (Ystad 1978b: 185).

Reisen de alle nevner, er Uppdals stipendreise til Tyskland, som fant sted mellom november 1913 og juli 1914, hvorav omtrent halvparten av tiden ble tilbrakt i Berlin.<sup>1</sup> Kombinert med kunnskapen om at Uppdal tidlig nærte interesse for tysk litteratur,<sup>2</sup> gjør dette oppholdet midt i den ekspresjonistiske bevegelsens hjerte at det er nærliggende å anta at han kan ha mottatt påvirkninger fra sine tyske kolleger. Men selv om antagelsen om en direkte påvirkning fra ekspresjonismen synes viden akseptert, har den ikke vært gjort til gjenstand for noen grundigere undersøkelse innenfor den meget beskjedne tradisjonen som utgjør den norske Uppdal-forskningen. Riktignok har ekspresjonistiske trekk vært framhevet, blant annet i et dikt som ”Sauros-skratt”, og Ystad går relativt grundig til verks når hun peker på enkelte fellestrekk mellom Uppdals og ekspresjonismens lyrikk. Likevel mangler det en mer utførlig behandling av denne antatte forbindelsen, og oppgavens ubeskjedne ambisjon vil derfor være å forsøke å bøte på denne mangelen. Dette forsøket vil forhåpentligvis kunne kaste et forsiktig lys over forholdet mellom en vesentlig – om enn relativt ukjent – norsk lyriker og den samtidige kontinentaleuropeiske litterære fortropp, et forhold som fant sted i skyggen av den norske nyrealismens store menn og kvinner.

### 1.1 Om Uppdal og hans verk

Kristofer Oliver Opdal – fra 1905 Kristofer Uppdal – ble født 19. februar 1878 på gården Opdal i Beitstad, nordvest for Steinkjer. Han vokste opp i økonomisk trange kår, og hans livshistorie framstår på mange måter som brutal og ubarmhjertig. Etter at hans mor døde da han var sju år gammel og faren raskt giftet seg på nytt, måtte han som den eldste i en stor søskenflokk allerede som niåring ut å tjene til livets opphold. Han tilbrakte sin ungdom som gjeter og gårdsdreng, og tjente deretter mange år som omreisende rallar, og mye av hans tidligste diktning skal ha blitt til om natten på anlegg rundt omkring i landet. Hans skolegang var svært begrenset: Ut over det han må ha fått med seg som gutt, ble to kortere folkehøgskoleopphold hans eneste utdanning.

Uppdals familiære historie er tragisk. I 1913 giftet han seg med Bergljot Isabella Magnusson fra Bergen, og sammen fikk de tre barn. Men etter at den yngste sønnen døde, havnet kona på sykehus, mentalt nedbrutt. I 1926 ble Uppdal selv innlagt på Gaustad, hjemmet solgt og de to gjenlevende barna plassert på barnehjem. Få år etter at han ble utskrevet fra sykehuset i 1929, døde først kona, og kort etterpå også datteren, som bare rakk å

---

<sup>1</sup> Se Ystad 1978b: 184.

<sup>2</sup> Hans debutsamling *Kvæde* inneholder gjendiktninger av Goethe og Heine.



bli 13 år gammel. Uppdal var på samme tid også selv plaget av sykdom, men levde videre, og døde først 26. desember 1961, 83 år gammel.

Det er først og fremst som prosaist og ”rallardikter” at Uppdal har oppnådd en viss berømmelse, og hans ry er uløselig knyttet til den gedigne ti-binds romansyklusen *Dansen gjennom skuggeheimen*, som med omarbeidelser og gjenutgivelser har en tilblivelseshistorie som strekker seg fra 1910 til 1924. Også hans lyriske produksjon er stor. Etter at enkelte tidlige dikt hadde blitt trykket i mindre aviser og tidsskrifter omkring århundreskiftet, var 1905 året for hans boklige debut. Med noen måneders mellomrom utkom da de to samlingene *Kvæde* og *Ung sorg*. I 1908 og 1909 fulgte henholdsvis *Sol-laug* og *Villfuglar*, før *Snø-rim* etter en seks års pause i de lyriske utgivelsene kom i 1915, året etter at Uppdal returnerte fra Tyskland. Etter nye tre års pause utkom tre samlinger i rask rekkefølge: *Solblødning* i 1918, *Elskhug* i 1919 og *Altarelden* i 1920. De siste to samlingene består for en stor del av gjenutgivelser av tidligere dikt, delvis i omarbeidet form. Etter dette senkes utgivelsestakten kraftig, og de neste tre diktsamlingene utgis over en periode på 14 år: Etter *Jotunbrunnen* i 1925 kom *Galberget* i 1930, og deretter *Hagamannen* i 1939. I 1947 utgis en omarbeidet utgave av de to sistnevnte samlingene, og sammen med den nye utgivelsen *Løysinga* utgjør de triologien *Kulten*. Denne ble senere ytterligere omarbeidet og gjenutgitt i ett bind 1968.

I tillegg til de selvstendige bokutgivelsene publiserte Uppdal en rekke dikt i ulike aviser og tidsskrifter, og gav også enkelte bidrag til lyrikkantologier.

## 1.2 Utvalg, problemstilling og metode

På grunn av lyriksjangerens fremtredende rolle i den litterære ekspresjonistiske tradisjonen synes det fornuftig å velge Uppdals lyrikk snarere enn hans prosadiktning som objekt for undersøkelsen. Det er også med lyrikken som bakgrunn at de fleste påstander om ekspresjonistiske trekk i Uppdals diktning har blitt framlagt.<sup>3</sup> Men Uppdals lyriske produksjon er svært omfangsrik, og en avgrensning er helt nødvendig for at studiet skal kunne få plass innenfor rammene av en oppgave som denne. Det virker derfor hensiktsmessig å begrense oppmerksomheten til å omfatte hans åtte første samlinger, som i tid strekker seg fra bokdebuten i 1905 og fram til 1920. Denne avgrensningen kan begrunnes ut fra tre hensyn. For det første er åtte diktsamlinger, som kommer i tillegg til det tyske

---

<sup>3</sup> Andersen peker riktignok på forekomsten av ekspresjonistiske trekk også i Uppdals prosa (Andersen 2001: 359).

sammenligningsmaterialet, nær maksimum av hva som kan behandles med en viss grundighet innenfor den tiden som står til rådighet for arbeidet med denne oppgaven. For det andre sammenfaller tidsrommet 1905-1920 godt med det som normalt regnes som ekspresjonismens høydepunkt, tiåret 1910-1920.<sup>4</sup> For det tredje fordeler samlingene fra denne tiden seg på en måte som skulle legge forholdene godt til rette for en undersøkelse av det nevnte Tysklandbesøkets betydning for Uppdals lyrikk: Fire samlinger utgis før reisen, én oppstår for en stor del i løpet av den, og tre kommer ut noen år etter.<sup>5</sup>

I et diakront studium vil jeg undersøke hver av disse tre fasene i det aktuelle tidsrommet, og lete etter trekk ved dem som belyser forholdet mellom Uppdals lyrikk og den tyske ekspresjonismen, så vel som elementer som antyder endringer i dette forholdet. I den forbindelse synes det hensiktsmessig å forsøke å finne svar på tre spørsmål: *Finnes det ekspresjonistiske "forvarslar" i Uppdals lyrikk fra tiden før Tysklandbesøket? Følges oppholdet i Tyskland av nyvinninger i Uppdals lyrikk som kan rettferdiggjøre antagelsen om direkte påvirkning fra den tyske ekspresjonismen? Hvordan preges den senere diktningen av de ekspresjonistiske trekkene som skulle følge av en slik påvirkning?*

Forskningsmetoden må tilpasses forskningsobjektet, og siden tekstmaterialet i dette tilfellet er såpass stort, vil tilpasningen innebære en veksling mellom enkle motiviske undersøkelser, tematiske eller formelle nærlesninger og komparative analyser. Størrelsen på teksttilfanget gjør det også helt nødvendig å foreta et utvalg innenfor den avgrensede perioden, hvilket vil innebære at enkelte dikt vil gis rollen som representanter for det jeg oppfatter som videre tendenser i Uppdals lyriske produksjon. For best å kunne belyse det som skal belyses – nemlig forholdet mellom Uppdals lyrikk på den ene siden og en kompleks og mangefasettert litterær kategori på den andre – vil jeg stille meg selv nokså fritt til å velge tekster eller deler av tekster som jeg mener illustrerer de poengene som skal illustreres, snarere enn på forhånd å velge ut de dikt som skal gjøres til gjenstand for undersøkelse. Metoden gjør at jeg selv står ansvarlig for at utvalgene er representative for faktiske tendenser i Uppdals lyriske forfatterskap. At det også finnes viktige linjer i dette forfatterskapet som ikke vil bli omtalt, er helt på det rene, og i overensstemmelse med denne studiens mål. Oppgavens intensjon tilsier

---

<sup>4</sup> Se mer om dette i neste kapittel.

<sup>5</sup> De nevnte utgivelsene i aviser, tidsskrifter og antologier vil ikke bli behandlet i oppgaven. Sistnevnte faller ganske enkelt utenfor den tidsmessige avgrensningen, de første utelates derimot fordi det å inkludere dem ville lede til en rekke problemer med å bestemme hvilke diktutgaver som skulle legges til grunn for undersøkelsene. Det synes holdbart å forstå bokversjonene som mer endelige enn tidsskriftutgavene, som stort sett også utkommer først i tid.

nemlig at kun de sidene som berører forholdet mellom Uppdal og ekspresjonismen, fortjener oppmerksomhet.

Når det gjelder det tyske sammenlikningsmaterialet, vil jeg i all hovedsak støtte meg på eksisterende studier av ekspresjonismen som litteraturhistorisk og estetisk kategori, da en egen utredning av denne alene lett ville fylle de sidene som står til rådighet for oppgaven. Lyrikk av noen av den ekspresjonistiske epokens sentrale skikkelser vil bli benyttet for å eksemplifisere, parallellisere og kontrastere der dette synes hensiktsmessig.

### 1.3 Oppgavens struktur

Den ovenfor skisserte inndelingen av de åtte aktuelle samlingene vil ligge til grunn for oppgavens oppbygning. Kapittel 3 tar for seg utgivelsene som ble utgitt før Uppdals opphold i Tyskland, altså *Kvæde*, *Ung sorg* (begge 1905), *Sol-laug* (1908) og *Villfuglar* (1909). Mot en bakgrunn av før-ekspresjonistisk vitalisme vil jeg der forsøke å trekke tematiske og motiviske paralleller mellom denne tidligste fasen av Uppdals lyrikk og tysk diktning fra perioden omkring århundreskiftet. Med utgangspunkt i Friedrich Nietzsche, men også gjennom berøring av Henri Bergson, vil jeg videre se etter spor hos Uppdal av det som kan oppfattes som idémessige forutsetninger for ekspresjonismen, før jeg til sist vil prøve å trekke fram noen formelle trekk fra denne fasen som antyder et tidlig slektskap med ekspresjonistisk diktning.

I kapittel 4 behandles ene og alene *Snø-rim* (1915). I biografisk og bibliografisk forstand befinner denne utgivelsen seg i en særstilling, for det første siden den i stor grad består av dikt produsert under Uppdals opphold i Tyskland, for det andre fordi den står som enslig samling mellom to perioder med høy utgivelsesfrekvens. Tysklandsbesøkets antatte betydning for forbindelsen mellom Uppdal og ekspresjonismen gjør at det synes naturlig å legge oppgavens komparative tyngdepunkt til dette kapitlet. Jeg vil derfor begynne kapitlet med å framheve nye motiviske og tematiske elementer som ser ut til å antyde en ekspresjonistisk påvirkning hos Uppdal, før jeg forsøker å utdype dette forholdet på bakgrunn av formelle og mer teoretiske trekk, med særlig vekt på forholdet mellom jeget og landskapet, eller subjektet og objektet.

Samlingene *Solblødning* (1918), *Elskhug* (1919) og *Altarelden* (1920) vil bli omtalt i kapittel 5. Her vil jeg først anføre indisier for at enkelte av ekspresjonismens kjennetegn har fått fotfeste hos Uppdal, og deretter forsøke å vise hvordan han på andre områder ser ut til å bevege seg vekk fra den samme ekspresjonismen sett i forhold til hans egen tidligere diktning.

Det komparative aspektet ved oppgaven vil her være mindre framtreddende, og jeg vil isteden legge større vekt på undersøkelsen av hvordan ekspresjonistiske trekk som ble forsøkt påvist i kapittel 4, videreutvikles i årene etter oppholdet i Tyskland. Ved å benytte behandlingen av tre sentrale motsetningspar som illustrasjon vil jeg prøve å vise hvordan Uppdal synes å forholde seg aktivt til motiviske, tematiske og formelle ekspresjonistiske elementer i sin egen diktning. Med hovedvekt på de kjente diktene "Sauros-skratt" og "Isberget" vil jeg forsøke å demonstrere hvordan disse elementene gis plass innenfor det som ser ut til å være en bevisst poetisk praksis, som både inneholder en omfavnelser og en avstandtagen fra viktige ekspresjonistiske trekk.

Ekspresjonisme er et helt sentralt begrep i oppgaven, og kapittel 2 vies derfor til klargjøring av dette. Redegjørelsen som her gis, vil primært være bygd på framstillinger fra den tyske forskningslitteraturen på feltet. Både her og når det gjelder ekspresjonismen selv, er betegnelsen "tysk" i oppgaven brukt i betydningen "tyskspråklig", og er ikke i seg selv knyttet til nasjonsgrenser, selv om det meste av den anvendte litteraturen stammer fra Tyskland. I et forsøk på å være tro mot ekspresjonismebegrepet vil jeg etterstrebe å gi en mest mulig generell framstilling av den litterære ekspresjonismen som historisk og idéhistorisk epoke og som estetisk kategori heller enn å beskrive den ut fra måten den kommer til syne på i den aktuelle litteraturen. En av oppgavens viktigste utfordringer vil dermed ligge i å undersøke hvor nært opp til dette generelle ekspresjonismebegrepet Uppdals lyrikk fra de tre ulike epokene kan sies å ligge.

Av hensyn til framstillingen vil øvrig teori og teoretisk litteratur bli presentert underveis etter hvert som den behøves. En økende formell kompleksitet i Uppdals lyrikk utover i den perioden som skal behandles, vil lede til en gradvis dreining vekk fra motiviske og tematiske elementer, og mot en økt oppmerksomhet omkring formelle trekk. Dette medfører et økt abstraksjonsnivå og økt teoretisk tyngde mot slutten av oppgaven. En viktig avklaring av begrepene *subjekt* og *jeg* er å finne i kapittel 4 (se side 83), og denne legger premisser for mye av oppgavens siste del. Noen metafor-teoretiske betraktninger presenteres dessuten i kapittel 3 (se side 52), og også disse er sentrale for deler av oppgavens resonnement.

Uppdals radikale syn på skriftspråket og påfølgende svært så særegne skriftlige uttrykk gjør at hans diktning i dag kan framstå som vanskelig tilgjengelig. Som en hjelp til leseren finnes det derfor en liste med ordforklaringer til Uppdals tekster sist i oppgaven. Disse er delvis Uppdals egne forklaringer, delvis mine.

## Kapittel 2: Moderne, modernistisk, ekspresjonistisk

Når man forsøker å nærme seg begrepet ekspresjonisme, støter man ofte på en rekke andre, tilsvarende mangetydige omgrep. Kunst- og idéhistoriske beskrivelser av tiårene omkring forrige århundreskifte domineres av en voldsom mengde ismer og andre termer, som delvis står i motsetningsforhold til hverandre, delvis griper inn i hverandre. Det kanskje mest sentrale begrepet innenfor epokens kunst og litteratur er *modernisme*. Når jeg her skal prøve å tegne et bilde av ekspresjonismen, synes det hensiktsmessig å begynne framstillingen med å lage et grunnriss av modernismen.

### 2.1 Moderne vs. modernistisk

I norsk litteraturhistorisk tradisjon skilles det vanligvis forholdsvis klart mellom begrepene ”moderne” og ”modernistisk”. Bruken av førstnevnte er relativt oversiktlig, og knytter seg som regel til litteraturen som fulgte Georg Brandes’ berømte foredragsrekke ”Hovedstrømninger i det 19. Aarhundredes Literatur”, som tok til i 1871. Til tross for at de nok allerede hadde vært forberedt i hjemlig litteratur,<sup>6</sup> brukes Brandes’ foredrag svært ofte til å tidfeste frambruddet av de sosialt engasjerte retningene kjent som realisme og naturalisme i Skandinavia. Inspirert av sine franske forløpere kom den ”moderne” skandinaviske litteraturen til å tilhøre de kontinentaleuropeiske litterære fortroppene, og tjente blant annet som forbilde for tysk naturalisme.

Bruken av termen ”modernisme” er ikke preget av den samme tydelighet. I Norge har begrepet i stor grad adoptert det innholdet det har blitt gitt i forbindelse med utenlandsk

---

<sup>6</sup> Se f. eks. Beyer 1970: 172f.

litteratur, og i norsk litteraturhistorieskriving har det lenge sett ut til å råde enighet om at modernismen her hjemme først og fremst er egnet som betegnelse på deler av den litteraturen som utkom i de første årene etter siste verdenskrig,<sup>7</sup> selv om dette bildet nå er i ferd med å revideres.<sup>8</sup>

Noe slikt skille mellom moderne og modernistisk litteratur er ikke like klart i internasjonal litteraturteori. I den tyske litteraturvitenskapelige tradisjon omfatter ”die Moderne” normalt begge de to norske kategoriene, selv om de to tradisjonenes begrepsbruk skiller seg noe fra hverandre både når det gjelder innhold og tidfesting. Engelsk litteraturforskning opererer med både ”modern” og ”modernism”, men uten at skillet mellom de to alltid er tydelig. En del av det påfølgende forsøket på å tydeliggjøre begrepet modernisme, som vil innebære bruk av både tyske og engelske kilder, vil derfor være å forsøke holde de to begrepene fra hverandre, også der dette ikke er gjort fra forfatterens hånd.

## 2.2 Hva er modernisme?

Om man rammer inn hundreåret som spenner mellom 1850 og 1950 med ikke alt for skarpe linjer, skulle man kunne gjøre seg forhåpninger om å fange de fleste betydningssjatteringer av begrepet ”modernisme” slik det har vært anvendt av litteraturforskere innenfor vestlig litteratur. Som det antydes av den vage tidsavgrensningen, har vi å gjøre med et begrep som innholdsmessig i beste fall må kalles utydelig. Mens det som internasjonal litterær kategori gjerne føres tilbake til Baudelaire og Napoleon IIIs Frankrike, har det i Norge altså tradisjonelt blitt anvendt som beskrivelse på litteratur hjemmehørende ved det andre ytterpunktet av den antydede tidslinjen, og mens det i noen sammenhenger brukes som estetisk merkelapp, benyttes det i andre som beskrivelse av sosiale, politiske eller kunstneriske programmer. ”What is clear is that Modernism [...] is subject to extreme semantic confusion” skriver Malcolm Bradbury og James McFarlane, klargjørende for den uklarhet som hefter ved begrepet (Bradbury/McFarlane 1991: 45). Å fange en slags allmenngyldig betydningssens av denne utydelige kategorien er ingen enkel oppgave, og det skal heller ikke forsøkes her. Likevel, i det semantiske virvaret som omgir modernismen,

<sup>7</sup> Se Beyer 1970: 304, 373 og Bull m.fl. 1955: 568ff.

<sup>8</sup> I boken *Saklighet og sanselighet* framhever Furuseth, Paulson og Aaslestad modernistiske drag i norsk prosa på 1930-tallet (Furuseth m.fl. 2000). I det siste store verket om norsk litterær modernisme skiller Brumo og Furuseth mellom modernismen som strømning og som epoke. De betrakter Hamsun og Obstfelder i 1890-årene som representanter for førstnevnte, mens de først fra ca. år 1950 ser det rettmessig å anvende epokebetegnelsen modernisme i Norge (Brumo/Furuseth 2005: 15ff). Andersen peker dessuten på modernistiske trekk hos forfattere som Uppdal, Boyson, Gill, Jacobsen, Larsen, Hoel, Sandemose og Stenersen (Andersen 2001: 340f).

skiller det seg ut noen trekk som synes å tillegges særlig vekt i de mange og ulike forsøkene på å beskrive og forklare begrepet, og disse trekkene kan muligens tjene som fellesnevner for det som i det følgende vil forstås som litterær modernisme. Forhåpentligvis kan disse bidra til å klargjøre enkelte vesentlige sider ved begrepet, om ikke en gang for alle, så i hvert fall for denne oppgaven.

### 2.2.1 Brudd med tradisjonen

Det har vært gjort mange og ulike forsøk på å tidfeste modernismens begynnelse. I denne sammenheng er en slik tidfesting ikke av avgjørende betydning, men når jeg likevel vil nevne at jeg finner vektige argumenter i Bradbury og McFarlanes betoning av *die Überwindung des Naturalismus* som utgangspunkt for modernismen (Bradbury/McFarlane 1991: 195), er det fordi man nettopp i opposisjonen til den forutgående naturalismen finner noen av de trekkene som kan synes å fungere som kjennetegn på modernistisk litteratur.

Sarah J. Poulson bekjenner seg til de ovennevntes forståelse av modernismens opphav når hun hevder: ”Modernistisk kunst vokser frem som et opprør mot (den realistiske) tradisjonen” (Poulson 2000: 184). Sitatet tydeliggjør at begrepet ”modernisme” ifølge denne oppfatningen må forstås som direkte motsats til begrepet om ”det moderne”, slik det ble skissert ovenfor. Dermed er et sentralt aspekt ved modernismens framvekst antydnet: Den skarpe, bevisste opposisjonen til overleverte tradisjoner ser ut til å fortjene omtale som et av modernismens konstituerende særtrekk.

Bradbury og McFarlane skildrer overgangen fra naturalistisk til modernistisk drama, med dens tilhørende idémessige omveltning, på følgende måte:

Within these [naturalistic] domestic interiors, the positivist, determinist and environmental proclivities of many late nineteenth-century writers found an appropriate setting. Here were distilled these extra-personal forces that pressed on the late nineteenth-century individual: heredity, environment, strict moral imperatives, the coercions of politics, press, religion. But the new preoccupations [...] are with a different kind of interior: with the inner life, the soul, *l'âme, die Seele, sjælen* (Bradbury/McFarlane 1991: 196. Utheving ved B/M).

Sjelens inntog i litteraturen innvarsler en fundamental dreining vekk fra naturalistenes og realistenes mekaniske samfunnssyn, og skal komme til å endre individets og subjektets status dramatisk. Bradbury og McFarlane kaller det en ”trend towards ’individualization’” (Bradbury/McFarlane 1991: 76), men den fornemmelsen av passivitet en kan ane i beskrivelsen av en slik endring som et trendskifte, synes uberettiget. Modernismens distanse til den overleverte tradisjonen er i stor grad preget av et aktivt krav om avstandtagen, ja det

bevisste bruddet med de litterære forgjengerne hva angår kunstens og kunstnerens sosiale og estetiske karakter, oppnår en slik status at det kan sies i seg selv å utgjøre et særmerke ved modernistisk litteratur. Fra Rimbauds krav til poeten om å være ubetinget moderne, via Hamsuns polemiske ”fra det ubevidste sjæleliv” til Marinettis futuristiske manifest gjøres programmatisk krav om fornyelse og opposisjon gjeldende, og gjennom manifest og bevegelser forsøkes den nye tids idealer – som ofte strekker seg langt utover litteraturens sfære – omsatt i virkelighet.<sup>9</sup>

### 2.2.2 Endring og oppløsning av form og språk

Avvisningen av den litterære tradisjonen førte med seg endringer også på formmessig plan. I forlengelsen av den nevnte individualiseringen og som del av opposisjonen mot det forutgående oppstår kravet om at kunsten skal forkaste mimesis som kunstnerisk ideal. Det subjektive uttrykket overtar med ett den prestisjen som den nøytrale, ufargede fremstillingen av ”virkeligheten” hadde hatt under ”den moderne litteraturens” storhetstid, og subjektets posisjon i sentrum for oppmerksomheten bidrar til å bryte ned skillet mellom subjekt og objekt, mellom observerende menneske og observert natur.<sup>10</sup> Denne nye subjektiviteten gir seg utslag i formmessige nyskapingner: ”Eksperimentering med fremstilling av indre former for bevissthet i litteraturen resulterte i nye fortellerteknikker som ”stream-of-consciousness”-teknikken” skriver Poulson (Poulson 2000: 184), og peker på én av nyvinningene som dukket opp i tiden etter naturalismen. Oppløsning av tradisjonell lyrisk metrikk er en annen. Fram vokser også nye organiseringsprinsipper; historisk tid eller karakterenes utvikling er ikke lenger nødvendigvis de dominerende strukturerende elementer: ”Modernist works [...] tend to work spatially or through layers of consciousness, working towards a logic of metaphor or form” skriver Bradbury og McFarlane (Bradbury/McFarlane 1991: 50). At den er i konstant endring, er kanskje det mest beskrivende en kan si om modernismens form, og for de mest fremskutte retningene, som dadaisme, surrealisme og futurisme, blir oppløsning av overlevert litterær form et mål i seg selv, ja kanskje selve formen.

Samtidig som individet eller subjektet overtar plassen som studieobjekt fra samfunnet og dets mekanismer, merkes i økende grad en mistillit til det tradisjonelle språket som medium for subjektets uttrykk. Idet den overleverte, ”objektive” virkeligheten som naturalistene beskrev, mister sin status som ubestridt og stabil, trekkes språkets evne til å

<sup>9</sup> Se særlig Bradbury/McFarlane 1991: 192ff

<sup>10</sup> Bradbury/McFarlane 1991: 83f.



representere i tvil. Det oppstår problemer når den subjektive forståelsen av verden skal formidles i et språk som synes forankret i en forgangen sosial orden: “Institutions inherited from the past (including the institution of language) are felt to be magnificent but hollowed out shells which give some semblance of continuity with the past but which in fact provide a beautiful surface for a repressive and pernicious reality” skriver Richard Sheppard. Han karakteriserer den moderne språkkrisen som en splittelse mellom sosial og litterær diskurs: Litteraturens virkelighet er ikke den samme som samfunnets virkelighet, og språket oppfattes å være knyttet til sistnevnte. Derfor må poeten “dismantle the structures of the conventional world and ‘explode’ language before he can create an adequate ‘verbal icon’” (Sheppard 1991c: 327f). Slik tvinges subjektet til å oppløse språket i jakten på et fullverdig uttryksmiddel.

### 2.2.3 ”The sense of an ending”

Oppløsning av form, språk og sosiale strukturer inngår som del av det tredje og siste trekk som går igjen i beskrivelser av modernismen: framhevingen av samtidens rådende følelse av å befinne seg ved et historisk vendepunkt. I de fleste utlegninger av modernismen oppfattes den på en eller annen måte som ”an historical evolution coupled with a notion of crisis and a notion of a point of culmination” (Bradbury/McFarlane 1991: 36). Den moderne sensibilitet – for øvrig en annen gjenganger i beskrivelsene av modernistisk litteratur – stilles overfor de enorme sosiale omveltningene som vesten så i kjølvannet av den industrielle revolusjon, og resultatet er et mangfold av uttrykk for ”the contemporary sense of participating in a profound transition”, ”the sense of an ending”, ”the apocalyptic and historiographic features of Modernist sensibility” (Bradbury/McFarlane 1991: 33, 51):

Indeed Modernism would seem to be the point at which the idea of the radical and innovating arts, the experimental, technical, aesthetic ideal that had been growing forward from Romanticism, reaches formal crisis – in which myth, structure and organization in a traditional sense collapse, and not only for formal reasons. The crisis is a crisis of culture; it often involves an unhappy view of history – so that the Modernist writer is not simply the artist set free, but the artist under specific, apparently historical strain (Bradbury/McFarlane 1991:26).

Med modernismen synes et kulmineringspunkt å være nådd, både i historisk, sosial og i estetisk forstand, og det ser nettopp ut til å være i den samtidige opplevelsen av dette at modernismen oppstår som internasjonal og mangefasettert retning.

### 2.3 Ekspresjonisme

Om den semantiske kjernen ved begrepet modernisme er vanskelig å holde fast, synes det umiddelbart enklere å tegne konturene av ekspresjonismen. Tid- og stedfesting av sistnevnte framstår i sammenligningen nokså uproblematisk: Det synes å herske bred enighet om at retningens tyngdepunkt er å finne i Berlin årene mellom 1910 og 1920, ”das expressionistische Jahrzehnt”, som tiåret kalles i tysk litteratur.<sup>11</sup> Riktignok kan den tidsmessige avgrensningen med rette tøyes noe i begge retninger, og det er da heller ikke sjelden å se ”der Frühexpressionismus” tegnet med tydelige røtter i 1900-tallets første tiår.<sup>12</sup> Ekspresjonistisk kunst vedvarer å eksistere en god stund etter det ekspresjonistiske tiårets slutt, selv om den nyskapende kraften raskt sviner når støvet har lagt seg etter første verdenskrig, og dadaismen overtar mye av ekspresjonismens rolle som banebryter.<sup>13</sup>

At ekspresjonismens omriss virker klarere enn modernismens, betyr imidlertid ikke at anvendelsen av kategorien er uproblematisk. Nær sagt enhver artikkel skrevet om ekspresjonismen berører diskusjonen om begrepets historie, og svært ofte nevnes utspringet i den franske malerkunsten, dets første anvendelse i Tyskland i april 1911 samt oppstanden som litterær kategori, som først skjedde godt ut i det ekspresjonistiske tiåret.<sup>14</sup> Det synes tydelig at mange av dem som i dag figurerer blant tidens viktigste ekspresjonister, selv ikke betraktet seg selv som slike, likeledes at det finnes dem som så seg selv i opposisjon til ekspresjonismen, som i dag gjerne identifiseres med den.<sup>15</sup> Spørsmålet om når, hvor og hvordan merkelappen ”ekspresjonistisk” fortjener å brukes, er både viktig og vanskelig, men selv om en slik historisk diskusjon utvilsomt inneholder mange interessante aspekter, kan den ikke forsvare en plass innenfor denne oppgavens rammer. Isteden vil jeg forsøke å tegne en generell kontur av ekspresjonismen som historisk epoke og litterær kategori ved å framheve

---

<sup>11</sup> Litterær ekspresjonisme hadde riktignok vesentlige forgreininger i andre tyskspråklige byer, framfor alt kanskje München, Leipzig, Dresden og Zürich. Også det tyskspråklige miljøet i Praha knyttes til ekspresjonismen, med Franz Kafka som selvskreven forgrunnsfigur.

<sup>12</sup> Se f. eks. Riha 2000: 454f eller Martens 1971: 77ff.

<sup>13</sup> Thomas Anz peker på det paradoksale poeng at den ekspresjonistiske kunstens populære høydepunkt først ble nådd etter at dens toneangivende kunstnere hadde vendt den ryggen (Anz 2002: 193f). Det kan virke som om konvensjonsbruddet var en så sentral del av ekspresjonismen at den ikke kunne bære sin egen popularitet.

<sup>14</sup> Ulikt de fleste andre sporer Armin Arnold begrepet så langt tilbake som til 1850, i engelsk drakt (Arnold 1966: 9).

<sup>15</sup> Kurt Hillers aktivisme er kanskje det fremste eksempelet på dette; aktivismen forstås nå gjerne heller som en underkategori av ekspresjonismen enn som et motstykke til den. Denne oppgavens mål nødvendiggjør ikke noe skille mellom de to kategoriene, og oppgaven vil derfor følge det som synes som dagens rådende praksis.

noen trekk som i dag synes sentrale for forståelsen av begrepet. Denne skissen vil så danne utgangspunkt for analysen av Uppdals forhold til ekspresjonismen.

Oppfattet som en underkategori av paraplybegrepet modernisme framviser ekspresjonismen i stor grad uttrykk for mange av de samme tendensene som ble antydnet over. Om modernismen som sådan kan sies å være en reaksjon på samtidens samfunnsmessige omstendigheter, er dette ikke mindre sant for ekspresjonismen, men dens relativt klare avgrensning i tid og rom gjør at de historiske forutsetningene den er underlagt, til en viss grad kan skilles ut fra de mer overordnede historiske betingelsene som antas å ligge til grunn for modernismen generelt. De modernistiske trekkene som kan gjenfinnes i ekspresjonismen, kommer derfor gjerne til syne i særegne varianter, utvilsomt påvirket av andre modernistiske retninger – fremfor alt av den italienske futurismen – men like fullt tilstrekkelig distinkte til å fortjene omtale som spesifikt ekspresjonistiske.

### 2.3.1 Oppløsning

Joseph Vogl skriver om ekspresjonismen: “Notorisch sind jene beobachtungen, die in der Wilhelminischen Gesellschaft eine Spannung zwischen autoritärer Ordnung und Zerfall, eine Kakophonie der Ideologien und Kunstrichtungen und darin wiederum *die Chiffre einer Krise* erkennen“ (Vogl 2000: 556. Min utheving). Det Vogl peker på, er en spenning og et mangfold innenfor tidens kunst, hvis fellestrekk er fornemmelsen for en historisk krise. Framhevingen av det spenningsfylte, uensartede ved ekspresjonismens kunst underbygges av Sheppard når han skriver: “In sum, one does better to think of Expressionism as a series of explosions rather than a programmatic movement” (Sheppard 1991a: 275).

Denne rekken av eksplosjoner kan betraktes som reaksjon på de forandringene som rystet tidens Europa. Sosiale endringer, demografiske omveltninger og enorm økonomisk vekst hadde medført en uthuling eller nedbrytning av de samfunnsstrukturer som lånte den ”gamle” verden legitimitet som helhetlig og meningsfullt system. Vitenskapelige paradigmeskifter – mest vesentlig kanskje bortvendingen fra det rådende positivistiske synet på natur og samfunn, revideringen av vedtatte fysiske lover med Einsteins relativitetsteori og det underbevisste og usynliges frambrudd gjennom Freuds drømmetolkning – bidro til å la den nye virkeligheten framstå som fragmentert, meningsløs og fremmed. Den modernistiske oppfatningen av å stå ved et historisk veiskille finner et forsterket uttrykk hos

ekspresjonistene; det kan sågar synes som om de når et punkt hvor veivalget blir ubetydelig fordi alle retninger fører inn i oppløsningen.

### 2.3.2 Forkynnelse og utopi

Den moderne fremmedheten, litterært tematisert siden Baudelaire, gir seg nye og kraftige utslag under ekspresjonismen. Storbyen er både arena og motiv for ekspresjonistisk litteratur, og i likhet med Baudelaire's diktning oppviser denne en tydelig ambivalens i forholdet til den moderne tilværelsen i byen, som gjerne samtidig preges av dyp fascinasjon og sterk avsky. Inntrykket av sosial forvirring og forvitring ledsages av et ofte visjonært uttrykk for forventning om en ny, utopisk orden. Betydningen av ordet *ny* kan i denne sammenheng knapt betones for sterkt; det ble, som fremhevet av Thomas Anz, til en besettelse. Illustrerende er hans utdrag fra en tekst av Karl Otten fra 1918, trykt – symptomatisk – i et blad ved navn *Neue Blätter für Kunst und Dichtung*:

Der Expressionismus war nicht die neue Form, sondern auch Ausdruck einer Verzweiflung Ungläubiger, die ratlos geduckt sich den Tag des Gerichts im Toben ihrer subjektiven Empfindungen zu übertauben suchten. Versprengt in vielen, wie Keim einer neuen Seele eines neuen Menschen, leuchtet Hoffnung auf bessere Zukunft (Anz 2002: 44).

Silvio Vietta kobler ekspresjonismens idé om “det nye mennesket” sammen med den dyptgripende erfaringen av usikkerhet og av oppløsning av jeget: “So ist die Signatur der Epoche [...] gekennzeichnet durch die “Dialektik“ von Ichdissoziation und Menschheitserneuerung, von Entfremdungserfahrungen und dem Aufruf zur Wandlung des Menschen“ (Vietta/Kemper 1975: 21f). Som del av denne kjennetegnende dialektikken må en kunne anse det Michael Stark i den tyske ekspresjonismen gjenkjenner som “die nachgerade missionarische Überzeugung, als Schriftsteller und Publizisten für die politische Veränderung von Kaiserreich und Republik zuständig und verantwortlich zu sein“ (Stark 2000: 570). Den misjonerende kunstneren, forfekter av en sosial, politisk og kunstnerisk visjon, blir til et ekspresjonistisk ideal, og den magnetiserende effekten som de mange ulike grupperinger og kretser øver på tidens kunstnere, er med på å synliggjøre det estetiske og sosiopolitiske engasjement som fantes i tiden.<sup>16</sup> Men forfektelsen av det nye er ikke bare synlig i

---

<sup>16</sup> Av de mest sentrale blant slike sentra i Tyskland kan det nevnes forfatterkretser som “der George-Kreis”, “der Sturm-Kreis” og “der Aktions-Kreis”, grupperinger som “die Brücke” og “der blaue Reiter” i billedkunsten, samt miljøer konsentrert rundt “das neue Club”, “das neopathetische Cabaret”, “das Cabaret Gnu” og “der Bund zum Ziel”. Den hyppige forekomsten av programmer og manifeste, gjerne fremmet i samband med slike grupperinger, bidrar til inntrykket av en misjonerende kunstner.

programform. Den ekspresjonistiske kunstneren – i Sheppards ord ”inclined to see himself as a prophetic visionary” (Sheppard 1991a: 277) – forsøkte også å gi handlingen en kunstnerisk utforming. Stark påpeker dette: ”Aktivismusnahe Literatur begnügte sich nicht mit dem Aufruf zur politischen Tat, sondern versuchte Tat und Ziele auch poetisch zu konkretisieren” (Stark 2000: 567). Målene, utopiene gikk som oftest på tvers av det eksisterende. Nettopp i organiseringen av opposisjonen mot det etablerte – som kunne omfatte nær sagt alle områder innenfor samfunn, politikk, kunst etc. – og i foreningen omkring kampen for den nye orden kan en gjenfinne noe som kan anses som et kjennemerke både for modernismen generelt og ekspresjonismen spesielt: orienteringen omkring bevegelsen.

Manifestos, cabarets, happenings, displays could thus become the new environments that modern art required, and acts of attack on the old conventions – one common feature of movement activity being its dissent from all or most extant propositions or presumptions about the aesthetic and social character of art and the artist (Bradbury/McFarlane 1991: 194).

”Wir wollen, bei lebendigem Leibe, ins Paradies” uttalte Kurt Hiller,<sup>17</sup> og mer enn antyder den forkynnende karakter og de religiøse paralleller som hefter ved ekspresjonistiske bevegelsers sosiopolitiske engasjement. Sitatet illustrerer den samme nærhet mellom ekspresjonismens idé om det nye mennesket og religiøse tankeformer som Anz påpeker når han skriver: ”Der Aufruf zum ›neuen Menschen‹ ist mit dem Aufruf zur Bekehrung, zum Umdenken, zur geistigen Erneuerung eng gekoppelt”. Ved å vise til en høy forekomst av religiøse allusjoner i ekspresjonistiske tekster og den forkynnende tone og den messianske patos han mener å høre i ekspresjonismens mange opprop, underbygger han sin observasjon av religiøse undertoner i ekspresjonistenes utopiske visjon om det dennesidige paradiset (Anz 2002: 45ff).

### 2.3.3 Destruksjon og renselse

I veien for dette paradiset står imidlertid den eksisterende virkeligheten. Anz karakteriserer motsetningen mellom gammel og ny verden i ekspresjonistisk litteratur som et tilbakevendende mønster i tekst- og handlingsforløp: ”Der darstellung einer Ekel, Angst, Langeweile, Verzweiflung oder Hass hervorrufenden alten Welt, die in der Gegenwart existiert, doch dem Untergang geweiht ist, und des in ihr gefangenen und beschädigten Subjekts folgt die hymnische Evokation eines neuen Zustands” (Anz 2002: 45f). Dette

---

<sup>17</sup> Sitert etter Anz 2002: 45.

retoriske skjema, forsetter Anz, sammenfattes i titler som *Verfall und Triumph, Tod und Auferstehung, Umsturz und Aufbau, Der jüngste Tag* og *Menschheitsdämmerung*.

Den samme rasjonalitet som utløser trangen til oppløsning av litterære former, som ovenfor ble omtalt som generelt kjennetegn for modernismen, gjøres her gjeldende også for samfunnet som helhet. Alle historiens overleverte former og strukturer synes som levninger fra den gamle verden, til hinder for den nyes frambrudd, og må derfor sprenges. Med sosialdarwinistiske undertoner blir ødeleggelsen hilset som rensende, til og med krig ønskes velkommen, i kulturrevolusjonens navn. "Uncertain though they may have been about the positive significance of their new art, the early Expressionists were in no doubt about its destructive intent", skriver Sheppard (Sheppard 1991a: 276), og i det som kan ses som en videreføring av den modernistiske tematiseringen av apokalypsen, stilles det nå krav til poeten om "vilje til katastrofe":<sup>18</sup> Ødeleggelsen blir til forutsetning for den nye verdens frambrudd. Forkynnelsen av den nye verden blir dermed samtidig en forkynnelse av ødeleggelse og destruksjon, og apokalyptiske motiver florerer også i ekspresjonistisk litteratur.

#### 2.3.4 Kraft

Inspirert av Friedrich Nietzsche og i fellesskap med italiensk futurisme knyttes ekspresjonistenes utopisk-apokalyptiske framtidvisjon sammen med en voldsom forherligelse av bevegelse, kraft, vilje og vitalitet. Anz framhever tidens forkjærlighet for begrepet "gjerning" og figuren "gjerningsmann",<sup>19</sup> og fascinasjonen for kraften viser seg også i navnet til to helt sentrale tidsskifter i perioden, begge tumleplasser for tidens ekspresjonister: *Der Sturm* og *Die Aktion*. I ekspresjonismens litteratur kommer denne kraften til syne i mange ulike former: i framstillinger av menneskelig vilje- og handlingskraft, i motiver preget av demonisk-overnaturlige krefter eller naturkrefter, i dyriske bilder og i bilder av sykdom, galskap og fangenskap. Felles for disse er at den kraften som beskrives, fremstår som usivilisert og ukultivert, som en slags utemmet urkraft. Med klare bånd til den franske filosofen Henri Bergsons kritikk av rasjonaliteten og framheving av intuisjonen søkte ekspresjonistene en forbindelse til en førsivilisatorisk og førintellektuell tilstand, og denne forbindelsen skulle bryte de lenker som sivilisasjonen hadde lagt omkring den ekte

<sup>18</sup> "Willen zur Katastrophe", (Ludwig Rubiner, 1912. Sitert etter Stark 2000: 568)

<sup>19</sup> "Hochschätzung des Begriffs der ›Tat‹ und der Figur des ›Täters‹", Anz 2002: 6f.

livsutfoldelsen for å tøyde den.<sup>20</sup> Ved å knuse det moderne samfunnets strukturer skulle mennesket frigjøre og gjenopplive sine menneskelige sider:

This violent hatred of bourgeois society common to all the Expressionists derived from their conviction that the institutions of industrial capitalism were maiming and distorting human nature by developing the intellect and the will in the service of material production and neglecting the spirit, feelings and imagination (Sheppard 1991a: 276).<sup>21</sup>

Begjæret etter å oppleve denne kraftens og destruksjonens vitaliserende utfoldelse finner et av sine mest pregnante uttrykk i et hyppig sitert utdrag fra Georg Heyms dagbok. I juli 1910 skriver han følgende:

Es ist immer das gleiche, so langweilig, langweilig, langweilig. Es geschiet nichts, nichts, nichts. Wenn doch einmal etwas geschehen wollte, was nicht diesen faden Geschmack von Alltäglichkeit hinterläßt. Würden einmal wieder Barrikaden gebaut. Ich wäre der erste, der sich darauf stellte, ich wollte noch mit der Kugel im Herzen den Rausch der Begeisterung spüren. Oder sei es auch nur, daß man einen Krieg begänne, er kann ungerecht sein. Dieser Frieden ist so faul ölig und schmierig wie eine Leimpolitur auf alten Möbeln (sitert etter Anz 2002: 134).<sup>22</sup>

I tråd med det skisserte skillet mellom den gamle og den nye verden – eller mellom sivilisasjon og urkraft – preges den ekspresjonistiske litteraturen av uttrykk for motsetningen mellom levende og død. Den vitale kraften settes opp mot den kuende stillstand gjennom opposisjonspaar som bevegelig vs. stivnet, urolig vs. rolig, rask vs. langsom, flytende vs. fast, kaotisk vs. ordnet, springende vs. kontinuerlig, spontan vs. kalkulert, tilfeldig vs. regelbundet, emosjonell vs. rasjonell, aktiv vs. passiv og så videre.<sup>23</sup> Slik ødeleggelsen og apokalypsen oppfattes som rensende, blir kampen i seg selv et kjennetegn for det levendes seier over døden. Som uttrykk for livskraft, som sosialdarwinistisk katalysator og som ødelegger av stivnede og livløse samfunnsstrukturer blir – paradoksalt nok – for de tidlige ekspresjonistene også krigen til et symbol på liv.<sup>24</sup>

<sup>20</sup> Anz omtaler denne historiske forbindelsen med det lånte begrepet ”moderne Primitivität”. Han skriver: ”Fortschritte sucht die ästhetische Moderne vielfach in Rückgriffen auf das, was dem zivilisatorischen Fortschritt voranging“ (Anz 2002: 22).

<sup>21</sup> Sheppard påpeker imidlertid at troen på disse primalenergiens gjenoppbyggende krefter avtok etter utbruddet av første verdenskrig, og isteden kun stod igjen som destruktive (Sheppard 1991b: 386).

<sup>22</sup> Lenge har uttrykk som dette blitt brukt til å framholde følelsesmessig kraft og intensitet som et sentralt kjennetegn ved ekspresjonistisk kunst. Bill Romefors trekker fram den ”känslointensitet” og det ”våldsomme uttrycksbehovet” som han mener preger ekspresjonismen (Romefors 1978: 23), mens Urpu-Liisa Karahka skildrer ”den höga känslotemperaturen” og en ”stegring av känslan till stark intensitet, till det hektiska, känsloladdade, exalterande i stämning och uttryckssätt” (Karahka 1978: 262). Når nyere forskningslitteratur ser ut til å tone ned bruken av en slik karakteristikk av ekspresjonismen, kan det skyldes at anvendelsen av et slikt kriterium lett kan medføre en redusering av en mangfoldig og tidvis sterkt ideologi- og kulturkritisk litterær kategori til et kor av følelsesutbrudd.

<sup>23</sup> Anz 2002: 54f.

<sup>24</sup> Selv om krigsutbruddet raskt gjorde slutt på den krigsforherligelsen som fant sted i ekspresjonismens tidlige fase, endres ekspresjonismens uttrykk i liten grad av de innsikter krigen tvang fram. Vogl skriver: ”Eine Reihe

### 2.3.5 Språkets meningstap

Som allerede nevnt ledet de samfunnsmessige endringene til en form for eksistensiell fremmedhet eller hjemløshet, og fremmedheten strakk seg til også å omfatte forfatterens språklige virkelighet. Ulike former for sosial fremmedgjøring kommer ifølge Anz til syne i diverse former for nedbrutt interaksjon og kommunikasjon.<sup>25</sup> Den nye, økonomisk orienterte fornuften hadde inntatt språket, og frarøvet det dets status som selvfølgelig material for litterær produksjon:

Thus many Expressionists and Dadaists are ready to argue that the order which is replacing the aristocratic one ignores all the fluid parts of personality – the feelings, the spirit, the unconscious, the imagination – and that rationality, predictability, utilitarianism have torn the potentiating centre out of language (Bradbury/McFarlane 1991: 326).

I forlengelsen av denne følelsen av språklig utarming kan en betrakte det Vogl omtaler som litteraturens funksjonskrise:

Das Schwinden der integrierenden Kraft der Literatur als Institut bildungsbürgerlicher Selbstverständigung oder ihre Konkurrenz gegen die Produkte der Massenkultur mögen den sozialhistorischen Rahmen dieser Funktionskrise kennzeichnen, vor deren Hintergrund sich die Rhetorik des dichtenden Außenseiters ebenso wie die einer zunehmenden Fragwürdigkeit künstlerischer Produktion überhaupt abzeichnen (Vogl 2000: 559).

Med et språk tappet for meningsinnhold og en litteratur med sviktende status i det samfunnet den hadde hørt hjemme i, blir kunstens rolle trukket i tvil, og kunstneren ser seg ikke lenger i den samme posisjon som før. ”Language still provided the adequate concepts for dealing with economic phenomena alone, and when that stage had been reached, it was only in economic affairs that any vitality could be found in Germany”, skriver Carl Sternheim (sitert etter Sheppard 1991a: 277), illustrerende for den moderne livløshet som den ekspresjonistiske forfatter kjente seg fanget i. Løsningen skulle vise seg også her å ligge i dekonstruksjon eller destruksjon.

---

von Reflexionsfiguren bleibt gerade auch in der Literatur der expressionistischen Generation über den Krieg hinweg erstaunlich konstant: das frühexpressionistische Aufbruchsmotiv kehrt wieder in der Apotheose des ›Neuen Menschen‹ [...], die aus dem Desaster des Kriegs die Leitfiguren eines geläuterten Humanismus hervorholt; die Apokalyptik des Vorkriegs wendet sich in einen ›Geist der Utopie‹, der nun im Ende des Kriegs zugleich den Niedergang der ›alten Welt‹ erkennen will; [...] und die nationale Gemeinschaft des Kriegsbeginn läßt sich in veränderter Form noch in der Gemeinschaft einer sozialistischen Brüderlichkeit erkennen [...]“ (Vogl 2000: 564f).

<sup>25</sup> ”Formen gestörter Interaktion und Kommunikation”, (Anz 2002: 70).



### 2.3.6 Forkastelse av mimesis. Abstraksjon og projeksjon

I forsøket på å revitalisere språket ble språklig form gjort til en av mange overleverte, undertrykkende strukturer som måtte brytes ned, og for å kunne gjenerobre den vitaliteten som bare var å finne innenfor økonomien, måtte språket undergå den samme rensende ødeleggelsen som de øvrige av samfunnets institusjoner. Slik alt som ble ansett som stivnet, ubevegelig og fast kunne betraktes som en dødens trussel over livet, kom også i språket ”die Zwänge der Form” til å få status som erklært fiende:

Tausche ich mich nicht, so ist es der Sinn der Expressionismus, daß die innere Bewegtheit des Künstlers sich ganz unmittelbar so, wie sie erlebt wird, in das Werk oder noch genauer als das Werk fortsetze. Sie soll das nicht in einer Form tun oder sich in eine Form gießen, die von einer Existenz außerhalb ihrer, einer realen oder auch ideellen, aufgedrungen würde. [...] Alles dies sind Hemmungen des Lebens, das sich aus sich selbst heraus schöpferisch ergießen will und deshalb, wenn es sich solchen Formen fügt, sich nur als ein abgebogenes, starr gewordenes, unechtes in dem Werk fände (Simmel 1918, sitert etter Anz 2002: 53).

En side av ekspresjonistenes forsøk på språklig revitalisering gjennom brudd med etablert form var forkastelsen av mimesis som kunstnerisk ideal. ”Die Welt ist da. Es wäre sinnlos sie zu wiederholen” skriver Kasimir Edschmid, og presiserer de egenskaper som karakteriserer den nye kunstneren: „Er sieht nicht, er schaut. Er schildert nicht, er erlebt. Er gibt nicht wieder, er gestaltet” (Edschmid 1919, sitert etter Karahka 1978: 258 og Romefors 1978: 20). Programmet uttrykker ikke bare troen på kunstneren som bærer av en visjonært skapende kraft, det synliggjør også poetenes ønske om å befri språket fra forpliktelsen til å representere gjenstander og betydninger fra en virkelighet de ikke kjente seg hjemme i.

Fremmedheten ovenfor omverdenen måtte sette spor i språket, og om sammenhengen mellom de to skriver Sheppard: ”Unable to represent, describe or imitate the ’fallen’ conventional world, the visionary artist of Expressionism aimed to abstract the objects of the everyday world from their normal context, and recombine them into radiant beacons of lost inner *Geist*” (Sheppard 1991a: 277. Utheving ved S.). I jakten på utopien tvinges det fremmedgjorte ekspresjonistiske subjektet til språklig endring, og resultatet kan betraktes som et viktig kjennetegn ved ekspresjonismens litteratur: abstraksjonen. Viljen til ”Konzentration auf das Wesentliche” blir sentral, og selv om ekspresjonismen preges av det subjektive uttrykk, legger den ekspresjonistiske poetikken vekt på framstilling av det abstraherte. ”Nicht individuelle Charaktere, sondern *der Mensch* oder das Menschliche schlechthin sollten dargestellt werden”, skriver Annelise Ballegaard Petersen (Sørensen 2002: 178. Utheving ved P.), og kobler abstraksjonen til det overindividuelle sammen nettopp med

individets oppløsning: ”[...] der expressionistische Ruf nach *dem* Menschen kann als komplementär zur Krise des Ich, als Reaktion auf die Ichdissoziation verstanden werden” (Sørensen 2002: 179. Utheving ved P.).<sup>26</sup>

I forlengelsen av denne ”jegets krise” kan vi se en videreutvikling av noe som ovenfor ble omtalt som et av modernismens kjennetegn, nemlig nedbrytning av grensene mellom subjekt og objekt. Vietta ser en bevegelse mot en reversering av de to kategoriene i det han kaller ”tingliggjøring” av jeget og personifisering av tingene.<sup>27</sup> Om et beslektet trekk skriver Fritz Martini: ”Das erlebende Ich [...] geht so in die Landschaft ein, daß sie zu eigenschaftlicher Erscheinung dieses Ich, zu seinem Ausdruck wird” (Martini 1976: 158). Det samme fenomenet omtales av Urpu-Liisa Karahka som ”omformningen av naturen till en projeksjon av jaget” (Karahka 1978: 268). Begge disse trekkene utfordrer subjektets formmessige stilling som prinsipielt atskilt fra objektet, og gjennom utvisking av skillet mellom jeget og landskapet skapes et ikke-representerende billedspråk som kan danne forbindelsen mellom på den ene siden Edschmids ”Schauen” og ”Erleben”, og på den andre hans ”Gestalten” av denne opplevelsen.

I rekken av ekspresjonismens antimimetiske kjennetegn kan en også tilføye det som gjerne omtales som ”det hesliges poetikk”. Nok en gang i opposisjon til klassisk estetikk skulle forbindelsen mellom autonomi og skjønnhet brytes. Skjønnhet avvises som forskjønning, harmoni som harmonisering, og gjennom brudd med det sannsynlige skulle hesligheten frambringes via ”det groteskes stil” (Anz 2002: 168f). Også dette representerte et forsøk på å bryte med det forskjønnendes stivnede rammer og gjennom destruksjon av det etablerte igjen å legge forholdene til rette for det ekte livets utfoldelse.

### 2.3.7 Konsentrasjon, simultanitet og paratakse

Etter mønster fra de italienske futuristene skulle syntaksens regler oppheves, og det forkortede, intensiverte og raske språklige uttrykk ble etterstrebet.<sup>28</sup> Dette uttrykket var ment å ”break through the crust that had formed around men’s psyches in order to give uninhibited

<sup>26</sup> Som eksempel på en slik tendens til avpersonifisering nevner både Petersen og Anz den hyppige forekomsten av figurer som ikke gis navn, men kun omtales ut fra familiær eller samfunnmessig posisjon, f. eks. faren, sønnen, legen, tiggeren etc. (Sørensen 2002: 178f, Anz 2002: 158).

<sup>27</sup> ”Verdinglichung des Ich und Personifizierung der Dinge” (Vietta/Kemper 1975: 40ff).

<sup>28</sup> Anz 2002: 155f.

*expression to the energies there imprisoned*” (Sheppard 1991a: 277. Utheving ved S.), og slik skulle språket på nytt tilføres vitalitet. Ved å gjeninnta plassen som adekvat poetisk uttrykksmiddel ville det også gjøre seg selv til redskap i forfatterens kamp for å gjenskape ”den egentlige eksistensens” livsbetingelser i en utopisk verden.<sup>29</sup>

I forlengelsen av ønsket om et abstrahert, subjektivt uttrykk kom adjektivet til å bli sett på med andre øyne. Det skulle ikke lenger beskrive det inntrykk den ytre verden øvde på subjektet, men derimot stille til skue den skjulte metaforiske dimensjon som poens subjektive syn kunne frambringe. Også substantivets rolle forandres: Dets referensielle funksjon trådte tilbake, og framhevet ble isteden det ekspressive potensial som lå latent i det.<sup>30</sup> Den ekspresjonistske ”Wortkunst”-retningen – beslektet med futuristenes ”Worttechnik” – hadde nettopp dette til oppgave: Gjennom nyskapning av ord og tøyning av grammatiske kategorier skulle det opplevelsesorienterte lyriske jeget fordrives,<sup>31</sup> de tradisjonelle lyriske kjennetegnene metrum, rim og strofe oppheves, og det enkelte ord få utfolde en ny, dynamisk aktivitet.

Det skal imidlertid nevnes at ekspresjonismen formmessig ofte ikke er så radikal som denne skissen av en ekspresjonistisk poetikk kunne synes å tilsi. Mange av epokens kanoniserte verker er relativt regeltro hva angår setningsbygning, og forekomsten av tradisjonelle metriske verseformer er høy. At ekspresjonistisk litteratur på det tematiske og billedlige plan i regelen skiller seg sterkt fra sine mimetisk orienterte forgjengere, endrer ikke på dette. Isteden framheves det gjerne at ekspresjonistisk litteratur, og framfor alt lyrikk, preges av to tilbakevendende trekk, nemlig simultanitet og paratakse. Den lyriske ”Zeilenstil” eller ”Reihungsstil” hentet inspirasjon fra samtidigheten eller simultaniteten i malerkunstens uttrykk, og kjennetegnes ifølge Anz av en ”semantisch und syntaktisch unkoordinierte Reihung miteinander austauschbarer Textsequenzen, Sätze, Wörter und Wahrnehmungspartikel, deren zeitliche Abfolge von nachrangiger Bedeutung ist“ (Anz 2002: 175). I et slikt ”Simultangedicht” framheves et fragmentarisk preg ved hjelp av usammenhengende sammensetting av lyriske bilder, hvert av dem ideelt begrenset til en enkel verselinje.<sup>32</sup> Vietta trekker særlig fram dette stilmiddelet i forbindelse med ekspresjonismens tidlige storbylyrikk, og leser det som et forsøk på mimetisk gjengivelse av

<sup>29</sup> ”eigentliche Existenz” (Anz 2002: 46).

<sup>30</sup> Sheppard 1991a: 278.

<sup>31</sup> ”Das erlebnishafte lyrische Ich” (Riha 2000: 464f).

<sup>32</sup> Riha 2000: 459.

en kaotisk, fremmed verden fra perspektivet til et subjekt i oppløsning, hvor objektverdenens usammenhengende karakter kommer formmessig til uttrykk (Vietta/Kemper 1975: 30f).<sup>33</sup>

### 2.3.8 Autonomi og ambivalens

Denne samtidige kritikk og absorbering av samfunnsmekanismer omtales av Anz som et moderne kjennetegn. Om det han kaller den estetiske modernitet, som trolig langt på vei kan sidestilles med vårt begrep om kunstnerisk modernisme, skriver han: ”Die ästhetische Modernität [...] besteht nicht zuletzt darin, dass sie sich [...] den zivilisatorischen Modernisierungsprozessen thematisch und formal zu stellen versucht, sie nachdrücklich in sich aufnimmt – und gleichzeitig gegen sie opponiert” (Anz 2002: 18). Ifølge Anz oppstår ekspresjonismens antimimetiske estetikk som følge av kunstneres krav om kunstnerisk autonomi og deres kritikk av naturalistenes underkastelse av kunstner-jeget under den ”ytre” virkelighet.<sup>34</sup> Men om det i samband med den nevnte opplevelsen av meningsløshet og fremmedhet er nærliggende å betrakte denne antimimetiske, abstraherende og til dels antirepresentative poetikken som en reaksjon på og en kritikk av tidens samfunnsforhold, kan en samtidig lese i den et uttrykk for den ambivalens som preget de ekspresjonistiske kunstneres forhold til den moderne verden. Gjennom abstraksjon, reduksjon og typifisering kunne kunstneren vise avstand til den forutgående litterære tradisjonen samtidig som en slakket båndene mellom språklig uttrykk og representert virkelighet, men på samme tid viser disse kanskje viktigste språklige særmerkene for den litterære ekspresjonismen at en lot språket omfattes av prinsippene for teknisk og økonomisk rasjonalitet, de samme prinsipper som kritikken i stor grad var ment å ramme.

## 2.4 Oppsummering

Enhver sammenfatning medfører en generalisering, og framstillingen i dette kapitlet gjør seg derfor skyldig i å redusere en svært mangesidig og tidvis motsetningsfylt kunstnerisk retning til et sett av stilistiske, tematiske og motiviske punkter. Som antydning innledningsvis er denne

---

<sup>33</sup> Dette kan synes uforenelig med de eksplisitt antimimetiske idealer som ble skissert ovenfor. Noen diskusjon av mimesis som prinsipp skal ikke føres her. Imidlertid kan det nevnes at de to synspunktene på ekspresjonistisk kunst kan se ut til å avhenge av synet på kunstnerens distanse til sine omgivelser. Den som framhever kunstens antimimetiske karakter, vil hevde at kunstneren står hevet over sin omverden, og kan produsere kunst som forholder seg til en annen virkelighet enn den som er rådende der. Ser man ekspresjonismens kunst som mimetisk, forstår man kunsten først og fremst som reaksjon på og portrettering av kunstnerens omgivelser, uten den samme meta-reflekterende distanse.

<sup>34</sup> Anz 2002: 65.

framleggingen imidlertid kun ment som en generell skisse til en forklaring av begrepet ekspresjonisme, og ikke som en liste over betingelser nødvendige eller tilstrekkelige for å rettferdiggjøre betegnelsen av litteratur som ekspresjonistisk. Når en enkel og nøyaktig avgrensning av den litteraturhistoriske kategorien ekspresjonisme har vist seg vanskelig, er det kanskje nettopp på grunn av den kompleksiteten som preger den historiske og litterære epoken den springer ut av.

Kanskje kan den forenklingen som følger av en generalisering som denne, til en viss grad kompenseres gjennom varsomhet ved anvendelsen av begrepet ekspresjonisme som litteraturhistorisk merkelapp. Ekspresjonismens korte liv, dens kompleksitet og intensitet gjør at det ofte kan virke hensiktsmessig å betrakte en forfatter, et forfatterskap eller et diktverk som bærer av ekspresjonistiske trekk heller enn som ekspresjonistisk i seg selv. Når jeg på bakgrunn av den forutgående framstillingen i det følgende skal forsøke å holde Uppdals lyrikk opp mot ekspresjonismens diktning, vil jeg prøve å etterkomme Wolfgang Paulsens oppfordring om å utvise forsiktighet i omgangen med adjektivet ”ekspresjonistisk”.<sup>35</sup> Oppgavens følgende deler vil derfor blant annet inneholde et forsøk på å påvise ekspresjonistiske spor i Kristofer Uppdals lyrikk, ikke et forsøk på å bevise at Uppdals lyrikk er ekspresjonistisk eller at Uppdal var ekspresjonist.

---

<sup>35</sup> Paulsen 1976: 237



## Kapittel 3: 1905-1909. *Kvæde, Ung sorg, Sol-laug og Villfuglar.*

### 3.1 Uppdal og vitaliteten i ekspresjonismens forfase

Kristofer Uppdals forfatterskap tar til mange år før ekspresjonismen oppstår som fenomen i litteraturen. Ystad påpeker at hans fire første diktsamlinger til dels består av dikt skrevet flere år før bokdebuten i 1905, enkelte sågar før århundreskiftet.<sup>36</sup> Tidsmessig skulle dette plassere hans tidlige lyrikk nærmere de postnaturalistiske kunstneriske strømningene som vokste fram ved slutten av det 19. århundre enn de senere mer utpreget modernistiske retningene som var i ferd med å oppstå i europeisk åndsliv. Den unge Uppdals høye vurdering av forfattere som Hamsun, Obstfelder, Garborg, Kinck, Krag, Strindberg, Ekelund og Fröding framheves også av Ystad.<sup>37</sup>

I en særstilling blant hans litterære og idémessige inspiratorer står imidlertid Friedrich Nietzsche. Det kan virke som om knapt noen europeisk forfatter av vesentlig format forble uberørt av ham og hans vitalisme, og Uppdals kjennskap til den tyske filosofen har vært påvist både på biografisk og på litterært grunnlag.<sup>38</sup> Heller ikke ekspresjonistene unndro seg en slik vitalistisk påvirkning. Som nevnt i forrige kapittel kom tvert i mot opphøyelsen av det vitale til å bli noe av et ekspresjonistisk vesenskjenntegn. ”Neben der Bibel [...]”, skriver Armin Arnold, ”ist Nietzsches *Zarathustra*-Epos eines der Schlüsselbücher des Expressionismus” (Arnold 1966: 62). Dermed poengterer han noe de fleste forskere på feltet synes å være enige om, nemlig den tyske ekspresjonismens dype gjeld til Nietzsche.

---

<sup>36</sup> Ystad 1978b: 66.

<sup>37</sup> Ystad 1978b: 302f.

<sup>38</sup> Se f. eks. Ystad 1978b: 60/221ff/328ff, Solumsmoen 1978b: 36, Beyer 1959: 272ff eller Eggen 1980: 210f.

Den vitalistiske kulten var imidlertid forberedt lenge før ekspresjonismen tok den opp i seg. I sin bok *Vitalismus und Expressionismus* sporer Gunter Martens ”denne entusiastiske forherligelsen av livet”<sup>39</sup> tilbake til de litterære retningene som dominerte slutten av 1800-tallet. ”Es ist nicht möglich, eine gesonderte Strömung der »Lebensbejahung« von Neuromantik, Dekadenz, Impressionismus, Symbolismus abzutrennen” skriver han, og viser til vitalistiske ansatser allerede i naturalistisk litteratur (Martens 1971: 74). Hans gjengivelse av C. Fleischlens kunstneriske programerklæring fra 1899 viser tydelig denne tidlige vitalismens slektskap med ekspresjonistenes vitalistiske visjoner. I livets tegn blir kunstens oppgave ”die innere Lebenseinheit wieder [zu] schaffen, die wir zerstört haben” (Fleischlen 1899, sitert etter Martens 1971: 75). Selv karakteriserer Martens perioden som ekspresjonismens forfase.<sup>40</sup>

Leser en videre i Martens’ omtale av litteraturen ved utgangen av det 19. århundret, finner man flere trekk som peker framover mot ekspresjonismen. Innenfor naturalismen ser han en tendens til opphøyning av handling, til antitradisjonell kampvilje og til samling omkring storbymotiver, med medfølgende bejaing av teknikk, fart og bevegelse. Den sosialt utstøtte blir til en viktig litterær figur, og kjønnsdriften tematiseres og forsvares som ”fysiologisk naturnødvendighet”,<sup>41</sup> begge deler et uttrykk for troen på en naturlig vitalitet.<sup>42</sup> Det ser altså ut til at opposisjonen mot naturalismen, som i forrige kapittel ble framholdt som et plausibelt startpunkt for modernismen, og som syntes å gå som en rød tråd gjennom ekspresjonismen, ikke var dyptgripende nok til å forhindre en viss kontinuitet mellom de litteraturhistoriske ismene. Nettopp i denne kontinuiteten skal det vise seg at det finnes berøringspunkter mellom Uppdals tidligste lyrikk og samtidig tysk litteratur, punkter som synes å antyde at Uppdal delte viktige idémessige forutsetninger med den senere ekspresjonismen.

### 3.1.1 Århundreskiftets vitalistiske fruktbarhetskult

Linjen fra naturalistisk til ekspresjonistisk vitalitetskult går imidlertid via de postnaturalistiske retningene ved århundreskiftet. Her, framhever Martens, må naturalistenes hang til konfrontasjon med vitalitetens motkrefter vike for et ønske om tilbaketrekning fra realitetene.

<sup>39</sup> ”Diese enthusiastische Verherrlichung des Lebens” (Martens 1971: 73).

<sup>40</sup> ”die Vorphase des Expressionismus” (Martens 1971: 75).

<sup>41</sup> ”Als physiologische Naturnotwendigkeit wird diese Unausweichlichkeit des Geschlechtstriebes von den Naturalisten gegen jede Einengung durch Sitte und Gesetz in Schutz genommen“ (Martens 1971: 82).

<sup>42</sup> Martens 1971: 77ff.



Naturalismens framtidstro forlades til fordel for en antirasjonalistisk tro på en utopisk naturtilstand, hvor teknikk og sivilisasjon forkastes som livsfiendtlig, og byen mister sin status som hjemsted for tilværelsens vitale krefter.<sup>43</sup> Martens' omtale av poeten Julius Hart kan gjelde som epokekarakteristikk:

Der Rückzug aus der Stadt, die Flucht in die ursprüngliche Natur, das weltabgeschiedene Leben auf einer »Insel der Seligen« erscheint dem Autor des ›Triumph des Lebens‹ – wie der Mehrzahl seiner Zeitgenossen – als einzige Möglichkeit, der Bedrohung durch Zivilisation und Technik zu entgehen (Martens 1971: 86f).

Et sentralt aspekt i presentasjonen av denne epoken er betoningen av fruktbarhet. Martens skriver:

Im Zeugungsakt tritt dem Vitalisten die »Urkraft des Lebens«, der vitale Wille zu unentwegtem Werden mit aller Macht entgegen; Befruchtung und Fortpflanzung werden zum Sinnbild eines Lebens, dessen Wesen in der Kontinuität des Werdeflusses gesehen wird (Martens 1971: 97).

Med denne fruktbarhetskulten følger tematiseringen av erotikken. Det dreier seg imidlertid ikke om en erotikk som er begrenset til å omfatte det menneskelige, eller til og med det biologiske. Snarere er det snakk om en abstrahert erotisering av tilværelsen som helhet:

Eine Welle der Erotisierung erfaßt die Dichter jener Jahre, die nicht nur auf die Darstellung des Zeugungsakts selbst beschränkt bleibt, sondern auf nahezu alle Stoffe übergreift. Am deutlichsten wird diese Tendenz in der Naturbeschreibung, in der sich eine allgemeine Zeugungs- und Fruchtbarkeitsmetaphorik ausbildet. So wird die Erde z. B. häufig als mütterlicher Leib dargestellt, aus dem »Schoß« – das Lieblingswort der Generation – neues Leben quillt (Martens 1971: 97f).

I likhet med omfavnelsen av tidens nye biologiske erkjennelser var forherligelsen av erotikken vanskelig forenelig med den kristne lære, og framstillingen av det erotiske kjærlighetsmøtet, som gjentok seg på alle naturens områder, ble ledsaget av en sterk antimoralisme. I diktningen omkring århundreskiftet må kristendommen vike for en slags potent livskraft som kommer til syne i naturen, ofte med religiøse undertoner.

Tre motiver framheves som sentrale i den erotiserte, ”vitalistisk-optimistiske” stemningen som preget tiden.<sup>44</sup> Det første er ungdom: ”Jugendlichkeit wird zum Sinnbild eines antirationalen Aufbruchs in die Irrealität, der als zentrales Motiv die dichterische Produktion des Lebenskultes in den Jahren 1890-1910 beherrscht”, skriver Martens, og tydeliggjør ungdommelighetens viktige plass i tidens diktning. Det andre sentrale motivet er

<sup>43</sup> Martens 1971: 83ff.

<sup>44</sup> ”Die vitalistisch-optimistische Stimmung dieser Zeit” (Martens 1971: 89).

våren: "[...] so enthält die Vorliebe für den Frühling, die sich durch die ganze Dichtung der Jahrhundertwende verfolgen läßt, die gleichen Grundposistionen wie die Verherrlichung der Jugend". Tredje og siste motiv er solen: "[D]ie Sonne ist im Sinne des Lebenskultes die Spenderin der Lebenskraft, Ausgangspunkt und unerschöpfliches Kraftzentrum einer umfassenden Erneuerung des Lebens" (Martens 1971: 89f).

### 3.1.2 Uppdals konkrete og abstrakte erotisering

Vender man seg til den norske litteraturen i samme periode, finner man trekk som synes å oppvise slektskap med Martens' epokebeskrivelse. Asbjørn Aarseths begrep *vitalromantikk* er interessant i denne sammenheng. Han forklarer: "I dette ligg det ei førestelling om at livet sjølv tek over og dirigerer individet, og livet blir framstilt som større og meir uutgrunneleg enn det den menneskelege rasjonaliteten kan femne om. Intelletet kan prøve å forstå kva som går føre seg, men sansane står i instinkta si teneste" (Fidjestøl m.fl. 1996: 370). Som representanter for denne kategorien trekker han fram forfattere som Sigbjørn Obstfelder, Jonas Lie, Henrik Ibsen, Gunnar Heiberg, Knut Hamsun, Arne Garborg, Vilhelm Krag og Hans E. Kinck. Også Edvard Munchs kunst får stempelet vitalromantisk.<sup>45</sup>

Om vitalismen slår ned også i Norge, finner man neppe noe sted i norsk litteratur klarere paralleller til Martens' periodisering enn man gjør hos Uppdal, og de kjennetegnene som framholdes som karakteristiske for ekspresjonismens forfase – som altså har tette bånd til ekspresjonismen selv – virker svært treffende for denne tidlige perioden i hans lyrikk. Man oppdager raskt at en lignende form for erotisering som den som ble omtalt ovenfor, også er framtredd hos Uppdal. Ofte etablerer han en forbindelse mellom menneskelig erotikk og naturens befruktning og vekst. Det korte diktet "Vaarmorgon" viser tydelig hvordan den erotiske kjærligheten kobles sammen med befruktning og forplantning:

Det er bröllopp og fest kor ein snur seg,  
for det atter er soldag og vaar.  
Og alt krek som kann elske det bur seg  
til aa tene dei lover som raar.

<sup>45</sup> Fidjestøl m.fl 1996: 358ff. Flere av disse dikterne regnes blant Uppdals inspiratorer (se f. eks. Ystad 1978b: 302f).

Dei vert vigde i allheimens kyrkje,  
 medan solpresten sylvstasa gjeng.  
 Dei vert vigde til elskhugens yrkje,  
 til aa spela paa skaparens streng.  
 (V: 8).

Om man innholdsmessig kan tolke diktet som en beskrivelse av et erotisk forhold, knytter billedbruken den menneskelige erotikk og fruktbarhet tett sammen med en type naturreligiøs fruktbarhetskraft. Forbindelsen mellom erotikk og natur vises i første strofe:<sup>46</sup> Bryllup og fest forbindes med sol og vår, og de rådende lover, som på grunn av koblingen til bryllup, sol og vår må antas å innebære en plikt til befruktning og forplantning, begrenses ikke til kun å omfatte menneskene, men gjelder derimot for ”alt krek som kann elske”. Slik sidestilles mennesket med alt annet levende i naturen, og underlegges en altomfattende, skapende naturlov.

Fruktbarhetens religiøse aspekt innføres i strofe to. Selv om den religiøse terminologien stammer fra kristendommen, synes diktets metafysiske side å være forankret i en mye videre forståelse av religion enn den kristne. Viktigst å merke seg er kanskje den egalitære religiøse strukturen som kan anes, eller sagt på en annen måte, den nærheten som alle deler av naturen synes å ha til den religiøse kraftens skapende sentrum. Mens den store og livgivende solen er prest, er de som vies – altså menneskene<sup>47</sup> – på lik linje del av den samme livgivende prosess: Samtidig som de er underlagt den skapende kraften, inngår de også som del av den. De viede blir selv til skapere idet de får spille på skaperens streng, og slik blir diktets naturlov til en erotisk-religiøs livskraft som gjennomstrømmer hele naturen.<sup>48</sup>

<sup>46</sup> Betegnelsen ”strofe” brukes her og i øvrige referanser uten hensyn til hvorvidt diktet det refereres fra, følger et fast metrum eller ikke.

<sup>47</sup> Det er nærliggende, men ikke nødvendig, å tolke bryllupet som et menneskelig bryllup. At diktet åpner for en tolkning som ser vielsen som en forening av ikke-menneskelige – men likevel levende! – elementer, understreker bare den skapende naturkraftens altomfattende karakter.

<sup>48</sup> Ystad demonstrerer en lignende form for naturkraft hos Uppdal. Hun sammenfatter: ”Uppdals lyrikk rommer altså en opplevelse av altomfattende krefter i naturen, hvis vitale nærvær skaper indre enhet i universet og gjør det til et samlet uttrykk for dynamisk erotisk liv. Både de enkelte naturfenomener og mennesket selv blir bærere av og representanter for denne livskraft. Sitt fullgyldigste uttrykk får en slik enhetsopplevelse i «Bloddrope-trall», men vi har sett at den er forberedt og underbygd gjennom tallrike større og mindre tekster” (Ystad 1978b: 119). Også i hans prosadiktning observerer hun en lignende altomfattende erotikk. Om tittelverket *Dansen gjennom skuggeheimen* skriver hun: ”I det tydelige naturperspektivet boken anlegger, blir erotikken ikke opplevd som noe begrenset menneskelig, men som uttrykk for en grunnleggende drift i tilværelsen” (Ystad 1978b: 36). Ystad kobler denne livskraften i Uppdals diktning til hinduistisk pregede religiøse retninger, særlig til den før-hinduistiske ”brahma”-forestillingen (Ystad 1978b: 62ff).

### 3.1.3 Ungdom, vår, sol

Om tre motiver skulle pekes ut som de mest sentrale i Uppdals tidlige lyrikk, er det ikke usannsynlig at man ville måtte velge ungdommen, våren og solen. Vårens viktige plass skulle allerede være antydnet: I diktet som ble gjengitt ovenfor, er ordet vår tilstede både i tittel og i første strofe. I de første samlingene kan en finne ytterligere fire dikt hvor våren inngår i tittelen. Det dreier seg om ”Vaarkveld”, ”Um vaaren”, ”Naar vaaren kjem” og ”Blomstervaar”.

Et annet kort dikt ved navn ”Frisk og spræk” viser årstidens rolle som livgiver og som bærer av naturens guddommelige og vitale skaperkraft:

Frisk og spræk og livssterk var han,  
 hjarta aatte han og dug.  
 Kona òg var av det same,  
 og ho fann hans heite hug.

Og or stomnen spratt det knuppar,  
 blommar blømde, vaaren lo:  
 Eg hev guddom, er er live,  
 som ifjor eg er av to.  
 (SL: 36).

Her som i diktet ovenfor flyter menneskets og naturens fruktbarhet både over i hverandre og sammen med en religiøst ladet naturkraft. Både mann og kvinne er spreke og livskraftige, underforstått også fruktbare og virile, og første strofes siste verselinje har erotiske undertoner. Bildet av blomstring i andre strofe synes å kunne tolkes som et bilde på den menneskelige befruktning. Vårens triumferende utrop ved sin egen transformasjon til materie (”to”) kan forstås enten som omskrivning for skaperkraftens eller de skapendes glede over forplantningen, eller som uttrykk for at den skapende kraften som gjør forplantning mulig, faktisk er våren selv. I begge tilfeller blir våren bilde på en ikke-rasjonell, naturlig vitalitet, og denne livskraftens religiøse aspekt vises ved at våren påberoper seg guddommelighet.<sup>49</sup>

I likhet med våren går også ungdommen igjen som positivt, vitalt motiv hos Uppdal. Man finner ungdom tematisert i en rekke dikt, som for eksempel ”Gjætlegjenta”, ”Blomstervaar”, ”Sundags-morgon” og ”Jonsok”, og de positive assosiasjonene knyttet til ungdommeligheten er vanskelig å ta feil av. Ungdommens egenskaper i diktet ”Bygdafolke”

<sup>49</sup> Framstillingen av våren i diktet gir assosiasjoner til det Ystad omtaler som ”den *evige* vår”. Fenomenet utdypes av følgende beskrivelse: ”Årstidsvariasjonene i naturen kan sees som stadige gjentak av noe evig; det er livet i verden som stadig fornyes” (Ystad 1978b: 113. Utheving ved Y.). I vårt eksempel påpeker den personifiserte våren selv sin overindividuelle karakter idet den i siste verselinje refererer til sin egen eksistens året før.

viser hvilken vitalitet som forbindes med motivet. Om sønnens livskraft kan man lese i verselinje tre og elleve: ”Son’ var kaat som trasten” og ”Son’ ha’ villdaam kring seg”. Kontrasten til faren er tydelig. Etter beskrivelsen av sønnen i verselinje tre, kommer linje fire: ”men fåren berre krau”. Til linje elleve står linje tolv: ”i fåren òg det sau”. Det er den samme kraften som bor i far som i sønn, men den er tydelig svekket hos den eldre faren.

Mens karakteristikken av de to mennene er preget av kraft og potens, og har et skjær av grådighet over seg, er jentenes rolle annerledes:

Fyrkjun’ var som sola  
so drus’ og varm’ og kry’.  
Dei var liksom ei kjelde  
som alltid held seg ny.  
(SL: 8).

Det er ikke den kraftfulle, maskulint pregede livskraften som beskrives hos jentene, men kraften til selv å gi liv. Slik vi under skal se at det feminine forbindes med jordens evne til å bære fram nytt liv, skildres jentene her som en livskilde, som del av naturens fornyende og skapende kraft. Sammen besitter dermed ungdommene begge de to kreftene som forutsettes for forplantningen: kraften til å befrukte, og kraften til å bære fram nytt liv.<sup>50</sup>

Strofen over leder videre til det siste av de tre motivene som ble nevnt i forbindelse med Martens’ begrep om ekspresjonismens forfase, nemlig solen. I tillegg til boktittelen *Sol-laug* gjenfinner man solen i dikttitlene ”Solrenning”, ”Sola gyller berg og kollar” og ”Nei og nei for solskinsdagar”. Om man som Ystad utvider solmotivet til også å omfatte ild, varme og lys, kan en også ta med ”Eg saag inn i augo varme”, ”Sjaa jonsokbaala logar” og ”Du var som ein flamme”.<sup>51</sup>

Ystad vier bruken av disse motivene stor oppmerksomhet, og det er en slående likhet mellom hennes beskrivelse av Uppdals solmetaforikk og Martens’ karakteristikk av solmotivet i tysk litteratur omkring århundreskiftet, slik den er gjengitt ovenfor. Hun peker således på et viktig poeng når hun skriver: ”Solen som en befruktende makt er en sentral forestilling i Uppdals dikt. Mot den peker en lang rekke detaljbilder hvor solen opptre

<sup>50</sup> Et annet og kanskje enda sterkere eksempel på ungdommelig styrke og kraft finnes i diktet ”I gjætlehagom”, hvor en elleve år gammel gutt slåss med og overviner ei bjørnebinne (SL: 24f). Diktet vil bli nærmere omtalt nedenfor.

<sup>51</sup> Ystad påpeker også den hyppige forekomsten av ordet sol som ledd i ordsammensetninger (Ystad 1978b: 196).

personifisert, og dit peker dessuten den forbindelsen vi ofte finner mellom solen og ilden oppfattet som et varmende og livgivende element” (Ystad 1978b: 97).<sup>52</sup>

To ganger har solen allerede vært nevnt; som sammenligning for jentene i den siterte strofen fra ”Bygdafolke” og i prestens skikkelse i ”Vaarmorgon”. I begge tilfeller er den knyttet til vitalitet. Et enda tydeligere eksempel på at solen brukes som abstrakt, livgivende kraft, finner vi i diktet ”Bygda”. Her skildres et erotisk møte mellom en maskulin sol og en feminin jord, for en stor del beskrevet i menneskelige bilder.<sup>53</sup> I strofe tre og fire skjer befruktningen:

Skog og lauv det haare er,  
og det kjæler gjentebarman'  
helvta duld av brune armar,  
brune armar, elskhugsheite,  
og til famntak rette upp  
til den ljose solguds kropp  
som på himmelkvelven vaar  
brudgom er og elskhug saar.

Og hans sterke øyngeskin,  
høyr du møy, finn kroppen din.  
Og du smiler – jau du veit det –  
dine lender er no kjæla  
av din kjærast – og so lenge,  
at du avl hev i deg fenge.  
(V: 13f).

Slik den guddommelige våren ovenfor hadde kraft til å befrukte, er det her solen som har overtatt rollen som fruktbarhetsgud. Igjen blandes bilder av erotikk, sol/varme/lys og naturens forplantning og vekst sammen, og danner et kraftfullt og vitalt motiv: Jordens varme armer, solgudens lyse kropp og skinnende øyne møtes i et favntak til et kjærlighetsmøte, og den elskhug som sås, ender som avl i jorden. Naturforherligelsen og vitaliteten som gjennomsyrrer diktet, er ikke til å ta feil av, og parallellen til Martens' karakteristikk av den tyske erotisk-vitale kulten synes åpenbar.

<sup>52</sup> En beslektet framstilling av solen som fruktbarhetssymbol finner man i Hamsuns *Pan*, der den menneskelige kjærlighetsakten skildres parallelt med midnattssolens berøring av havet (Hamsun 1992: 345ff). Hos Munch demonstreres solens kraft i maleriet som bærer navnet ”Solen”, mens et lignende erotisk spill mellom sol og hav framkommer av solskinnets falliske refleksjon i ”To mennesker / De ensomme”. En enda tydeligere fallossymbolikk er å finne i hans maleri ”Havfruen”, skjønt lysets kraft der representeres av månen.

<sup>53</sup> Ystad observerer solens rolle som maskulin part i befruktningseansen, og knytter dette motivet til eldre religiøse forestillinger om forholdet mellom solen og jorden: ”I likhet med ilden forbindes lyset ofte både i og utenfor Uppdals diktning med universets store lyskilde: solen. Og en av de mest kjente og utbredte forestillinger i eldre religion og folketro er at solen er jordens elsker, som stadig på ny befrukter sin undergitte elskerinne (Ystad 1978b: 94).

### 3.1.4 "Blut und Feuer"

Det siste som skal omtales fra Martens' periodisering, er fascinasjonen for fargen rød.

Martens ser dette særlig i den naturalistiske lyrikkens storbybilder. Der naturbeskrivelser er preget av grå- og bruntoner, skildres byen ved hjelp av sterke kontraster og intensiv fargebruk:

Als Einzelfarbe sticht vor allem immer wieder das Rot heraus, die Farbe des Lebens, die in den Bildkreisen des Bluts und des Feuers gleichermaßen enthalten ist und gerade in dieser eigentümlichen Kopplung eine große Intensität erreicht (Martens 1971: 80f).

Ystad påviser den hyppige forekomsten av ordet blod med eksempler fra Uppdals senere lyrikk. For henne står blodet hos Uppdal for "en indre dynamikk i universet", som i motsetning til hos naturalistene kommer til syne i forbindelse med naturbeskrivelser, ikke i skildringer av storbyen. Om sammenhengen mellom bruken av blod som motiv og bruken av farger skriver hun:

Når naturens og vekstenes farger direkte omtales som blod, er det kanskje nettopp fordi fenomenene i seg selv er oppfattet som fylt av liv. Når Uppdal gjør sin verden levende ved blodet, gir han den altså blodets farge, og kaller derved fram de biologiske forestillinger han trenger (Ystad 1978b: 106).

Ystads observasjon er vesentlig, men den ensidige orienteringen omkring hans senere produksjon gir et inntrykk av en for beskjeden bestemmelse av dens gyldighet. Det krever nemlig ikke stor anstrengelse å slå fast at blodet, flammen og fargen rød kan karakteriseres som gjengangere også i Uppdals tidligste dikt. Eksempler som "du tende mitt ungdoms blod" (U: 35), "Ja elden i blode / han brenn òg i kveld" (V: 11) og "og blode brenn i bringenn" (K: 19) viser tydelig den livskraft som tilskrives blodet. Gjennom bilder som "Sola síg den seine kveld, / sloknar ut i blod og eld" (U: 17), "I blod og valmu' sola dalar / og síg i eld bak fjelle vest" (K: 20) og "um kveld'n ved elden raud" (SL: 8) smitter denne kraften også over på naturen, og skaper en vitalitet og en intensitet i naturbildene som neppe står tilbake for det en finner i naturalismens bilder av byen.

Sammen med den klare erotiseringen og framhevingen av motivene ungdom, vår og sol demonstrerer den hyppige forekomsten av "Blut und Feuer"-bilder en stor grad av motivisk og tematisk sammenfall mellom denne ekspresjonismens forfase og Uppdals tidligste diktning. Både som idégrunnlag og som motivkompleks ser vitalismen dermed ut til å danne en tydelig forbindelse mellom den tidlige Uppdal og ekspresjonismens forgjengere.

### 3.2 Uppdal og ekspresjonismens Nietzsche

Der århundreskiftets litteratur ifølge Martens preges av en feiltolkning av Nietzsches begrep ”Leben” som ledet tidens diktere til å forfekte en hedonistisk livsholdning og oppfordre til virkelighetsflukt, hadde ekspresjonistenes forståelse av begrepet fått tid til å modnes.<sup>54</sup> Ekspresjonismens vitalitetskult bestod ikke lenger i dyrkingen (av) ”eines Aufbruchs in die Irrealität”. ”Steigerung des Lebens”, framhever Martens i sin beskrivelse av et opprop fra ”der neue Club”, ”– bis hin zum höchsten »Intensitätsrausch« – bedeutet demzufolge der einzige Weg zur Gesundheit” (Martens 1971: 192f).

I forlengelsen av den allerede omtalte orienteringen omkring kraft og vitalitet omfavnet ekspresjonistisk litteratur derfor bildet av det førsivilisatoriske, og ga det usivilisertes tilsynekomst status som symbol for livets vitale, naturlige, ekte og ukorrumperte sider. Idealiseringen av bruddet med sivilisasjonen og dens moral, slik den framstår hos Nietzsche, antas å ha spilt en viktig rolle for framstillingen av det viljesterke, handlende mennesket, som i kapittel 2 ble utpekt som sentral innenfor den ekspresjonistiske urkraft-symbolikken, ved siden av blant annet bilder av dyr.<sup>55</sup> Også ekspresjonistenes tanke om den rensende apokalypsen kan tenkes å ha røtter hos ham.

Uppdals kjennskap til Nietzsche har allerede vært påpekt. Der forrige avsnitt viste klare paralleller mellom Uppdals tidlige lyrikk og tysk litteratur i tiårene forut for ekspresjonismen, skal det her bli klart at man i den samme perioden av hans lyriske forfatterskap også kan finne flere elementer som peker framover mot ekspresjonismen selv. Ekspresjonistenes reviderte forståelse av Nietzsche danner et godt utgangspunkt for en slik parallellisering.

Ystad tar utgangspunkt i skikkelsen ”Isberget” for å påvise at Uppdal har mottatt viktige impulser fra Nietzsche, men antyder også en mulig indirekte påvirkning fra Ekelund og Fröding i Sverige og fra ekspresjonismen i Tyskland.<sup>56</sup> Sett på bakgrunn av den betydningen hun tillegger besøket i Berlin for Uppdals litterære utvikling, skulle dette siste tyde på at det i hovedsak er i hans lyrikk fra tiden etter 1914 at hun gjenkjenner nietzscheansk tankegods. Flere tydelige avtrykk av Nietzsches ideer i Uppdals tidlige produksjon viser imidlertid at et slikt bilde fortjener revisjon.

<sup>54</sup> Martens 1971: 90f. Også Eriksen og Arnold peker på tidens avvikende tolkninger av Nietzsche (Eriksen 1992: 96 og Arnold 1966: 62ff).

<sup>55</sup> Det er verdt å merke seg at Aarseth gir litteraturens betoning av slektskap mellom dyr og menneske en sentral plass i utlegningen av sitt begrep *vitalromantikk* (Fidjestøl m.fl. 1996: 370).

<sup>56</sup> Ystad 1978b: 221ff.



### 3.2.1 Den moderne primitivitet

At naturen og den antirasjonalistiske flukten fra sivilisasjonen allerede fra slutten av 1800-tallet ble tilskrevet klart positive verdier, ble slått fast ovenfor. Når Zarathustra derimot forlater menneskene og legger til fjells, er det uttrykk for noe mer enn bare virkelighetsflukt. En progressiv utvikling av menneskeheten kan ifølge Nietzsche kun oppnås gjennom en slags regressiv tilbaketrekning fra eller forkastelse av sivilisasjonen, og overmennesket kan bare oppstå gjennom distanse til det ordinære mennesket. I lys av dette bør man forstå den ”moderne primitivitet” som gjør seg synlig i flere av tidens kunstformer. Den svekkede tiltroen til det moderne samfunn illustreres av et utdrag fra Wilhelm Worringers artikkel fra 1911 om den ekspresjonistiske kunsten, her sitert etter Anz: ”Dieser Erwachsenenhochmut des europäischen Kulturmenschen aber beginnt heute wankend zu werden und der wachsenden Einsicht in die elementare Großartigkeit primitiver Lebens- und Kunstäußerungen zu weichen” (Anz 2002: 22).<sup>57</sup> Primitiviteten representerer kvaliteter som anses som tapt for det moderne, siviliserte mennesket, og denne ideen gir seg en rekke utslag i ekspresjonistisk litteratur.<sup>58</sup>

En tydelig parallell til Nietzsches Zarathustra-motiv er å finne i Uppdals dikt ”Eg stryk til fjells” fra samlinga *Villfuglar*. Diktet går som følger:

So farvel! Ryggen snur eg  
til bygda nokre dagar.  
No vil eg reise – trur eg –  
som prins i eventyra.  
Eg hev no lenge stunda  
mot alt som upp kann føre.  
I fjelle vil eg una  
og liva liksom dyra  
og skaldehugen nøre  
so han fraa gamalt fri’ seg  
og rovdyrhug fær i seg.

Og blaa som himmeltjelda  
dei blaanar langt derburte  
dei bilætrike hagar  
musikken kallar fjella.  
Der finn eg fargeskala’r  
som kunsten ikkje hyser,  
og soleis til deg talar  
at fargan’ augo lyser.  
Og naar eg hev meg metta  
med fridom nokre dagar

<sup>57</sup> Begrepet ”moderne primitivitet” stammer fra samme artikkel.

<sup>58</sup> Gode eksempler er Georg Heyms dikt ”Die Irren” og Georg Trakls ”Zeitalter”.

og hev til villdyr vorte,  
 daa kann eg atter retta  
 mi hand til strid mot slike  
 som trør sin bror i dike.  
 (V: 33f).

Til tross for at dimensjonene i diktet ikke er de samme som de er i *Also sprach Zarathustra*, er likhetene mellom de to temmelig åpenbare. Diktets overordnede motiv, jegets flukt til fjellet, minner sterkt om Zarathustras tilbaketrekning til sin eremitt-tilværelse. I høyden åpenbares farger som ikke er synlig fra bygda, som den menneskelige kunsten ikke kan framstille, og disse taler slik til jeget ”at fargan’ augo lyser”. Fjellet tilbyr altså jeget en klarsynthet som det ikke kan oppnå andre steder, slik det for Zarathustra utgjør et åsted for meditasjon.

Etter ti år i eksil returnerer Zarathustra til menneskene for å fortelle om veien som leder til menneskets virkeliggjøring av sitt potensial: overmennesket. Denne veien går gjennom kamp mot blant annet kristendom, marxisme og demokrati.<sup>59</sup> Når Uppdals jeg etter ”nokre dagar” vender tilbake fra fjellet, er det også for å kjempe for et bedre menneske gjennom ”strid mot slike / som trør sin bror i dike”. Om ideene som forfektes om menneskets utvikling er forskjellige hos Nietzsche og Uppdal, er motivene i de to diktverkene slående like. Sett i lys av Uppdals påviste kjennskap til nettopp *Also sprach Zarathustra*,<sup>60</sup> gjør den motiviske likheten alene at det er nærliggende å her snakke om en påvirkning.

Ett likhetstrekk mellom Uppdals jeg og Nietzsches Zarathustra har imidlertid bredere gyldighet enn de motiviske parallellene, og utgjør en ytterligere indikasjon på at det foreligger en Nietzsche-påvirkning hos Uppdal. Den klarheten som for begge kan oppnås utenfor sivilisasjonen, er nemlig tett koblet til en før-sivilisatorisk urkraft: Dyret, som ovenfor har vært framhevet som ekspresjonistisk symbol for en slik primitiv kraft, står sentralt i det foreliggende diktet.

For Zarathustra er bruddet med sivilisasjonen en forutsetning for overmenneskets oppstandelse, og Uppdals bruk av dyremotiv i diktet tyder på at han aksepterer at veien til det ”gode” mennesket går via forbindelsen til det før-siviliserte. På fjellet vil jeget ”liva liksom dyra” slik at ”skaldehugen [...] rovdyrhug fær i seg”. Ikke før han ”hev til villdyr vorte” kan han komme tilbake til bygda for å utføre sin misjon. At denne omvandlingen til villdyr knyttes til begrepet ”fridom”, virker som et ytterligere tegn på anerkjennelse av Nietzsche, ettersom det synes å måtte bety frihet fra sivilisasjonen, fra de bånd som påligger

<sup>59</sup> Arnold 1966: 63.

<sup>60</sup> Se Ystad 1978b: 308.

individet i form av samfunnets normative forbud og påbud. For Nietzsches overmenneske er rendyrkingen av individets individualitet og løsrivelsen fra eksterne tøyler den høyeste lov,<sup>61</sup> og det ser ut til at det er den samme ensomme styrke Uppdals jeg søker i fjellets primitivitet.<sup>62</sup>

Man kan dessuten mer enn ane en parallell mellom et slikt motiv og Henri Bergsons betoning av intuisjonens forrang foran intellektet. Intuisjonen betegner hos ham et høyere bevissthetsnivå, som overskrider enhver begrepsmessig, intellektuell erkjennelse, og utgjør individets forbindelse til ”varigheten”, ”la durée”.<sup>63</sup> Slik settes individet i stand til å ta del i den bevegelsen som livet alltid består av, slik det kommer til uttrykk gjennom begrepet ”élan vital”, eller ”livshigen”.<sup>64</sup> At Bergson var av stor betydning for ekspresjonistene, har vært framhevet av både Anz og Martini,<sup>65</sup> mens Ystad mer enn antyder en forbindelse mellom ham og Uppdal,<sup>66</sup> og til sammen synes betoningen av det førsiviliserte og førintellektuelle å plassere Uppdal svært tett opptil sentrale ekspresjonistiske ideer.

### 3.2.2 Den amoralske kraft

Den primitive kraften som ovenfor ble tilført individet gjennom bruken av villdyrmotivet, kan sies å være beslektet med den amoralske kraften Ystad ser i Isberg-symbolet, i den forstand at begge har sitt utspring i en førsivilisert, og dermed også førmoralsk, tilstand.<sup>67</sup>

Den svært sentrale plassen Uppdal vier naturen i sin tidlige lyrikk, er allerede påpekt, likeledes den positive, vitale og religiøst pregede kraften som ofte gjennomstrømmer hans bilder av den. Sett fra et nietzscheansk perspektiv må imidlertid også naturen selv – og dermed enhver form for naturkraft – betraktes som amoralsk. I den grad man kan snakke om en naturkraft i ekspresjonistisk litteratur, er denne snarere preget av destruksjon og undergang enn av vekst og liv. Nietzsches ”jenseits von Gut und Böse” kunne stå som motto for ekspresjonismens apokalyptiske visjoner, og hans ”Übermensch” har utvilsomt vært inspirasjon for drømmen om ”der neue Mensch”.

<sup>61</sup> Arnold 1966: 63ff.

<sup>62</sup> Den samme tydelige forbindelsen mellom villhet og frihet kommer til uttrykk i diktet ”Villfuglar” (V: 45f), og det finnes en lignende opphøyning av det primitive også i Uppdals bilder av fattigdom og barnlighet, huldrer og troll.

<sup>63</sup> For begrepsforklaring se Kolstad 2001: 61ff.

<sup>64</sup> Se Kolstad 2001: 111ff.

<sup>65</sup> Anz 2002: 51ff og Martini 1976: 153f.

<sup>66</sup> Ystad 1978b: 156ff: ”[D]et synes [...] nokså klart at han må ha vært under direkte eller indirekte innflytelse fra Henri Bergson og dennes hovedverk *L'Évolution créatrice* (1907)”.

<sup>67</sup> Se Ystad 1978b: 221-264. Ystad setter opp to kjennetegn som hun mener man kan vente å finne hos en Nietzsche-inspirert ”filosof eller dikter som ellers beveger seg innenfor noe mer tradisjonelle tankebaner” (Ystad 1978b: 227). Det dreier seg om sammenknytting av begrepene *lidelse* og *ensomhet* samt om tendensen til å gi lidelsen en verdi i seg selv. Ystad gjenkjenner begge disse trekkene hos Uppdal.

Men også hos Uppdal kan man tidvis skimte en slik amoralitet. Dette skjer når hans naturkraft skifter h m og kommer til syne som et slags foredlende prinsipp, hvor godt og vondt, liv og død opphører å eksistere som verdimeslige dikotomier. Ystad viser med utgangspunkt i Nietzsche hvordan lidelsen i Uppdals lyrikk framstilles som foredlende og styrkende for individet, og understøtter dermed poenget.<sup>68</sup> Siste strofe i diktet ”Vers” illustrerer dette prinsippet godt:

Sorga og hausten hev same maal,  
dei segjer aat live: No gjev du t l!  
Og det som er veikt vil baae tyna.  
Men det som er sterkt f r styrken syna.  
(K: 51).

Der våren ovenfor ble framstilt som bærer av en livgivende kraft, er høsten her destruktiv. Sammen med lidelsen betraktes høstens destruktivit t som rensende; det svake brytes ned, slik at plassen ryddes for det sterke. Dette prinsippet om renselse i nedbrytingen er i full overensstemmelse med Nietzsches idé om utvikling fra menneske til overmenneske. Der anses døden – eller for den saks skyld drap – ikke som noe negativ eller umoralsk ”fordi overmenneskets i seg selv er alle tings mål”, for å referere Ystad (Ystad 1978b: 221). Motivet er også beslektet med den ekspresjonistiske tanken om den rensende apokalypsen som forutsetning for det nye menneskets frambrudd. Et lignende syn på døden uttrykkes i diktet ”Det susar yver meg”. Jegets død oppleves som en slags oppvåkning. I siste strofe kommer den positive vurderingen av døden til uttrykk, og som vi så det i forrige avsnitt, settes også her friheten opp som den ordinære tilværelsens motsetning.

Det er sj lir  
barnlege blide  
som fegne takkar  
fordi dei er frie.  
(U: 45).

Døden representerer sjelens frigjørelse, og beskrivelsen av de frigjorte sjelene som barnlige skaper en forbindelse mellom døden og det ukultiverte eller primitive. Slik knyttes død, frihet og primitivit t sammen til en slags positiv enhet, løsrevet fra konvensjonelle forestillinger om godt og vondt, og unndratt moralsk vurdering.

Et siste og nokså merkverdig eksempel på et slikt amoralisk syn på naturen er å finne i diktet ”I gj tlehagom” (SL: 24f), som beskriver en elleve rig gjetergutts kamp mot en bjørn

---

<sup>68</sup> Ystad 1978b: 211ff.

som har tatt livet av en av geitene hans. Diktet stikker seg ut blant de øvrige fra de første samlingene på mer enn én måte. For det første bryter det klart med den tydelige realismen som preger hendelsesforløpet i de fleste av Uppdals mange episke dikt. For det andre – og i denne sammenhengen viktigere – viser naturen seg fra en side som er uvanlig brutal sammenlignet med det man finner i hans øvrige tidlige lyrikk. Bjørnen, ”stygggen” eller ”udyre” skildres i ordelag som etterlater et inntrykk av voldsom og destruktiv styrke: ”Og udyre ris seg med geita i labban’, / og vriegt det murra, det raudd’ millom tendrom”, ”Og kusen han glefsa og belja taa dasken, / han flekte taa bette og snusa og snufta”, ”Og bjønntassen murra i nidelegt sinne / so eldmyrja gneistra or augo i skallen”. Det synes som om gutten kjemper mot selve det vonde i naturen, og til tross for at det virker som et rått parti, jager gutten til slutt bjørnen av gårde.<sup>69</sup>

Det som kommer til syne her, kan sammenlignes med det vi så i diktet ”Vers” ovenfor: Det svake tynes, mens det sterke får vise sin styrke. Men her er dette ført til sin ytterste konsekvens. Det er ikke lenger noe overordnet instans, noen høst eller lidelse, som strukturerer den amoralske kampen for overlevelse; den sterkeste må isteden kreve sin rett i det individuelle møtet mellom krefter. Denne overordnede instansens fravær bringer dette diktet enda nærmere Nietzsche enn de foregående, idet han selv forkaster enhver overgripende enhet, ethvert strukturerende prinsipp som menneskelig konstruksjon eller fiksjon.<sup>70</sup> Elleveåringen som bekjemper bjørnen har unektelig også et visst preg av ”overmenneskelighet” over seg, og denne framhevingen av kampen mellom det sterke og det svake synes som et nytt ekspresjonistisk frampek hos Uppdal.

### 3.2.3 Dikteren som skaper av ny virkelighet

Et siste sted hvor Nietzsche synes å stå som forbindelsesledd mellom Uppdal og den tyske ekspresjonismen, er i synet på dikteren som skapende kraft. Vi så i kapittel 2 at ekspresjonistene betraktet seg selv som visjonære, som potensielle skapere av en ny orden, med klart ansvar for samfunnets utvikling. Her ligger det en forbindelse til Nietzsche. Blant alle konstruktører av fiksjon betrakter han dikteren som den eneste som vedkjenner seg sitt produkts fiktive karakter. Derfor kan kunsten gi ”nøkkelen til både filosofi, moral, religion og vitenskap”, og slik blir det mulig å ”dike seg ut av det tomrom som Gud har etterlatt seg” (Eriksen 1992: 72, 77).

<sup>69</sup> En kan også her merke seg hvordan ilden og fargen rød er brukt for å gi kraft til bildene.

<sup>70</sup> Se Vietta/Kemper 1975: 136f og Eriksen 1992: 71ff.

En lignende oppfatning av kunstnerrollen som den man ser hos ekspresjonistene, kan gjenkjennes hos Uppdal. Tydeligst kommer dette til uttrykk i samlingen *Villfuglar*. Det vi ovenfor så antydet i diktet ”Eg stryk til fjells”, finner sitt klareste eksempel i ”Aa torer eg freiste den harpa”. I andre og tredje strofe tilkjennegir kunstneren sine ambisjoner. De er:

[...]  
aa lokka fram slike tonar  
at hjarta i varme fengjer.

Aa lokka fram slike tonar,  
at mannen sin daarskap gløymer  
og brenn mot det store sterke,  
so han imot daadverk drøymer.  
(V: 7).

Ekspresjonistenes tendens til å etterstrebe en ”poetisk konkretisering av handling og mål”<sup>71</sup> i forsøket på å mane fram ”det nye mennesket” finner sin parallell i Uppdals håp om ved tonenes hjelp å få mannen til å drømme mot ”daadverk”. Her uttrykkes nettopp et slikt ønske om å gjøre poesi til handling, og handlingen har et klart sosialt mål. Det synes som om Uppdal i likhet med sine ekspresjonistiske kolleger tror på kunsten som virkemiddel til foredling av mennesket.

### 3.3 Uppdals bruk av ekspresjonistiske motiver og virkemidler

#### 3.3.1 Bevegelse som vitalt motiv

Allerede har det vært antydet at man hos Uppdal kan se en likhet med ekspresjonistenes bruk av ”bevegelige”, kraftfulle motiver. Den betydningsladde opposisjonen mellom bevegelse og stillstand som i kapittel 2 ble omtalt som sentral i ekspresjonismen, ser ut til å være virksom også i Uppdals lyrikk. Vi har allerede sett hvordan lys, ild, varme og blod utgjør en vitalistisk motivkrets, men det finnes også andre motiver som er preget av en på samme måte meningsbærende bevegelse. Ystad framhever vannet som fruktbarhetsmotiv, og trekker linjer derfra til indisk religion.<sup>72</sup> Det skal imidlertid vise seg at vannmotivet inngår i en symbolikk som kan betraktes som vitalistisk i videre forstand.

---

<sup>71</sup> Se side 21.

<sup>72</sup> Ystad 1978b: 105ff.

De to første strofene i diktet "Sundags-morgon" viser hvordan elementene vann, lys og bevegelse flettes sammen til et slags enhetlig, vitalt uttrykk, som favner om vitalitet i bredere betydning enn som fruktbarhet.

Det er sundags-morgon.  
Sol-dronninga stig i aust.  
Som eit hav av sylv fløymer  
straale-skine ut yver bygda.  
Det glitrar.  
Det didrar i lufta av straalar.  
Ljosbylgjor velter seg fram.

Alt lyser. Jamvel grase lyser.  
Det hadde dogga um notta.  
Og dogga lyser. Og blomarne lyser.  
(K: 15).

Her forbindes lys- og vannmetaforer: Som et hav flommer solstrålene, i form av bølger velter lyset seg fram. Metaforene smelter sammen i bevegelse, og resultatet er at de to elementene også konkret går over i hverandre, idet duggen til slutt lyser. Metaforikken tas opp igjen i diktets siste strofe, der vi får høre at "Vaar-varmen sildrar" gjennom jenta det fortelles om, med det resultat at det i siste verselinje "skin i henne". Det som beskrives ved hjelp av vann- og lysmetaforer er ikke befruktning, verken i konkret eller abstrahert betydning, men den samme altgjennomstrømmende livskraften som ble omtalt i begynnelsen av kapittelet, og i likhet med hos ekspresjonistene er forbindelsen her tett mellom bevegelse og vitalitet.

Den motsatte tendensen, forbindelsen mellom på den ene siden stillstand, kulde og mørke og på den andre siden død, livløshet og lidelse, er også synlig, om enn sjeldnere tematisert. Et tydelig, skjønt nokså banalt eksempel finnes i "Ungdomsbaar" fra *Ung sorg*. Siste strofe lyder:

So stod eg der so kald og bleik,  
med' vinden kvein og taut.  
Eg kjende meg so skrål og veik.  
Og graata tidt eg laut.  
(U: 21).<sup>73</sup>

Stillstand, kulde, svakhet og sorg knyttes her sammen, og det er ingen vitalitet å spore i denne tilstanden. At også mørket tilskrives en klart negativ verdi, vises i andre strofe av

<sup>73</sup> Også for Bergson er skillet mellom bevegelse og stillstand forbundet med skillet levende – dødt. "Intellektets oppgave går ut på å gripe det ferdige, det uforanderlige, kort sagt stillstanden" skriver Kolstad (Kolstad 2001:119), mens intuisjonen utgjør forbindelsen til "varigheten" og den vitale bevegelsen som rommes av begrepet "livshigen" (Kolstad 2001: 113): "Stillstand, utvendighet, analyse og derpå følgende syntese kjennetegnet intellektet; bevegelse, gjensidig gjennomtrengning og umiddelbart erfart helhet kjennetegner intuisjonen" (Kolstad 2001: 124. Utheving ved K.).

diktet ”Lengsel”. Her uttrykkes fortvilelsen over mangelen på lys og sol. Det betydningsmessige skillet mellom de to motivkretsene synes åpenbart:

Gud trøyste oss som alltid  
i svarte nott maa gaa  
og aldri, aldri, aldri  
kann glimt av sola sjaa.  
(U: 23).

### 3.3.2 ”Enfant perdu” og skillet mellom motiv og form

Diktet ”Enfant perdu” fra diktsamlingen *Ung Sorg* synliggjør et interessant poeng i sammenholdingen av formmessige og motiviske elementer hos ekspresjonistene og hos Uppdal. Tittelen er preget av slektskap med dekadanselitteraturen fra utgangen av det 19. århundret, hvilket også påpekes av Ystad. Hun hevder dessuten at det meste av utgivelsens innhold faktisk ble til omkring århundreskiftet, og man skulle derfor kunne se dette diktet som representant for den tidligste diktningen som Uppdal utga i bokform.<sup>74</sup>

Til tross for at diktet synes beslektet med litteraturen fra det foregående århundret, peker det også framover mot senere diktning.<sup>75</sup> Det bærer nemlig også i seg flere av ekspresjonismens sentrale kjennetegn, selv om disse trekkene ikke som i ekspresjonismen er tatt opp som formmessige elementer, men derimot fungerer motivisk. Slik kunne en si at diktet på motivplan inneholder trekk som ekspresjonistisk litteratur ofte uttrykker formelt. Diktet lyder som følger:

Han sit i det vesle rome.  
Han gruvlar.  
Han ris sig og driv att og fram.  
Og tankarne flyg so langt.  
Det er ei stormflod av tankar som velter fram.  
Dei knasar isunder det dei kjem yver.  
Naar inkje meir er att, sig dei attende.  
Sagte og seint. Men tungt.  
For hugen hans skiftar med storm og stilla.  
Som have.

<sup>74</sup> Ystad 1978b: 69. Fra slutten av 1800-tallet publiserte Uppdal dikt i *Hermod*, en håndskrevet avis for ungdomslaget ”Ogna”, i Namdal folkehøgskules avis *Frihug*, i Steinkjeravisen *Mjølner* (senere *Indtrøndelagen*) og i tidsskriftet *Trønderungdomen* (Solumsmoen 1978b: 25ff, Ystad 1978b: 312, *Dag og Tid* 1997: 5).

<sup>75</sup> Leif Mæhle ser forekomsten av frie verseformer i Uppdals tidligste lyrikk som et slikt frampek mot den formmessig mer sofistikerte diktningen som er å finne i senere utgivelser: ”Men inniblant mange heller hjelpelause versmakarprodukt kan det glimte til med impresjonistiske frie vers, som peikar framover mot heilt andre lyriske kvalitetar” (Mæhle 1978: 9). At det skjer en klar formmessig utvikling hos Uppdal fra den tidligste til den senere diktningen, er hevet over tvil, og dette vil bli omtalt i neste kapittel. Å hevde at denne utviklingen bunner i en tydeligere orientering omkring frie, impresjonistisk pregede vers, er derimot høyst diskutabelt. Det er i den sammenheng betegnende at diktet ”Enfant perdu” framstår i en rytmisk klart strengere drakt når det gjenutgis i *Elskhug* i 1918 (se E: 13).



Han set seg att.  
 Framfyre seg hev han nokre dagboksblad.  
 Dei er glimt fraa hans eige liv.  
 Utan samanheng er dei rita ned.  
 Slik som dei sprang fram i hans sjæl.  
 (U: 5).

På overflateplan skildrer diktet en gutt eller mann som sitter på rommet sitt, reiser seg og går fram og tilbake, og setter seg igjen. I mellomtiden flyr tankene hans av gårde, og disse er skildret som en ødeleggende flodbølge. Allerede i tredje verselinje knyttes en motivisk parallell mellom hovedpersonen og hans tanker, idet hans bevegelse skildres i et billedspråk som er forbundet med den samme metaforen som benyttes for å karakterisere tankene. Når disse beskrives som ”stormflod”, som bølge, må hans bevegelse drivende ”att og fram” på rommet forstås som styrt av bølgene, altså tankene. Han er i sine tankers vold, og kastes fram og tilbake mellom rommets vegger.

Veggene synes imidlertid ikke å gjelde som begrensning for tankenes bevegelse. Disse ”flyg so langt”, og er ikke bundet av fysiske stengsler, tvert imot virker de ladet med kraft til å sprengte ethvert hinder som måtte finnes i deres vei. Det levnes liten tvil om tankenes destruktive kapasitet: ”Dei knasar isunder det dei kjem yver”, og først når ”inkje meir er att” trekker de seg tilbake. Denne destruktiviteten minner sterkt om den man ofte gjenfinner i ekspresjonistisk litteratur: I Jakob van Hoddiss’ dikt ”Weltende” representeres den truende ødeleggelsen nettopp av vannet, mens den i Georg Heyms ”Der Gott der Stadt” billedliggjøres av ilden. Forbindelsen mellom kraft, bevegelse og destruksjon er typisk for ekspresjonismen, likeledes jegets eller subjektets grensesprengende sammensmeltning med naturen eller omgivelsene.

Når man likevel ikke kan snakke om dette som et ekspresjonistisk dikt, har det først og fremst å gjøre med subjektets stilling og dets forhold til objektet. Før dette forklares, synes det imidlertid hensiktsmessig å innføre en distinksjon som ikke går klart fram av det som i dag gjerne oppfattes som den norske lyrikkteoretiske kanon. For å unngå uklarhet bør subjektskategorien nemlig deles i to: han-personen kan kalles beskrevet subjekt, mens diktets ”fortellerinstans” kan gis betegnelsen beskrivende subjekt.<sup>76</sup>

<sup>76</sup> Atle Kittang og Asbjørn Aarseth setter likhetstegn mellom et dikts subjekt, dets lyriske jeg og det de kaller ”en dikterisk bevissthet bak ordene” (Kittang/Aarseth 1998: 33ff). Christian Janss og Christian Refsum støtter seg til Kittang og Aarseths oppfatning når de framhever ”lyrisk nærhet mellom utsigelse og motiv” som kjennetegn for lyrikken og åsted for det lyriske jegets tilsynekomst. Riktignok innfører de også begrepet *stemme*, men dette gis ingen særlig forklaring. (Janss/Refsum 2003: 21, 86). Denne typen forståelse av den lyriske subjektskategorien er i vårt tilfelle lite egnet, siden den ikke får fram det foreliggende skillet mellom diktets overordnede eller utsigende subjekt og det subjektet som eksisterer innenfor diktets virkelighet. Kittang, Aarseth, Janss og Refsums talende instans synes beslektet med det som her ble kalt beskrivende subjekt, mens det diktinterne

I diktet finner man det beskrevne subjektet i opprør. Ukontrollert drives det fram og tilbake av de destruktive tankene. Men rammene for dets bevegelse – rommets vegger – er samtidig rammene for dets erfaring. Selv om det kan ligne, er tankenes flukt ingen utvidelse av subjektet eller projisering av det på omgivelsene. Tvert i mot kan han-personens innestenghet i ”det vesle rome” forstås som en understrekning av subjektets avgrensethet fra omverdenen. Når det i verselinje ni fortelles at det er i ”hugen hans” at stormfloden eksisterer, blir det klart at det isteden er snakk om et bilde på hvordan det beskrevne subjektet opplever tankenes ukontrollerte herjinger. Subjektets tanker er altså ødeleggende og grenseoverskridende, men subjektet selv er klart avgrenset og ikke som det ekspresjonistiske truet av oppløsning.

Også det beskrivende subjektet er intakt. Stormflodmotivets destruktive kraft når ikke ut over symbolplanet, bølgene er ikke høye nok til å true diktets perspektiv. I motsetning til det beskrevne subjektet står det beskrivende støtt, hevet over diktet. Derfor er metaforene ennå enhetlige i den forstand at de som billedlige strukturer enkelt lar seg overføre til et ”egentlig” meningsnivå i verden utenfor teksten. Hver del kan tas ut av den opprinnelige strukturen, tolkes og settes inn på tilsvarende plass i en tilsvarende overført helhet, omtrent slik man flytter tall fra den ene siden av likhetstegnet til den andre i en matematisk ligning. Denne metaforiske overførbarheten problematiseres i ekspresjonismen.<sup>77</sup>

Siste strofe bringer opp nok et motiv som ofte preger ekspresjonismens diktning som formelement: fraværet av historisk identitet eller en manglende følelse av tidsmessig sammenheng. Akkurat dette kommer formelt til uttrykk i ekspresjonismens ”Zeilenstil”, som preges av usammenhengende bilder, ”glimt” av situasjoner som følger hverandre uten noen innbyrdes logisk eller episk forbindelse. Det er i denne sammenheng interessant å merke seg at den samme ”Zeilenstil” i sin reneste form har én avsluttet setning per verselinje. Dette er nesten konsekvent gjennomført i Uppdals dikt. Også den ekspresjonistiske forkjærligheten for parataktisk setningsbygging synes her å finne en parallell.

---

subjektet, som ble gitt navnet beskrevet subjekt, ikke finner noen parallell i deres utlegninger. En mer utførlig behandling av kategoriene subjekt og jeg finnes i kapittel 4 (se side 83).

<sup>77</sup> Ystad peker på metaforens endrede rolle under ekspresjonismen (Ystad 1978b: 195ff). Dette vil bli nærmere omtalt nedenfor.

### 3.3.3 Ny erkjennelse – nye begreper

Helt fra begynnelsen av Uppdals lyriske løpebane kan man altså finne likheter med ekspresjonistiske motiver. At perspektivet eller det beskrivende subjektets posisjon i denne første oppdalske lyrikken er tradisjonelt, er ikke til å overraskes over, sett i lys av at den kan ha oppstått et tiår før ekspresjonismen tok til å problematisere formelle poetiske konvensjoner. Om man imidlertid beveger seg nærmere starten på det ekspresjonistiske tiåret, vil man stadig tydeligere kunne spore formmessige trekk hos Uppdal som peker framover mot den tyske ekspresjonismen.

Én slik linje er synlig allerede i Uppdals tidligste lyriske produksjon, og kan sies å gå via Bergsons filosofi. I kapittel 2 ble adjektivets og subjektets nye funksjon under ekspresjonismen omtalt. Denne språklige omrokingen var et ledd i den nye ekspresjonistiske ”ordkunsten”. Siden overleverte og etablerte begreper ble betraktet som stivnede betegnelser hjemmehørende i en økonomisk-rasjonell, menneskefiendtlig virkelighet, kunne den nye tidens erkjennelser kun uttrykkes gjennom en løsrivelse av begrepene fra deres eksisterende meningsinnhold. Å redefinere språkets rolle og funksjon ble derfor en nødvendighet for den ekspresjonistiske dikteren.

Ett resultat av dette er det Ystad betegner som ”en utstrakt bruk av meningskonsentrerende og oftest nyskapende ordsammensetninger”, en tendens som hun påviser både hos Uppdal og i ekspresjonistisk litteratur (Ystad 1978b: 196f). Riktignok stammer de eksemplene hun trekker fram fra Uppdals lyrikk, i hovedsak fra årene 1915-1920, men poenget lar seg like godt illustrere av substantiv som ”elskhugs-vaar”, ”taare-smil” eller ”glim-slott”, alle hentet fra hans to første samlinger fra 1905. Fram mot årtiets slutt øker også forekomsten av sammensatte adjektiv, for eksempel ”brurljose”, ”sylvrein” eller ”glimkvit”. Blant ordene Ystad nevner fra ekspresjonismen finner man for eksempel ”Urbrunstgluth”, ”Rätselblut” og ”Mondregenbogen”.

Den hyppige forekomsten av slike semantisk utfordrende komposita kan betraktes som et ekspresjonistisk vesenstrekk, og i denne språklige nyorienteringen finnes det altså en parallell til Bergson. Det Anz i ekspresjonismen gjenkjenner som en ”antinaturalistischen Impuls, die Literatur und ihre Sprache von den Verpflichtungen zu entbinden, Gegenstände und Bedeutungen zu repräsentieren” (Anz 2002: 156), synes tydelig beslektet med Bergsons betingelse for sann filosofisk erkjennelse, nemlig at metafysikken ”frigjør seg fra ferdigsydde, stive begreper for selv å skape seg andre, ganske forskjellige fra dem vi til vanlig opererer

med” (Kolstad 2001: 135). Det virker altså som om ekspresjonistene deler Bergsons krav om at forholdet mellom begrep og innhold må revideres.<sup>78</sup>

Sett mot denne bakgrunnen blir det klart at den likheten mellom Uppdal og ekspresjonistene som Ystad her med rette peker på, er mer enn kun et stilistisk fellestrekk. I eksemplene ovenfor finnes det nemlig ingen enkel overensstemmelse mellom begrep og virkelighet, begrepene refererer ikke enkelt til størrelser utenfor dem selv. Isteden fører en slik bruk av sammensetninger til at det enkelte kompositum i seg selv gjør krav på fortolkning innenfor tekstens egen ramme, og således påberoper seg en unik betydning som er forskjellig fra summen av enkeltbegrepene det består av. For å ta et av eksemplene ovenfor: Det synes trygt å hevde at både ”elskhug” og ”vaar” kan referere til en generell, på forhånd gitt størrelse i verden utenfor diktet, mens det er vanskelig å tolke sammensetningen ”elskhugs-vaar” uten støtte i begrepets tekstlige omgivelser. Bergsons sammenligning av begreper med klær synes treffende for denne forskjellen:

Likesom det finnes to former for konfeksjon, masseproduserte klær og klær sydd etter individuelle mål, finnes det to former for begreper, en type som anvendes generelt på en lang rekke fenomener, og de former for begreper som for hvert objekt forsøker å uttrykke dets særegenhet, og som derfor er skåret til etter objektets eksakte mål (Kolstad 2001: 136).

Med sin nyskapende ordbruk viser Uppdal overensstemmelse både med Bergsons krav om individuelt tilpassede begreper og med ekspresjonistenes nye syn på substantiv og adjektiv. Man kan således si at han helt fra begynnelsen av sin litterære karriere problematiserer den etablerte forbindelsen mellom begrep og tradisjonelt meningsinnhold, slik både Bergsons og ekspresjonismens program foreskrev. Observasjonen av en tilsynelatende triviell språklig parallell peker dermed mot et vesentlig språkteoretisk sammenfall: Det ser ut til at Uppdal – med eller uten direkte påvirkning fra Bergson – svært tidlig har et syn på språkets referensielle funksjon som er nært beslektet med ekspresjonistenes.

### 3.3.4 Tendenser til nedbrytning av klassiske metaforiske strukturer

Den foregående observasjonen er viktig også fordi den peker mot et annet trekk som forbinder Uppdal med ekspresjonistene. I sin omtale av den tyske ekspresjonismens metaforiske

<sup>78</sup> Riktignok er framgangsmåten som forfektes i ekspresjonismen, ulik den Bergson står for. Der sistnevnte først og fremst vil endre ”begrepenes forestillingsinnhold”, setter ekspresjonistene opp begrepsmessig nyskapning som betingelse for det sanne uttrykket. I dette ønsket om å løsrive disse stivnede begrepene fra deres meningsinnhold kan man for øvrig se en parallell til Viktor B. Sjklovskijs tese om kunstens underliggjøring og avautomatisering av persepsjonen (Sjklovskij 1991: 11ff).

struktur peker Ystad på det hun kaller ”en fundamental forskjell i forhold til tidligere tiders diktning, når det gjelder den funksjon bildene har i teksten” (Ystad 1978b: 195). Kort fortalt består denne forskjellen i at metaforene, ulikt det som var tilfellet i diktet ”Enfant perdu” ovenfor, ikke lenger synes å referere til en virkelighet utenfor teksten, men derimot i seg selv utgjør en meningsbærende del av det diktverket de inngår i. Også her problematiseres altså språkets refererende rolle, men uten at det er det enkelte ord som står i sentrum for oppmerksomheten. Det poetiske bildet i seg selv gjøres nå til gjenstand for revisjon, og med det selve diktet som litterær struktur og forholdet mellom diktning og ”virkelighet”. Det synes her å være snakk om den samme ”logic of metaphor or form” som ved hjelp av Bradbury og McFarlane i forrige kapittel ble anført som særpreg for modernistisk litteratur (Bradbury/McFarlane 1991: 50). Ystad forklarer på følgende måte hvordan denne nye metaforikken skiller seg fra den foregående:

Bildene blir [...] noe annet og mer enn en poetisk utbygning og et illustrasjonsmiddel, de blir en integrert del av den store visjonen som bærer teksten: deres meningsinnhold er innenfor denne visjonen bokstavelig og ikke overført. Metaforikken har en selvstendig betydning som bare finnes i diktets verden, og nettopp slik blir den med på å bygge opp en visjonært opplevd virkelighet, forskjellig fra den realistiske (Ystad 1978b: 195).

Med utgangspunkt i Uppdals ”Sauros-skratt” viser hun hvordan en tradisjonell metaforisk struktur utfordres:

Dersom vi betrakter diktet som et normalt lyrisk uttrykk for en underliggende mening, er vi nødt til å oppfatte selve saurosen som en metafor eller et symbol: noe slikt kosmisk vesen finnes jo ikke utenfor teksten. Men metaforen lar seg på den andre siden ikke skille ut fra den merkelige visjon som bærer diktet i sin helhet. *Den* ville ikke eksistert uten saurosen. Trass i den betydelige personifisering, er det altså ikke noe skille mellom egentlig og overført betydning i diktets uttrykksmåte når det betraktes som en visjonær helhet, og derfor kan vi heller ikke kalle den metaforisk i tradisjonell forstand (Ystad 1978b: 195f. Utheving ved Y.).

Det kan her være hensiktsmessig å utdype Ystads observasjon ved å klargjøre de begrepene hun anvender. Metaforen har helt siden Aristoteles blitt betraktet som åsted for en sammenføring av to ulike elementer, med det resultat at betydninger så å si ”smitter” fra det ene til det andre slik at metaforen danner et meningskompleks som er forskjellig fra begge de to størrelsene den springer ut av.<sup>79</sup> Skjematisk kan dette framstilles i formelen  $A = B$ ,

<sup>79</sup> ”Metafor er en overført anvendelse af benævnelsen på noget andet, enten overført fra en almen betydning til en speciel, eller fra en speciel til en almen, eller fra en speciel til en speciel, eller der kan være tale om analogi” (Aristoteles 1975: 59). Donald Davidson fornekter riktignok at metaforen i seg selv kan være bærer av noen mening utover den bokstavelige, men hans sammenstilling av metafor og simile – ”the figurative meaning of a metaphor is the literal meaning of a corresponding simile” (Davidson 1980: 36) – viser at også han betrakter forbindelsen mellom to separate elementer som essensielt for metaforens funksjon.

eventuelt AB eller BA.<sup>80</sup> Begrepet symbol forklares i *Litteraturvitenskapelig leksikon* som ”en kompleks semantisk struktur der et ord eller en ordgruppe med en konkret referanse henviser til et større betydningsfelt” (Lothe m.fl. 1997: 244).

Med dette på plass er det lettere å peke på hva det er som gjør at saurosen i Uppdals dikt verken kan betegnes som metafor (i klassisk forstand) eller symbol. Sistnevnte utelukkes rett og slett fordi det ikke finnes noe ord eller noen ordgruppe i diktet som konkret henviser til ”et større betydningsfelt”. Når det gjelder metaforen, ser det ut til å mangle et ledd i ligningen  $A = B$ . Det synes akseptabelt at saurosen får utgjøre den ene siden av likhetstegnet, og umiddelbart kan det også virke som om jeget kunne stå på den andre.<sup>81</sup> Det viser seg imidlertid raskt at jeget selv ikke er noen selvstendig, utenomtekstlig størrelse. Derimot vokser det fram med saurosen og er identisk med den, og derfor er ingen betydningsoverføring mellom de to elementene mulig. Formelt måtte forholdet dermed uttrykkes som  $A = A$ .<sup>82</sup>

Går vi tilbake til Uppdals første utgivelser, ser vi tendenser som peker mot en lignende problematisering av forholdet mellom diktverk og omgivelser som det vi finner i ”Sauros-skratt”. Diktet ”Vaarkveld” fra *Villfuglar* er kanskje det beste eksempelet. Det er langt, men fortjener å gjengis i sin helhet.

Og solkongen saag  
 fraa sin gylte stol  
 ei rose som tende  
 hans heite sans.  
 Og augo som lo  
 i mot himmelen blaa,  
 som stjernune gløste  
 i nattdjup glans.

Ho spegla sin kropp  
 mot det solskinsglas,  
 med' haare som humlur  
 kring herdine flaug,  
 og mellkvite brjosta

<sup>80</sup> Lothe m. fl. 1997: 154f. Man må forutsette at disse aspektene som utgjør metaforen, hører til i den ”objektive” virkelighet, siden man ellers ville risikere at ett av eller begge betydningsselementene ville være ukjent for fortolkeren, noe som ville føre til at metaforen mister den betydningskompleksiteten som karakteriserer den. Max Black peker på samme poeng når han skriver: ”One may indeed agree with Davidson that awareness of the ”ordinary [literal] meaning” [...] is necessary if the metaphor is to be recognized and understood” (Black 1980: 187).

<sup>81</sup> Jf. den aristoteliske strukturen ”han er en løve”, som av Lothe m.fl. anføres som eksempel på en metafor. Dette tilsier at også ”jeg er en løve”, dermed også ”jeg er en sauros”, må oppfattes som metaforer.

<sup>82</sup> En grundigere analyse av ”Sauros-skratt” vil bli foretatt i kapittel 5 (se side 112), hvor diktet også gjengis. For ordens skyld kan det tas med at det i det foreliggende eksempelet heller ikke kan være snakk om et metonymisk forhold, siden det ikke foreligger noen ”materiell, kausal eller begrepslig relasjon” som kunne begrunne en henvisning til et annet betydningsfelt (Lothe m.fl. 1997: 157).

bylna og sprikt'  
og dansa som sauelam  
etter eit laug.

Og midja og navlen  
og magen rund  
og skaalin' av mjødmir  
ei raame var  
i kringum ein hage  
av krusemynt  
som kveldingens  
søtaste godlukkt bar.

Og føter og leggir  
som musartergras,  
og knea og laara  
som serinen lo  
i lillaens fargar  
mot kveldhimlen blaa  
og gløste i kapp  
med stjernune no.

Og rosa som jorda  
dei kallar, ser,  
at lippun' til solkongen  
trutnar og svell.  
For solkongen stod der  
og glante paa ho,  
og augo var heite  
av elskhugs eld.

Og solkongen hugsar  
sin prikkande brand  
dei gongar han jorda  
ved vengen kneip.  
Han hugsar og minnest  
mang vaarnatt slik  
og all denne sæla  
som honom greip.

Ja elden i blode  
han brenn òg i kveld,  
han helsar paa jorda  
som skjelv og biv  
og ser kor hans nasebor'  
verar elsk,  
og bljug ho seg ned  
for honom hiv'.

Han strauk dei føters  
musertergras,  
han kjæla dei glimkvite  
liljekne.  
Og serinelaara  
som blomen skalv,  
daa han nærma seg  
hagens led.

Og hagens  
krusemyntgras

som vinruse gjord' honom  
 yr og full.  
 Han klappa  
 dei barmrunde mette lam  
 og saag inn i himlens  
 stjernegull.  
 (V: 9ff).

Diktet legger for dagen en innfløkt billedlig struktur. Riktignok er diktets to hovedmotiver – solkongen og jorden som kvinnelig skikkelse – i utgangspunktet helt ut gangbare som metaforer i tradisjonell forstand, og inntrykket av at diktet tematiserer et slags erotisk kjærlighetsmøte, synes klart. De fortolkningsmessige problemene oppstår imidlertid som følge av at de to sentrale metaforene – den siste i særdeleshet – ikke blir liggende stille. Tyngdepunktet i den metaforiske ligningen jord = kvinne forskyves til stadighet, noe som etterlater leseren med et uklart inntrykk.<sup>83</sup> Dette vises tydelig i måten de to leddene i ligningen skifter på rollen som primumledd i de bildene som preger strofene 2-4. I strofe 2 beskrives kvinnen. Hun ”spegla sin kropp”, hun har hår ”som humlur”, og brystene ”dansa som sauelam”. Jorden står i sentrum i strofe 3, der midje, navle, mage og hofter kun fungerer som en ramme rundt ”ein hage / av krusemynt”. I strofe 4 er det tilsynelatende igjen kvinnekroppen som karakteriseres, denne gang ved hjelp av botaniske sammenligninger, men inntrykket brytes i verselinje 5 når vi får vite at knær og lår – som syrinen – lyser ”i lillaens fargar”.

I de to siste strofene er ordet ”som” forsvunnet, og sammenligningene har blitt til metaforer. Siden det semantisk synes meningsløst å snakke om kroppsdelene som liljeknær, syrinlår eller føtter med ”musertergras”, tvinges vi til å la den kosmiske siden av metaforligningen veie tyngst. Men nok en gang forstyrres vi av en vending i billedbruken: Gjennom sammenligningen mellom syrinens og blomstens skjelving, sammenlignes en blomst med en blomst,<sup>84</sup> og vi blir på nytt i tvil om hva som er metaforens hovedinnhold. Et tredje metaforisk ledd – omtalen av den kvinnelige skikkelsen som ”ei rose” og den påfølgende bruken av denne rosen som betegnelse på jorden – gjør ikke saken tydeligere. Å komme unna en bokstavelig tolkning synes umulig når solkongen i siste strofe ”klappa / dei barmrunde mette lam”, skjønt solkongen selv er vanskelig å gripe bokstavelig.

Gjennom diktet tøyes og utvides altså det som i utgangspunktet er to klare metaforer, og slik står man til slutt igjen med et A og et B, uten å være i stand til å bestemme forholdet

<sup>83</sup> Et tredje betydningsaspekt er rosen, som danner den ene delen av den opprinnelige metaforstrukturen rose = kvinne. Denne vil bli omtalt nærmere nedenfor. De kosmiske elementene som framgår av diktets episke linje, gjør at det likevel virker hensiktsmessig å betrakte strukturen jord = kvinne som hovedmetafor i diktet.

<sup>84</sup> Det må antas at det er syrinens blomst det er snakk om, siden resten av planten ikke er lilla.



mellom dem eller få dem til å falle til ro. Diktet beveger seg dermed mot den samme problematiseringen av klassisk metaforisk struktur som Ystad påpekte med utgangspunkt i ”Sauros-skratt”. Ikke bare er det umulig å få diktet til å ”gå opp” i tradisjonell forstand, det vil si å få diktets enkelte deler til å passe inn i en korresponderende meningsstruktur utenfor teksten. Delene metaforen er bygd opp av, og forholdet mellom dem utydeliggjøres også i en slik grad at det til slutt synes vanskelig å få dem til å passe med en ikke-tekstlig virkelighet i det hele tatt. Som tilfellet var for ”Sauros-skratt”, forsvinner også her skillet mellom bokstavelig og overført betydning idet diktet betraktes som helhet, og diktet fungerer i bunn og grunn bare meningsdannende dersom man forsøker å forstå metaforene innenfor diktets virkelighet.

Det som framkommer av en slik poesi, er et ganske annet syn på diktet enn det som hadde farget forståelsen av lyrikken i foregående århundrer. Diktet er ikke lenger en form for kodet budskap som kan dechiffreres og anvendes på verden utenfor, men derimot en kompleks billedlig struktur som ikke enkelt refererer til noe utenfor seg selv, men som må forstås som unikt og må fortolkes ut fra dets egne unike kriterier. En slik oppfatning av kunstens autonomi i forholdet til omverden preget ekspresjonismen, og Uppdal beviser at han tidlig delte lignende synspunkter.<sup>85</sup>

### 3.3.5 Personifisering og ”tingliggjøring” – problematisering av kategoriene subjekt og objekt

Den betydelige graden av personifisering som preger både ”Sauros-skratt”, ”Vaarkveld” og en rekke av Uppdals øvrige dikt, viser slektskap med et annet viktig ekspresjonistisk trekk. ”Verdinglichung” – tingliggjøring – og personifisering er begreper som preger ekspresjonismens litteratur,<sup>86</sup> og vi skal se at det finnes en forbindelse mellom disse begrepene og endringen av subjektet status.

Tingliggjøringen, eller avpersonifiseringen av subjektet, vises ikke like tydelig hos den tidlige Uppdal som den gjør hos enkelte diktere under ekspresjonismen, selv om den hyppige framstillingen av avindividualiserte mennesker som drives av naturens kraft, og hvis eneste

<sup>85</sup> Et slikt syn på diktningen har likheter med moderne kommunikasjonsteoris forkastelse av lineære kommunikasjonsmodeller til fordel for triangulære, hvor leseren involveres i en meningsdannede prosess. Vagle, Sandvik og Svennevig refererer C. K. Ogden og I. A. Richards’ kommunikasjonsteori fra *The Meaning of Meaning* fra 1923, og trekker en konklusjon som synes å passe godt for de billedlige strukturer som ble beskrevet ovenfor: ”at det ikke er noen umiddelbar forbindelse mellom virkelighet og representert virkelighet, innebærer [...] at representasjonssystemet [...] må få en framtrædende plass i kommunikasjonen” (Vagle m.fl. 1993: 60).

<sup>86</sup> Se særlig Vietta/Kemper 1975: 40ff

oppgave er å spille rollen som brikke i naturens spill, åpenbart er et uttrykk for samme tendens. I Viettas eksempel – ”Dachdecker [...] gehn entzwei” – fra Jakob van Hoddis’ ”Weltende” synes tingliggjøringen å være brakt til fullkommenhet. Den personifiserte naturen er derimot et lett synlig og stadig tilbakevendende motiv hos Uppdal. På grunnlag av slik personifisering brukt i semantisk utydelige metaforer – for eksempel slik vi så det i diktet ”Vaarkveld” – skaper Vietta begrepet ”metaforisk fremmedgjøring”.<sup>87</sup> Ifølge ham tjener denne fremmedgjøringen til å uttrykke ”von der Bewußtseinsnorm eben nicht ausdrücklich wahrgenommene Aspekte der Wirklichkeit” (Vietta/Kemper 1975: 46).<sup>88</sup>

Av denne metaforiske utydeliggjøringen av skillet mellom person og ting trekker Vietta følgende konsekvens: ”sie meint zum einen die aggressive Dynamisierung der Umwelt, die sich ins Bewußtsein des Ich, auch gegen dessen Intention, hineinfrißt, zum anderen die Umpolung des Subjekts zum mehr oder weniger passiven Objekt der zum Subjekt gewordenen ”Mitwelt”” (Vietta/Kemper 1975: 43). Gjennom personifisering og tingliggjøring problematiseres kategoriene subjekt – som her i henhold til det ovenfor innførte skillet må kategoriseres som beskrevet subjekt – og objekt, til de i siste instans bytter plass.

Ystad bemerker denne tendensen til personifisering hos Uppdal, og gjengir eksempler på at ”naturen selv er i sentrum for beskrivelsene”. Gjennom ”en slags menneskeliggjøring ved personifisering [...] oppfatter vi derfor naturen i diktene som levende, på linje med de menneskene som skildres” (Ystad 1978b: 68). Går vi tilbake til diktet ”Frisk og spræk”, som ble omtalt i begynnelsen av kapittelet (se side 36), viser det seg imidlertid at Ystad ikke går langt nok i tolkningen av sin observasjon. Om man forstår diktets andre strofe som beskrivelse av befruktning, blir grensene mellom subjekt og objekt med ett utydelige, fordi det er uklart hvem det er som står for denne befruktningen. Er det menneskene som handler om våren eller i vårens ånd, eller er våren den handlende, og menneskene kun de brikkene den trenger for å videreføre naturens liv?

Enda mer åpenbar blir utydeliggjøringen av subjekts- og objektskategoriene i ”Sundags-morgon”. I de to første strofene, som ble gjengitt på side 47 ovenfor, gis naturen med all tydelighet rollen som agens for verbalhandlingene. Når jenta, som ”er ute og gjeng”, introduseres i strofe 3, problematiseres subjekts- og objektsrollene umiddelbart. ”Vegen tek ho upp gjennom lida” lyder andre verselinje. I en syntaktisk normalstilling er ”Vegen” her subjekt og agens, mens ”ho” er objekt og patiens. Dette semantisk sett omvendte

<sup>87</sup> ”metaphorische Verfremdung” (Vietta/Kemper 1975: 45).

<sup>88</sup> I kapittel 2 ble det påpekt at Vietta i hvert fall delvis prøver å forstå ekspresjonismens virkemidler som forsøk på mimetisk gjengivelse av en kaotisk virkelighet. Dette synes her forsøkt understøttet.

rollemønsteret understøttes gjennom de siste fire strofene. Kun tre ganger handler jenta aktivt: ”ho snur seg”, ”Ho stansar” og ”Ho kastar seg ned i mjukt gras”, mens naturen ”lyser” og ”blaanar”, ”syng i henne” og ”sildrar gjennom henne”. Slik synes Viettas observasjon gyldig også anvendt på Uppdals lyrikk: Idet jenta blir omgivelse for naturens handling, idet natur og menneske bytter plass, reverseres kategoriene subjekt og objekt. Om man godtar Viettas premiss om at de ekspresjonistiske virkemidlene søker mot en mimetisk virkelighetsgjengivelse, kan diktet leses som en anknytning til en av ekspresjonismens sentrale tendenser, nemlig opplevelsen av oppløsning av grensene mellom individ og omgivelser.

### 3.3.6 Perspektiv under press

Under behandlingen av ”Enfant perdu” så vi at både det beskrevne og det beskrivende subjektet i den tidligste oppdalske lyrikken forble uberørt av de motiviske destruksjonstendensene som finnes der. Formmessig er denne lyrikken derfor tradisjonell i den forstand at oppløsningstendensene ennå ikke har nådd det formelle plan. Når det beskrevne subjektets grenser – som vi nå har sett – viser tydelige tegn til forvitring mot slutten av denne første fasen i Uppdals diktning, tyder det imidlertid på at etablerte formelle konvensjoner er i ferd med å utfordres.<sup>89</sup> Dermed kommer et siste ekspresjonistisk frampek til syne.

Om vi går tilbake til diktet ”Vaarkveld”, som ble gjengitt i forbindelse med behandlingen av billedlige strukturer, vil vi kunne se at også det beskrivende subjektets gjennomsiktighet og entydighet nå er truet. Den uklare metaforikken som ble omtalt ovenfor, utydeliggjør nemlig det språklige uttrykkets tilknytning til objektet, og vanskeligheten med å fastslå metaforenes referanser skaper inntrykk av et beskrivende subjekt som synes å ha feste i en annen, ikke-objektiv virkelighet. Følgende billedlige linje illustrerer dette. I første strofe omtales diktets feminine skikkelse som ”ei rose”, og beskrivelsen følges i neste strofe av det fortellende ”Ho spegla sin kropp”. Den metaforiske sammenbindingen av en blomst og et menneske er begripelig, og så langt er derfor både perspektivet og den tradisjonelle metaforiske strukturen intakt. Men i strofe 5 forkludres perspektivet. Med linjene ”rosa som

---

<sup>89</sup> Det må bemerkes at en kronologisk organisering av diktene fra denne første perioden av Uppdals diktning byr på vanskeligheter, siden flere ting tyder på at diktene utgivelsesrekkefølge i mange tilfeller avviker fra den rekkefølgen de oppstod i. Allerede har det vært påpekt at mange av periodens dikt kan ha blitt til allerede rundt århundreskiftet, og Uppdal hevder selv at flere av diktene i *Villfuglar* var tenkt å inngå i tidligere samlinger, men ble avvist av forleggerne (*Dag og Tid* 1997: 9).

jorda / dei kallar” innføres et tredje betydningsaspekt, og dette medfører at metaforen brister, og at dens overførbarhet til en virkelighet utenfor teksten vanskeliggjøres.

Det beskrivende subjektet kan derfor ikke oppfattes som en instans som gjengir en slags ”virkelig” betraktning i et lyrisk uttrykk, slik tilfellet var for ”Enfant perdu”. Idet vi tvinges til å oppfatte diktets metaforer bokstavelig innenfor teksten, slukes også det beskrivende subjektet av diktets virkelighet, og perspektivet blir derfor upålitelig i den forstand at det ikke har form av noen kjent størrelse. De siterte linjene fra strofe 5 inneholder sågar en eksplisitt distansering fra leseren eller mennesket: Om det er ”rosa” som kalles ”jorda” eller omvendt, er det tydelig at ”dei” kaller noe for noe annet, at de ikke ser det samme som det beskrivende subjektet ser. Vi blir derfor nødt til å betrakte diktets virkelighet gjennom øyne som ikke bare er ukjente, men som formidler en annen type syn enn vårt. Slik utfordres det enhetlige perspektivet som preger det meste av Uppdals tidlige lyrikk, og selv om det beskrivende subjektets perspektivfordreining her ikke er like sterk som den man kan finne i senere ekspresjonistisk diktning, synes tendensen og parallellen klar.

### 3.4 Oppsummering: Nietzsche som berøringspunkt mellom Uppdal og ekspresjonismen

Det synes hevet over tvil at av den vitalistisk-erotiske fruktbarhetskulten som så tydelig kommer til uttrykk denne tidligste perioden av Uppdals diktning, setter ham i nær forbindelse med tysk litteratur fra tiden omkring århundreskiftet, det Martens kaller ekspresjonismens forfase. Både framhevingen av en altgjennomstrømmende naturerotisk livskraft og betoningen av sentrale vitalistiske motiver gjør parallellen lett synlig, og disse likhetene danner samtidig felles idémessige og historiske grunnpillarer for Uppdals senere lyrikk og tysk ekspresjonistisk diktning. Imidlertid virker det også klart at man allerede før ekspresjonismens gjennombrudd i litteraturen kan finne tegn hos Uppdal som tydelig peker framover mot den litterære nyorienteringen som skulle komme til å prege den tyske litteraturen i det 20. århundrets andre tiår. De tematiske verdiene som Uppdal knytter til de vitalistisk inspirerte motivkretsene, har åpenbare forbindelser til det man få år senere finner i tysk diktning, og idealiseringen av primitivitet og kraft og forestillingen om den visjonære kunstneren utgjør ytterligere fellesnevner. Disse felles orienteringspunktene ser for en stor del ut til å kunne føres tilbake til én skikkelse, som for begge trolig tjente som hovedkilde til idémessig inspirasjon: Nietzsche.

Tar man med de tendensene til formmessig nyskapning og utfordring av sjangerkonvensjoner som har vært nevnt, synes det utvilsomt at Uppdals fire første utgivelser

inneholder flere ting som kan fungere som frampek mot den kommende ekspresjonismen. Når oppmerksomheten i neste kapittel rettes mot samlingen *Snø-rim* – som etter en seks år lang pause i de lyriske utgivelsene utkom i 1915, etter Uppdals opphold i Tyskland – er det derfor naturlig å begynne å lete etter konkrete nedfellingene av ekspresjonistiske påvirkninger i Uppdals lyrikk.



## Kapittel 4: 1915. *Snø-rim*

### 4.1 Motiviske nyvinninger

Den vitalromantiske fruktbarhetsdyrkelsen som vi har sett dominerte Uppdals fire første utgivelser, er sterkt nedtonet når den femte samlingen *Snø-rim* utkommer i 1915. Mens vitalitetskulten gjorde at hans foregående lyrikk framstod som tematisk og motivisk nokså enhetlig, er den nye samlingen preget av det som i oppdalsk sammenheng må karakteriseres som nyskapninger innenfor tematikk og motivbruk. At mye av det nye som dukker opp, kan spores til Uppdals reise til Tyskland, synes hevet over tvil, og reisens betydning for utgivelsen understrekes av Ystads påpekning av at samlingen opprinnelig var ment som en reiseskildring.<sup>90</sup>

Det kreves imidlertid forsiktighet i omgangen med påstander om påvirkninger i litteraturen, og det er vanskelig å framlegge vanntette bevis for at forekomsten av de nye elementene skyldes de litterære innflytelseskildene som definitivt var til stede i Berlin i tiden rundt Uppdals opphold der. Det som derimot er klart, er at man kan spore en rekke motiviske og tematiske paralleller mellom diktene i *Snø-rim* og samtidig tysk lyrikk. Ystad anfører – trolig med rette – den tyske forfatteren og teoretikeren Theodor Däubler som en viktig inspirator for Uppdal, og antyder dermed en direkte og ettersporbar påvirkningslinje.<sup>91</sup> Denne muligheten vil bli nærmere omtalt etter at jeg først har vendt blikket mot noen innledende tematiske og motiviske trekk som etablerer en forbindelse mellom Uppdal og den tyske

---

<sup>90</sup> Ystad 1978b: 122. At Ystad for en stor del ser ut til å basere sine analyser av diktene i *Snø-rim* på versjonene trykket i *Elskhug* fire år senere, kan være grunnen til at hun ikke synes å legge merke til at den opprinnelige samlingen på sett og vis faktisk fungerer som en slags reisebeskrivelse, om enn i en noe utradisjonell forstand. Dette vil bli utdypet nedenfor.

<sup>91</sup> Ystad 1978b: 198ff.

ekspresjonismen, representert ved to av dens helt sentrale skikkelser: Georg Heym og Georg Trakl.

#### 4.1.1 Byen

Et tema som nokså klart viser en parallell mellom Uppdal anno 1915 og ekspresjonistisk diktning, er det som omhandler byen. Storbyen og storbylivet, som er et svært sentralt motiv innenfor ekspresjonismen, tematiseres her for første gang i Uppdals lyrikk, og vies til og med én av *Snø-rims* seks deler. Denne delen består av fem nokså lange dikt, hvorav særlig det siste, som i likhet med selve delen også bærer navnet ”Byen”, gir anledning til å trekke en forbindelse til poeten Georg Heym.

Allerede i dikttitlene anes en parallell mellom Heym og Uppdal: I førstnevntes posthumt utgitte diktsamling *Umbra vitae* (1912) finner man diktet ”Die Stadt”, som sammen med ”Der Gott der Stadt” fra *Der ewige Tag* (1911) kan framvise tre motiver som er sentrale i Uppdals ”Byen”. Det siste av de to diktene er kanonisert som epokedannende for ekspresjonismen, og omhandler, foruten forestillingen om en byens gud, også drønet fra ”die Musik / Der Millionen durch die Straßen”. I ”Die Stadt” finner man dessuten sammenligningen av gater og blodårer: ”Wie Aderwerk gehn Straßen durch die Stadt” (Heym 1922: 15, 104).

Disse motivene finner sine paralleller i ”Byen”. Motsvarende Heyms bygud finner vi her ”guden [...] som anden / sin til jutulskrøtten fester”. Til folkemassenes musikk hos Heym svarer ”den storbysterke songen” – ”Aldri hørde eg det syngje / slik i skogen som i byen” – mens blodåremotivet finner sin motsats i skildringen av ”storby-folketoget” som gir ”[s]torbykroppen nye aadrar” (SR: 88ff). Selv om man kanskje ikke skulle overraskes over at møtet med en europeisk metropol ville sette spor hos en dikter fra det rurale Norge, synes de motiviske likhetene her påfallende.

#### 4.1.2 Den sterke outsideren

Den samme Heym viser i diktet ”Die Gefangenen I” et annet trekk som med *Snø-rim* har blitt tydelig også hos Uppdal. Riktignok har Uppdal allerede tidlig gjort samfunnets utstøtte til gjenstand for dikterisk behandling, blant annet i dikt som ”Stakars tater” og ”„Slusken“”, men den normative og nesten teleologisk pregede verdien som nå forbindes med denne skikkelsen,



er ny hos ham. Heyms dikt beskriver en fangetropps marsj tilbake til fengslet gjennom kulde, storm og mørke. Den siste halvdel av diktet lyder:

Das breite Tor geht auf im Riesenbau  
Und wieder zu. Des Tages roter Rost  
Bedeckt den Westen. Trübe in dem Blau  
Zittert ein Stern im bitterm Winterfrost.

Und ein paar Bäume stehn den Weg entlang  
Im halben Licht verkrüppelt und beleibt.  
Wie schwarz aus einer Stirn gekrümmt und krank  
Ein starkes Horn steht und nach oben treibt.  
(Heym 1922: 13).

I den første av disse strofene stilles innsperringen av fangene side om side med dagens slutt og nattens og vinterens komme. Porten lukkes, dagen dør hen i rustrødt, og sammen med ”den bitre vinterfrossten” skaper skildringen av kvelden en følelse av undergang. Siste strofe viser derimot i en annen retning. De forkrøplede trærne langs veien peker oppover, ”som et sterkt horn fra en panne”, og beskrivelsen i siste verselinje gir inntrykk av at de viser mot noe verdimesig høyere, noe nytt og bedre som kan vokse ut av nattemørket og vinterkulden. At trærne står langs veien hvor fangene har marsjert, skaper en forbindelse mellom dem og de marsjerende. Man kunne si at de fangede går som utstøtte langs veien mot det nye.

Heyms dikt vekker umiddelbart assosiasjoner til et bilde i Uppdals ”Eg kjenner meg liten”. Der kan man lese:

Eg stirer paa lande, der nordhave pruter,  
ser trea i geilard der vindane bles ;  
og trea er krøkte ; djupt bøyge dei luter ;  
– d’er mest som min lagnad i trea eg les.  
(SR: 51f).

Diktet fortsetter med å skildre trærnes rolle som vindbrytere for ”hagane attom” og jegets identifikasjon med disse trærne, som også hos Uppdal er bøyde av vinden.

Både gjennom den tematiske ”utenforheten” og gjennom bruken av ordet ”krøkte” settes trærne i sammenheng med et annet nytt motiv, nemlig narren, som i *Snø-rim* vies to dikt. I siste strofe i diktet som ganske enkelt bærer navnet ”Narren”, klargjøres både dennes posisjon som outsider, hans egentlige åndelige overlegenhet og hans sammenlignbarhet med vegetativ vekst generelt og krøkte trær spesielt:

Dei toskne ord ei narresjæl har blødd,  
blir visdomsblomar paa den jord dei sprett,  
med narren ut om tred med krøkte kne.  
(SR: 6).

Denne typen ”instrumentell utenforhet” finnes også i diktet ”Svarte kolonnur”. Her står kolonnene, i likhet med trærne i ”Eg kjenner meg liten”, som vern mot sårbare hager. Slik trærne hos Heym peker oppover, understrekes det at også kolonnene viser framover og oppover, og målet er et utopisk ”paradisland”:

Eit voksterrikt sol-land som udyr ei hyser,  
og ikkjno av illt som kan menneskja naa,  
der kulde ei naar til, der skoglande lyser  
i vænleik som stig over lengsel og tra.aa.  
(SR: 102).

Narren, trærne og kolonnene innehar altså hos Uppdal den samme slags rolle som fangene og trærne hos Heym: De er visjonære outsiders, og står som spirer til en bedre framtid i en verden preget av kulde og mørke.<sup>92</sup> Motivet bringer oss tilbake til forrige kapittels behandling av Nietzsche og den moderne primitivitet, og knytter både Heym og Uppdal direkte til et sentralt ekspresjonistisk tema: Slik Zarathustras vei til sannhet går via eksilet, er ekspresjonismens ”neuer Mensch” gjerne å finne inkarnert i samfunnets utstøtte. Anz’ beskrivelse er treffende: ”Oft in Kombination mit der Figur des Irren oder der des Tieres fungiert der Gefangene als Schlüsselfigur sozialen Außenseitertums, die Gefangenschaft als Bild gefesselter Vitalität in der bürgerlichen Gesellschaft” (Anz 2002: 97). Som det ble framhevet i kapittel 2, representerer den utenforstående for ekspresjonistene noe usivilisert og ukorrumpert, og dermed noe ekte, vitalt og kraftfullt. Således kan både Heyms fanger og Uppdals narr sies å utgjøre en forbindelse til ekspresjonismens kjernemotiv ”die neue Welt”, som vil bli nærmere omtalt nedenfor. De ekspresjonistiske kunstneres oppfatning av seg selv som samfunnsmessige outsiders kan nok også ha bidratt til den høye vurderingen av slike sosialt utstøtte skikkelser.

Det synes dessuten åpenbart at man i behandlingen av slike figurer kan trekke linjer til Nietzsches teori om ”der Übermensch”, og den skildringen av outsideren som vi nå har sett, synes på mange vis skreddersydd til hans overgangsskikkelse mellom menneske og overmenneske. Nietzsches tilstedeværelse både i Uppdals og i ekspresjonismens lyrikk er imidlertid allerede påpekt, og forbindelseslinjene vil i denne sammenhengen ikke forfølges videre.

---

<sup>92</sup>Ystad peker også på kolonnenes rolle i forbindelse med det framtidige paradiset (Ystad 1978b: 246).

### 4.1.3 Nedbrytning og oppstandelse

Tanken om de få utstøttes rolle som veivisere for de mange henger altså nært sammen med den ekspresjonistiske visjonen om en ny verden og et nytt menneske, og den nye verdens framvekst fra en eksisterende, degenerert tilstand, ble i kapittel 2 anført som et av ekspresjonismens sentrale motiver. Førrige avsnitt satte Uppdal i forbindelse med ideen om en slik ny menneskelig blomstring, og i diktet ”Skifting” bringes denne tanken enda tydeligere til uttrykk. Her beskrives en tilstand av forråtnelse, ubevegelighet og livløshet, alle direkte motsetninger til det vi i førrige kapittel så kjennetegnet vitaliteten:

Vindar ryt, og vats-yr gjenom graamøln haglar,  
lauve saftlaust blir, med sjukleg, gulraud sprett,  
og i tistelharde grasblad skifting braglar  
i ein blodtung, mesta altfor øydslen lett.  
I slikt lende, i det graamøln kring eg raglar ;  
gaar, at nyst har i det grorland ingen rudt,  
berre skuggar som til natta alt seg vaglar,  
og som minner om den tid som faatt sin slutt.

Vindar ryt, men ingen stormvind nyluft skapar;  
mølne gufsar, ósar kaldvaat rötetev.  
Det er mest som jord og botnar or seg rapar  
all den stank som stund og tider fraa seg gjev.  
I slikt lende, i det graamøln lyt eg stögga,  
medan elvar svarte fyser mot sin ós,  
og den søgge togn i sømn oss freistar rogga,  
medan raudgull blør i skuggemørke kjos.

Dette raudgull, desse letter som oss narrar,  
saa ein mesta kunde tru at morgon spratt,  
kjem fraa slagg og alt det óskebrend' som darrar,  
det som folnar bort og bliv i molda att.  
I slikt lende, harskt av jorrdunst audsleg gapar  
alt som faana er i kaldvaatt skuggevør ;  
ingen freistar paa aa nappast førr dei tapar ;  
berre daudgeisp ut i nattekvæve fér.  
(SR: 20f).

Den stemningen som manes fram i disse tre første strofene, har mye til felles med den som skapes i et dikt av en annen svært sentral ekspresjonist, nemlig Georg Trakl. Også i hans dikt ”Vorstadt im Föhn” fra samlingen *Gedichte* (1913) skildres en situasjon preget av vemmelse og ekkelhet. Allerede i de to første verselinjene skapes det en fornemmelse av ubehag: ”Am Abend liegt die Städte öd und braun, / Die luft von gräulichem Gestank durchzogen”. Det uskjønne inntrykket forsterkes fra strofe tre:

Am Kehrlicht pfeift verliebt ein Rattenchor.  
In Körben tragen Frauen Eingeweide,

Ein ekelhafter Zug voll Schmutz und Räude,  
Kommen sie aus der Dämmerung hervor.

Und ein Kanal speit plötzlich feistes Blut  
Vom Schlachthaus in den stillen Fluß hinunter.  
Die Föhne färben karge Stauden bunter  
Und langsam kriecht die Röte durch die Flut.

Ein Flüstern, das in trübem Schlaf ertrinkt.  
[...]  
(Trakl 1969: 51).

Tilstandene som de to dikterne skildrer, framstillingene av den eksisterende og ugjestmilde verden, viser klare likhetstrekk: Stillstanden, stanken, blodet, rødfargen, skumringen, søvnen og henspillingen på døden er alle å finne både i Uppdals og i Trakls dikt, og selv om landskapene som beskrives, er ulike, gis de begge en slags felles grunnstemning som synes å kunne knyttes til det som i kapittel 2 ble omtalt som ”det hesliges poetikk”. Men i begge diktene sluttstrofe bryter noe nytt fram fra stillstanden: Hos Trakl dukker dette nye opp som en visjon fra skyene, mens blikket hos Uppdal rettes ned under den døde, råtnende overflaten:

[...]  
Men inn under der det moldrest, snart det æser ;  
liv i renning groført sine røter skyt,  
sprett og brydder, syp ett' vêre saa det fræser,  
retter tunge, kvass av trass, med' vindar ryt.  
(SR: 21).

Mens Trakl bare lar den nye orden komme til syne som en slags luftspeiling eller visjon, kan Uppdals dikt leses som en allegorisk bebudelse av en samfunnsmessig omveltning: Det nye skal spire og fortrenge det tilstedeværende og råtnende, på samme måte som en ny samfunnsorden skal springe fram fra og erstatte eksisterende, menneskefiendtlige og anti-vitale strukturer. En passasje fra Anz som ble sitert under behandlingen av den rensende destruksjonen i kapittel 2 (se side 21), synliggjør her en slående likhet med det han omtaler som et tilbakevendende mønster i ekspresjonistisk litteratur. Dette mønsteret omfatter en eksisterende – men dødsdømt – verden som frambringer ekkelhet, angst, kjedsomhet, fortvilelse eller hat, et subjekt som er fanget i denne verdenen, samt en påfølgende hymnisk proklamering av en ny tilstand.<sup>93</sup> Modellen ser ut til å passe utmerket på både Uppdals og Trakls dikt, og slik kan man si at Uppdal i *Snø-rim* gjennom henspillingen på den apokalyptiske renselsen både tematisk og motivisk knytter an til et av ekspresjonismens

<sup>93</sup> En klar parallell til dette skjemaet finnes i Uppdals essay ”Religionen” fra essaysamlingen *Uversskyer*. Her heter det: ”Vi staar i eit tidsskifte, er ferdig med det som var. Ein ventar eitkvart nytt, utan at ein kan augne korleis det nye vil te seg. Vi er trøytt av ideane vaare. Ingen ting hugtek ein lenger [...]” (Uppdal 1917: 151f).

kjerneelementer, samtidig som han stiller seg nært opp til en av epokens mest framtrepende representanter.<sup>94</sup> Sett i lys av produksjonstidspunktet og av kjennskapet til besøket i Berlin synes det vanskelig å ikke ty til påstander om direkte påvirkning når forekomsten av disse nye elementene i Uppdals lyrikk skal forklares.

#### 4.2 Havet og en nyvunnet metrisk orientering

Det siste motivisk-tematiske trekket som skal nevnes, dukker opp og vies stor oppmerksomhet i *Snø-rim* etter å ha vært nærmest totalt fraværende i de forutgående samlingene, og trekker samtidig oppmerksomheten mot formmessige elementer ved samlingen. Det dreier seg om tematiseringen av havet. Forekomsten av et slikt nytt motiv er i seg selv lite oppsiktsvekkende, men plassen det gis, og ikke minst måten det gis plass på, gjør at det også her synes nærliggende å hevde at Uppdal tok inntrykk av den litteraturen man må anta at han møtte i Tyskland.

Det mest iøynefallende nye som tilføres Uppdals lyrikk med utgivelsen i 1915, er nemlig ikke de motiviske nyvinningene som til nå har vært nevnt, men derimot orienteringen mot tradisjonelle metriske former. Det ble tidligere antydnet at samlingene som utkom mellom 1905 og 1909 på enkelte vis lå tett opp til litteraturen ved slutten av 1800-tallet, og den nordiske fin-de-siècle-litteraturens tilløp til bruk av frie verseform kan også gjenfinnes i Uppdals tidligste produksjon.<sup>95</sup> Likevel treffer Leif Mæhle en klar formmessig hovedtendens når han hevder at Uppdals første samlinger er preget av det ”nokså ordinære, bleike og tradisjonelle vers”, selv om han fra og med *Sol-laug*, og enda tydeligere i *Villfuglar*, ser spor av det han kaller ”emosjonell og stilistisk frigjering” (Mæhle 1978: 9, 12). Men selv om dikterne som preget norsk lyrikk i begynnelsen av det nye århundret, formelt sett ofte var tradisjonelt orienterte, utgjør de nye metraene i *Snø-rim* et tydelig formmessig brudd med Uppdals foregående lyrikk, og setter ham også i kontrast til hans hjemlige litterære omgivelser. Samtidig ser hans nye formmessige orientering ut til å etablere en forbindelse til tidens tyske ekspresjonisme.<sup>96</sup>

<sup>94</sup> Behandlingen av undergangs- og oppstandelsesvisjoner er et tilbakevendende trekk i Trakls lyrikk (se for eksempel diktene ”Melancholie des Abends” og ”Der Spaziergang”). Man kan i bildet av det sterke spirende se en forbindelse til vitalitetsdyrkelsen i Uppdals tidlige diktning, men de klare politisk-sosiale undertonene man finner i ”Skifting”, gjør at diktet skiller seg fundamentalt fra den skildrende naturforherligelse som preget de fire første samlingene.

<sup>95</sup> En tendens til formmessig nytenkning og oppløsning av konvensjonell metrikk finnes blant annet hos Obstfelder, Ekelund og Fröding, som alle har vært framhevet som inspirasjonskilder for Uppdal (se side 31).

<sup>96</sup> Andersen påpeker det formmessige tradisjonelle preget ved tidens norske lyrikk (Andersen 2001: 369), mens Dieter Breuer understreker ekspresjonismens tendens til formmessig tradisjonsbundenhet (Breuer 1981: 292ff).

Når havet her trekkes fram som bindeledd mellom de motiviske/tematiske og de formmessige parallellene mellom Uppdal og hans tyskspråklige kolleger, er det fordi behandlingen av dette motivet formelt står i en særstilling i samlingen. Del to av seks er kalt "Have", og består av seks dikt som alle inneholder et jegs refleksjoner omkring sitt forhold til omverdenen og til sitt eget levde liv. Gjennom alle seks diktene er avstanden til den jordiske tilværelsen tydelig. Landet forlates – illustrert allerede i første verselinje: "I regn og skodderusk kverv Norigs land" (SR: 31) – og i vendinger som "[s]likt straaeglim mitt jordliv aldri tvaadde" (SR: 38) og "det eg gjævast i mitt jordliv nemner" (SR: 41) synliggjøres og opprettholdes denne avstanden både til jordisk land og jordisk tid. At landet forlates idet man seiler ut på havet, er i grunnen ikke til å undres over, men desto mer iøynefallende synes det derfor at heller ikke havet egentlig tematiseres. I dikt som "Daa speglar seg eit bilæt for mitt indre" og "Daa lande seig og synte meg det siste" er havet knapt til stede annet enn som fjernt bakteppe, og ikke engang i de diktene som med størst tydelighet lar havet framkomme som motiv, er havet det egentlige tema. I stedet fungerer det som en slags assosiativ grobunn for jegets betraktninger om seg selv og "den store æva", og hele delen "Have" ser mest ut til å ha karakter av et jegs tilbakeblikk på livet fra det hinsidige, og en konstruering av en slags egen og alternativ forståelse av forholdet mellom liv og død, der havet er et paradisk dødsrike hvor jordlivet kan betraktes med avstand og klarsyn.

Slik den andre av seks deler i *Snø-rim* bærer navnet "Have", er det første bindet av Däublers gigantverk *Das Nordlicht* kalt *Das Mittelmeer*. Et slikt motivisk sammenfall er ikke unikt; havet er ingenlunde noe sjeldent motiv i lyrikken, og det forekommer blant annet hyppig i Heyms verker. Men denne likheten er langt fra den eneste som finnes mellom Uppdal og Däubler. Inndelingen av de to forfatternes verker i tematisk ordnede deler utgjør i seg selv en parallell mellom dem, og likheten forsterkes ved at begge samlingene er geografisk organisert: Der *Snø-rim* er delt inn i delene "Snø-rim", "Have", "Lande", "Trall i skogen", "Byen" og "Svarte kolonnur", består *Das Mittelmeer* foruten en prolog av de fire delene "Die Hymne der Höhe", "Venedig", "Rom" og "Neapel". Mens stedsangivelsene man finner i *Snø-rim* er svært vage, er de hos Däubler altså høyst spesifikke, men denne ulikheten overskygges av det faktum at omgivelsene også her kun ser ut til å fungere som en ramme for

---

Det er ting som kan tyde på at Uppdals formbevissthet på samme tid også når hans prosadiktning. I 1914, altså året for hans besøk i Tyskland, innledes en fem år lang pause i romanutgivelsene, og trolig er det i denne tiden at ideen oppstår om å inkorporere de fire tidligere prosautgivelsene i en stor romansyklus. Både denne syklusens nokså løse tematiske sammenheng og dens voldsomme dimensjoner trekker assosiasjonene mot Däublers gigantiske verk *Das Nordlicht*, som utkom første gang i 1910.

jegets betraktninger og en arena for utbredning av en slags egen mytologisk beretning. En strofe fra ”Venedig” er illustrerende:

Venedig, deine Marmorsäulenwälder  
Durchstreif ich tausendmal und gerne,  
Sie sind die bleichen, steinernen Vermelder  
Versunknen Seins in Meer und Nebelferne.  
(Däubler 1910 I: 34).

Slik vi også kunne se det hos Uppdal, skyves her de annonserte konkrete omgivelsene i bakgrunnen, og tilskrives en annen verdi enn den normale, en verdi som er jegets egen.

Däublers form er streng, og blant verseformene han hyppig benytter, finner vi både den italienske sonetten, som er nokså vanlig innefor ekspresjonistisk diktning, og den langt sjeldnere tersinen.<sup>97</sup> Som nevnt finner vi også i *Snø-rim* en ny metrisk orientering, og ikke overraskende er det nettopp disse to formene som gir samlingen sitt preg av formmessig tradisjonsbevissthet.<sup>98</sup> Mens den omtalte delen ved navn ”Have” utelukkende består av tersiner, er sonettene mer spredt. Men også her er det mulig å skimte en tematisk sammenheng. Sonettformen er brukt i de to diktene som tematiserer narren, i diktet ”Kropp og sjæl” samt i byskildringen ”Morgon I-VIII”. Vi har allerede sett at narmotivet inngår i en forbindelse med den ekspresjonistisk tanken om den ”instrumentelle utenforhet”, og en lignende konfliktlinje mellom materiell komfort og åndelig klarsynthet kan anes i ”Kropp og sjæl”. Diktet setter kroppslig velvære opp mot sjelelig rikdom, og det er den sultne – den som går mot de mange og setter ånden foran legemet – som ”det beste gjorde tidt og slokna sæl” (SR: 19).<sup>99</sup> Lignende finner vi i ”Morgon I-VIII” et jeg som i møtet med byen ufrivillig settes på sidelinjen. Syklusens siste strofe lyder: ”Eg ser det store jordliv, overs rikt, / og ynskjer drive med i same jag, / men snaudt eg utom denne soldag naar” (SR: 87). Men denne posisjonen som outsider gjør jeget i stand til å betrakte byen med klarsyn, og på samme måte som vi så

<sup>97</sup> Bernhard Rang trekker fram nettopp sonetten og tersinen i sin behandling av Däublers formbevissthet (Rang 1969: 254).

<sup>98</sup> Ifølge Hallvard Lies oversiktsverk er det blant tidens norske lyrikere kun Herman Wildenvey som kan betegnes som en vesentlig sonettdikter. Om tersinen sier Lie: ”Tersinen har spilt en helt underordnet rolle i nordisk diktning sett i forhold til oktaven og sonetten” (Lie 1967: 668). Av de norske dikterne han oppfører som forfattere av tersiner, hører ingen andre hjemme i Uppdals samtid.

<sup>99</sup> Forbindelsen mellom de tre diktene ”Narren”, ”Som narrar flest” og ”Kropp og sjæl” understrekes av at de i *Altarelden* er slått sammen og gjort til tre deler av ett og samme dikt.

det i ”Have”, blir omgivelsene her trengt i bakgrunnen: Byen fyller rollen som en arena for jegets refleksjon heller enn som konkret dikterisk landskap.<sup>100</sup>

Slik kan man si at alle *Snø-rims* tersiner og sonetter inngår i det man kan kalle en formal-tematisk sammenheng: Tersinene opptrer i forbindelse med havmotiv, og inneholder et jeg som fra havets oppklarende dyp etablerer en slags alternativ tilværelse etter døden, mens sonettediktene alle tematiserer outsideren og dens klarsynthet eller åndelige fortrinn. Sammenfallene mellom tematikk og form – illustrert gjennom parallellen mellom på den ene siden Däublers ”Das Nordlicht” og Uppdals ”Have” og på den andre siden Uppdals sonetter og ekspresjonismens idé om ”der neue Mensch” – synes for påfallende til at man kan se bort fra at Uppdal under sitt Tysklandsopphold har mottatt inntrykk som har satt klare spor i hans diktning. Ystads framheving av Däubler som en viktig påvirkningskilde virker rettmessig,<sup>101</sup> og det skal dessuten vise seg at deres nevnte felles behandling av forholdet mellom jeget og landskapet er av vesentlig betydning.

#### 4.3 Jeget og landskapet

Ekspresjonismen var preget av en tydelig sosial orientering, og den høye verdien som ble tilskrevet det å tilhøre en gruppe, førte til tette bånd mellom kunstnerne. De to forfatterne Däubler og Trakl var forbundet gjennom sin tilhørighet til miljøet sentrert rundt ”Cafe des Westens”, hvor man også fant den viktige ekspresjonistiske forfatteren og teoretikeren Gottfried Benn. Alle tre knyttes de sammen gjennom sitt vennskap til en annen av epokens sentrale skikkelser, nemlig Else Lasker-Schüler. Foruten å være forbundet gjennom tilknytningen til ”Cafe des Westens” tilhørte dessuten Däubler, Benn og Lasker-Schüler de faste bidragsyterne til tidsskriftet *Die weissen Blätter*.

Denne observasjonen er interessant fordi den innebærer at kjennskap til én av disse fire lyrikerne kan ha ført med seg kjennskap til flere av dem, det være seg gjennom lesning av *Die weissen Blätter*, gjennom kontakt med kafémiljøet eller via dediserte dikt: Lasker-Schüler dediserte dikt til både Trakl og Däubler, og skrev dessuten en rekke dikt tilegnet Benn, som hun hadde et kjærlighetsforhold til. Omvendt er Lasker-Schüler blant de mange som Trakl viet dikt til, mens Heym, som døde allerede i 1912, blant annet dediserte dikt til Jakob van

<sup>100</sup> Ystad påpeker dette: ”Men det er bare det første diktet i rekken som egentlig kan sies å dreie seg om byen: de øvrige syv er mer eller mindre preget av jegets betraktninger, selv om naturinntrykkene hele tiden er med og danner bakgrunn for tankene” (Ystad 1978b: 135).

<sup>101</sup> Med utgangspunkt i deres felles fascinasjon for lyset, nordlyset og isen argumenterer Ystad overbevisende for forekomsten av en påvirkningslinje fra Däubler til Uppdal (Ystad 1978b: 198ff). Disse fellestrekkene viser seg imidlertid ikke hos sistnevnte før i senere samlinger.



Hoddis, som på sin side igjen skrev dikt til Heym.<sup>102</sup> Allerede har jeg forsøkt å etablere individuelle forbindelser mellom Uppdal på den ene siden og Trakl og Däubler på den andre. Et tematisk trekk er imidlertid felles for alle de fire forfatterne med tilknytning til ”Cafe des Westens”, og dukker også opp i *Snø-rim*: Däublers begrep ”Urlicht”, Benns ”Urwaldmensch”, Trakls ”verlorenes Paradies” og Lasker-Schülers ”Landschaft Eden” spiller alle på drømmen om en historisk identitet som springer ut av forbindelsen til en forgangen verden.

Behandlingen av den moderne primitivitet i forrige kapittel viste at tanken om en slik historisk forbindelse var til stede allerede i den første perioden av Uppdals diktning. Ny er derimot landskapets framtreddende plass i denne forbindelsen. Diktet ”Og halmtak og vindmylnur ris seg og rider” skildrer jegets fortidsvisjon i møtet med et land som vekker assosiasjoner til landnåmstiden, og kobler et på samme tid konkret og abstrakt urlandskap sammen med en rå maskulinitet og ”urmenneskelighet”. I nettopp denne koplingen minner diktet sterkt om Benns ”Alaska”, som også tematiserer en forbindelse mellom urlandskap og urkraft.<sup>103</sup> Dette motivet gjør det mulig å sette både Uppdal og Benn i forbindelse med et sentralt ekspresjonistisk trekk: Slik vi så det i kapittel 2, gjennomsyres ekspresjonismen av fascinasjon for handling, og nettopp denne ukultiverte og førsivilisatoriske kraften er et av epokens viktigste og hyppigst tematiserte elementer, og en arv fra Nietzsche og futurismen.

Foruten Uppdal og Benn kan også Lasker-Schüler, Däubler og Trakl gjennom sin tematisering av en historisk forankret identitet sies å oppvise elementer som setter dem i samband med det tidsbegrepet Walter Benjamin framsetter i sitt essay ”Om noen motiver hos Baudelaire”. Benjamin skriver:

Vad som emellertid stakar ut vägen tillbaka genom gångna tidsrymder är just erfarenheten, som uppfyller och strukturerar det förflutna. [...] Den tid som ryms i det ögonblick då ljuset från stjärnskottet blixtrar fram för en människas ögon, är av en tid av det slag som Joubert har beskrivit med den precision som är hans kännemärke. ”Tid”, säger han, ”kommer det att finnast också i evigheten; men det är inte den jordiska tiden, den världsliga ... Det är en tid som inte förtär, utan endast fullendar.” Den är motsatsen till den infernaliska tid i vilken de människors existens utspelar sig som inte är förunnade att fullborda vad de gett sig i kast med (Benjamin 1991: 40f).

Den nåtidsoverskridende identiteten som søkes i de nevnte diktene – og som i og med betoningen av den moderne primitiviteten muligens kunne gjelde som gjennomgangstema i ekspresjonismen – kan kanskje nettopp leses som et uttrykk for et ønske om å bli del av denne

<sup>102</sup> En annen som Heym viet dikt til, var Ernst Balcke, som druknet samtidig med ham da isen på Havel gav etter under dem mens de stod på skøyter.

<sup>103</sup> Se for eksempel Benn 1960: 20.

fullbyrdende tiden. Dette kan se ut til å utgjøre nok et berøringspunkt mellom de tyske ekspresjonistene og Uppdal.<sup>104</sup>

Den forbindelsen mellom identitet og omgivelser som her gjør seg synlig, viser at landskapet ikke lenger primært er interessant *som landskap*, men derimot at interessen for landskapet nå i hovedsak er knyttet til dets betydning for jeget. Denne tendensen ble innvarslet allerede med den fortregningen av omgivelsene som ble omtalt under behandlingen av de formaltematiske sammenhengene mellom Uppdal og ekspresjonistene ovenfor. Med utgangspunkt i samme trekk kan man dra linjer til noe som i begynnelsen av kapittel 2 ble omtalt som et viktig kjennetegn ved modernismens kunst generelt og ekspresjonismens spesielt, nemlig forskyvningen av oppmerksomhet fra objektet til subjektet. I Norden illustreres dette eksemplarisk ved bevegelsen fra Brandes' debattering av samfunnsproblemer til Hamsuns tematisering av sjelens eget liv.

Det er altså en begynnende forskyvning i forholdet mellom jeget og landskapet som nå kommer til syne i *Snø-rim*, der sistnevntes autonomi trues av jegets fokusering av seg selv: Det interessante er ikke lenger landskapet *an sich*, men jegets tilsynekomst i det, og dets virkning på eller i jeget. Der mennesket hos den tidlige Uppdal framsto som underordnet naturen, som én av flere framsyninger av naturens altomfattende vitalitet, trenges landskapet nå i bakgrunnen, og blir sekundært i forhold til det tematiserte jeget. Det som på overflaten kan synes som en nesten ubetydelig dreining i forholdet mellom disse to sentrale diktelementene, er i virkeligheten begynnelsen på en fundamental perspektivendring i Uppdals lyrikk. Denne endringen utgjør et i formelt henseende viktig steg vekk fra den tidlige vitalismen og mot ekspresjonismen.

#### 4.3.1 "Geo-språk"

I forlengelsen av koblingen mellom identitet og omgivelser er Lasker-Schülers dikt "Heimweh" av spesiell interesse. Det stammer fra samlingen *Meine Wunder* fra 1911, og handler ikke overraskende om hjemlengsel og om å føle seg fremmed i et land som ikke er

---

<sup>104</sup> Svært tydelig kommer denne tanken om en tidsoverskridende bevissthet til uttrykk i diktet "Hundradtusendaar i ein minutt" fra samlingen *Altarelden*. Også i essayet "Hovding-hallen" fra *Uversskeyer* målbæres ønsket om en levende forbindelse med historien (Uppdal 1917: 58ff). Som ekspresjonistisk parallell anfører dessuten Ystad et lignende trekk hos Uppdal: "Det er videre et av de mer framtrede trekk ved Uppdals lyrikk i årene etter Tysklands-reisen at den uttrykker sammenheng og levende forandring og omskiftelighet på én og samme gang" (Ystad 1978b: 190).

ens eget.<sup>105</sup> Således synes det å ha mye til felles med Uppdals dikt ”Snø-rim”. Men fremmedheten hos Lasker-Schüler er ikke bare geografisk, den er også språklig, eller nærmere bestemt ”geo-språklig”. Den første halvdel av ”Heimweh” går som følger:

Ich kann die Sprache  
Dieses kühlen Landes nicht,  
Und seinen Schritt nicht gehn.

Auch die Wolken, die vorbeiziehn,  
Weiß ich nicht zu deuten.

Die Nacht ist eine Stiefkönigin.

Immer muß ich an die Pharaonenwälder denken  
Und küsse die Bilder meiner Sterne.

Meine Lippen leuchten schon  
Und sprechen Fernes,  
[...]  
(Lasker-Schüler 1977: 105).

Diktets jeg er språklig avskåret fra landet: Det tar ikke del i landets språk, slik landet ikke er en del av jegets. Idet de utelukkende beskriver jegets begrensninger, viser de to første strofenes negative karakter – ordet ”nicht” forekommer tre ganger på tre setninger – et jeg som passiviseres av landet. I denne passiviteten som jeget er hensatt til innenfor landets språk, trekkes det tankemessig mot faraoskoger og stjerner, og i fortsettelsen av diktet blir det klart at det først er gjennom avstand til landet at jeget språklig kan skape sine egne omgivelser, der det selv har en aktiv rolle. Diktets landskap er – slik den siste siterte verselinjen uttrykker – fjernt fra det landet det oppstår i.

Går vi til Uppdals titteldikt ”Snø-rim”, vil vi se at den samme tendensen kan spores der. De to første strofene lyder:

Eg gjekk der sør i framandt sletteland,  
i kaldsur vinterluft og skodde-eim  
og lengta meg mot graaberglande heim.  
Og minna fraa ei fjerrgraa tid meg fann  
saa mang ei stund i hugsjuk stir mot nord,  
naar gleda traug og vanta rette ord.

Eg skjøna ikkje kva som slik meg skar,  
som fekk mi sjæl til lengte seg til blø.  
– Saa kvitna lufta til med dunlett snø,  
og mine skor i snøen sette får.  
Daa steig mitt vinterland med glim i glim,  
og i mi sjæl eg kjende frostkvitt rim.  
(SR: 3).

---

<sup>105</sup> Lasker-Schüler ble født i Tyskland, men var av jødisk avstamning.

Det er en lignende geo-språklig fremmedgjøring som her kommer til uttrykk. I første strofes siste verselinje skapes det en sammenheng mellom lengselen mot hjemlandet, mellom stundene i ”hugsjuk stir mot nord” og mangelen på ord. Allerede i samlingens og diktets tvetydige tittel etableres en forbindelse mellom landskap og språk gjennom henspillingen på den doble betydningen av ordet ”rim”, og i andre strofe utnyttes denne dobbelheten. Jegets vandring tematiseres allerede i diktets åpningslinje, men det er først idet jeget ser sine spor i snøen, idet det ser sitt eget avtrykk i landskapet, at denne vandringen får karakter av noe konstruktivt. Fram fra jegets syn av seg selv i dette fremmede slettelandet vokser visjonen av et hjemlig ”vinterland”, og rimet i jegets sjel kan forstås som bilde på kulde så vel som på en slags poetisk klarsynthet og lyrisk skaperkraft.<sup>106</sup> Dermed er det også her en tenkt forbindelse til et annet land som gir jeget makten over sitt eget språk.

#### 4.3.2 Landskapet som sjelens ramme

Forbindelsen mellom språk, landskap og identitet tas opp flere ganger gjennom *Snø-rim*. Den tematiseres allerede i et tittelløst dikt som står som prolog før første del, hvor første strofe lyder:

*Ja mitt spraak det er som fedrelande,  
mett med graafjell og med glim av blaae bre,  
og som spraake er min eigen diktar-ande,  
og i versa rullar brede-is og graafjell med.*  
(SR: Mangler sidetall. Utheving ved U.).

Det er i lys av denne sammenhengen at det kan gi mening å snakke om *Snø-rim* som en type reiseskildring. Ser en bort fra første og siste del av samlingen, nemlig ”Snø-rim” og ”Svarte kolonnur”, som kan sies å fungere som et slags rammeverk av refleksjoner, finnes det i de fire midtre delene en nokså klar episk og geografisk linje. Reisen går over havet til landet, og videre gjennom skogen til byen. Delene bindes også sammen til en slags løs historie: I begynnelsen av ”Have” ser man ”Norigs land” forsvinne i bølgene, mens den påfølgende ”Lande” mer handler om opplevelsen av å møte et nytt land fra sjøen enn det

<sup>106</sup> Ystad ser Uppdals bruk av is- og kuldesymboler som todelt: på den ene siden som uttrykk for ensomhet og lidelse, på den andre som ”positiv, adlende faktor i personligheten” (Ystad 1978b: 208, 215ff). Rimet i ”Snø-rim” knytter hun til førstnevnte betydning. I det korte essayet ”Vinterlandet” fra *Uverskyer* framstilles på lignende vis som i ”Snø-rim” synet av snø i et fremmed landskap, og tilskrives der en klart positivt verdi (Uppdal 1917: 86f). Dette kan tyde på at Ystads forståelse av rim-symbolet i det foreliggende diktet som utelukkende negativt fortjener å utfordres.

handler om landet selv.<sup>107</sup> Neste del, ”Trall i skogen”, er den som vanskeligst passer inn i den episke linjen, men den kan ses på som framstillingen av opplevelsene av en reise gjennom skogen på veg mot dens rake motsetning, nemlig byen.<sup>108</sup> ”Byen” inneholder dikt både om Kristiania og om storbyen, som det virker plausibelt å anta må være Berlin.<sup>109</sup> Siste strofe i denne delen ender med at jeget forlater byen.

Selv om man i *Snø-rim* kan ane en bevegelse fra Norge til Berlin, mangler samlingen altså de konkrete stedsangivelser som ville rettferdiggjøre betegnelsen reisekildring i dens tradisjonelle forstand. Likevel kan den, ut fra det som hittil er sagt om landskapets betydning, trolig betraktes som en slags indre-ytre reisebeskrivelse. Det er neppe anledning til å snakke om landskapet som et rent sjelelandskap eller reisen som en reise *i* jeget, derimot synes landskapet å fungere som en arena for jegets indre utfoldelse, hvor omgivelsene – som fortsatt stort sett må betraktes som en egen størrelse utenfor jeget – kun forandres ut fra et ønske om sjelelig bevegelse.<sup>110</sup> Et motiv fra det innledende diktet ”I slotsparken” understøtter en slik tolkning. Idet det blanke vannet i en av parkens dammer skitnes til av ender og gjess, speiler det himmelen. Gjennom oppvirvlingen av denne ”sjælesjø” – et begrep man forøvrig gjenfinder hos Heym – opplever jeget smerte, men resultatet, den sjelelige klarheten, helliger middelet: ”Min sjø har faatt sin solvaarmorgon, / – er sulken nok, og fram han ter / sin himmel [...]” (SR: 9). Om man godtar dette motivet som program for *Snø-rim*, blir skildringen av reisen en beskrivelse av en slik smertefull sjelelig oppvirvling som leder mot tilsynekomsten av sjelens himmel eller mot jegets dypere forståelse av seg selv. Dette kunne forklare samlingens formelle og tematiske variasjon som jegets eksperimentering med egen form og karakter, og unnskyldte mangelen på geografisk og episk sammenheng med argumentet om at de ytre forhold er underordnet og kun tjener som ramme for de indre.

<sup>107</sup> Omtalen av dette ”framandland” som ”elvland” med ”halmtak og vindmylnur” utgjør tekstlige støttepunkter for den biografisk baserte antagelsen om at hovedbevegelsen i *Snø-rim* beskriver en reise fra Norge til Berlin.

<sup>108</sup> Både tematisk og formelt ligner ”Trall i skogen” mye på den tidligste Uppdalske lyrikken, der den med løserse verseformer tematiserer naturens liv og menneskets samklang med dette. Det er derfor nærliggende å tro at diktene her har oppstått før Tysklandsreisen, hvilket sannsynliggjøres av Ystads bemerkning om at *Snø-rim* består av dikt skrevet både før og etter dette oppholdet (Ystad 1978b: 184). Mens nesten alle *Snø-rims* øvrige deler er å finne i *Altarelden*, flere av dem samlet under overskriften ”Utferd”, gjenfinder man dessuten ”Trall i skogen” – riktignok forandret til ”Trall paa landsvegen” – i samlingen *Elskhug*, en utgivelse som har undertittelen ”Ungdomsvers”. Dette gir ytterligere støtte til antagelsen om at disse diktene ble til tidligere enn resten av *Snø-rim*.

<sup>109</sup> Når diktet ved navn ”Byen” gjengis i *Altarelden*, er det signert ”Berlin 1914”. Rent geografisk forsvaret dette skogens plass i reiseskildringen: Kommer man sjøveien til Tyskland, må man gjennom en hel del skog før man når Berlin. Trolig var dette i enda større grad tilfellet i 1913/14.

<sup>110</sup> Ystad ser ut til å være av en annen oppfatning når hun skriver at *Snø-rims* landskaper ”blir billedlige uttrykk for det som foregår i jegpersonens eget indre” (Ystad 1978b: 121). På spørsmålet om landskapet prinsipielt er underordnet jeget og dets logikk, noe som skulle følge av et slikt forhold mellom de to størrelsene, ser hun derimot ut til å helle mot å la landskapet beholde sin status som instans utenfor jeget, og dermed også i det minste en viss autonomi.

Samlingen ender også med en problematisering av jeget i diktet ”Eg blir meg sjølv ei gaate”, et dikt som nettopp er preget av både formmessige og motiviske sprang. Det som i diktet står igjen etter jegets bortgang, er ”dei rosur eg gav / i min song”, altså poesien eller snø-rimet (SR: 113). Slik ender samlingen der den begynte, med tematisering av språket og dets forbindelse med landskapet, og med erkjennelsen av at det nettopp er språket som utgjør det dikteriske jegets kjerne.<sup>111</sup>

Denne forståelsen av *Snø-rim* som en indre reise i et landskap som er redusert til kulisse, bringer dreiningen i forholdet mellom jeget og dets omgivelser ett skritt videre. Ikke bare innebærer den at oppmerksomheten fjernes fra landskapet, landskapets eksistensberettigelse hviler nå helt og fullt på diktets nye sentrale gestalt: Kun i den grad den bidrar til å kaste lys over jeget gjør naturen seg fortjent til en plass i poesien. Det ser ut til at Uppdal med dette rykker enda et skritt nærmere ekspresjonismens nedbrytning av skillet mellom subjektet og objektet.

#### 4.3.3 Projisering av jeget

Forskyvningen i forholdet mellom jeget og landskapet gjør det naturlig å vende oppmerksomheten mot et annet ekspresjonistisk trekk, som gjerne er kjent som projisering av jeget på omgivelsene. Martini utdyper fenomenet på følgende måte:

Alle diese Wesenheiten – Tier, Pflanze, Wald, Berg, Wolke, Meer, Strom, Mond und Sterne – werden in einer mystischen Weise so eng mit dem erlebenden Ich verbunden, daß sie gleich menschlichen Wesen mit ihm ineinanderfließen, kaum noch sie selbst sind, sondern Projektionen, Ausdrucksweisen des menschlichen Gefühls. Nicht allein dadurch wird dies erzielt, daß diese Gedichte alles stürmisch verlebendigen und personifizieren, sich selbst erlebt der Dichter in den Dingen, sie werden seine Offenbarungen, der Mensch wird selbst zur Landschaft, zu Wald und Wolke und Meer (Martini 1976: 158).

R. Hinton Thomas gjengir Paul Hatvanis og Kurt Hillers omtale av samme fenomen som ”jegets oversvømmelse av verden” og ”den store jeg-utvidelsen”,<sup>112</sup> og denne utvidelsen av jeget innebærer en forbindelse mellom det selv og omgivelsene som er av en mer grunnleggende art enn den vi ovenfor så knytte landskapet sammen med jegets språklige potens.

En tvetydighet i disse beskrivelsene levner imidlertid et noe uklart bilde av denne jeg-projiseringen. Det synes nemlig som om begge de siterte omtalene av fenomenet gjør seg

<sup>111</sup> En overbevisende argumentasjon for at det lar seg gjøre å betrakte *Snø-rim* som reiseskildring ville kreve mer plass enn det dette kapitlet stiller til rådighet. Muligheten er derfor her kun antydningvis forsøkt dokumentert.

<sup>112</sup> ”Das Ich [...] überflutet die Welt” og ”die große Ich-Erweiterung” (Thomas 1969: 28f).

skyldig i en falsk forenkling, idet de unnlater å trekke viktige skiller mellom ulike størrelser i diktningen. I Martinis utdrag finner man begrepene ”d[as] erlebende[...] Ich”, ”der Dichter” og ”der Mensch” tilsynelatende anvendt som synonymmer. Heller ikke for Thomas ser det ut til å være maktpåliggende å gi en klar definisjon av jeg-begrepet eller å holde det atskilt fra andre dikteriske størrelser. Foreløpig skaper denne teoretiske uklarheten ingen problemer for framstillingen, og inntil videre er derfor en slik noe unøyaktig bruk av jeg-begrepet tilstrekkelig. Likevel er det viktig å merke seg at Martinis utvidede ”Ich” ser ut til å kunne referere til to ulike størrelser, som begge vil bli definert nedenfor: jeget og det lyriske subjektet (se side 83).

Det som ovenfor ble sagt om muligheten for å lese *Snø-rim* som en slags reiseskildring, synes å peke i retning av en slik sammenføring av de to separate elementene jeg og omgivelser: Når landskapet reduseres til kun å være en ramme for jegets opplevelser, mister omgivelsene sin selvstendige eksistensberettigelse, og henvises isteden til total avhengighet av jeget. Objektverdenens prinsipielle status som selvstendig instans er dermed avvist. Det er imidlertid en vesentlig forskjell på funksjonen som ramme og funksjonen som speil, og det landskapet som blir gjenstand for jegets projisering av seg selv, er av en fundamentalt annen art enn det som virker som bakgrunn for jegets utfoldelse. Den underordningen av omgivelsene vi til nå har sett, har bestått av at naturen trenges tilbake til fordel for jeget, ikke av en utfordring av naturens egne og objektive organiseringsprinsipper. Når landskapet nå ytterligere degraderes til kun å være jegets speilbilde, fratras det sin siste rest av autonomi: Ikke bare er naturen nå tematisk underordnet jeget, framstillingen av den er også prinsipielt uavhengig av naturens egen logikk. Den jeg-speilende naturens eneste strukturerende prinsipp er jeget.

Ett dikt i *Snø-rim* gir omgivelsene en slik speilfunksjon, nemlig det i utgangspunktet lite iøynefallende ”Ein haustdag”. Diktet går som følger:

Sola glytter gjennom ruta, i ei sylkvit spilre,  
kritlar meg paa kinna, renn paa skraa yv' skriveborde,  
naar mitt papir, stöggar og i glim ho bytjar dildre,  
grimlar augo, til eg ikkje greier lesa orde.

Eg blir sturen, ikkje lugom til idag aa skrive,  
kveikjer snadda mi i einingen og sit og glanar  
i mot oskebrand som raud or pipa freistar klive,  
medan røyken blaa i ringar framfor augo stanar.

Og fraa kjøkken kan eg høyre tripp av lette føter,  
klirr av grytehankar og av byttur i mot golve.

Og ein songstubb Vesla sanglar opp or hjarterøter,  
og min lengsel byrjar slik som han saa tidt har skolve.

Merkar gjer eg klokka tikkar laaghalt bortpaa borde;  
og den tikking minner meg om dropl i fraa mitt hjarta.  
Hugsar gjer eg alt eg tenkte skapa, men ei gjorde;  
og det berst meg for, eg kanskje ikkj' har rette arta.

Gjenom ruta skin eit vatn blankt og blaatt mot skogar,  
sola graar det, og i vatne stjernerlys seg lagar.  
Og i osp og bjørk det festlegt, raudt og gullegt logar;  
kvite stuvar sylvglans sender millom alt som bragar.

Og fraa opne vindaugsglase sus og kviskring naar meg;  
vindar ruskar millom alt det lauv som fell og nuslar;  
og mi snadde sukkar tungt, med trøytt ein røyk eg faar meg,  
blandar sukken sin med soll fraa alt som meg tuslar.

Mange minne som eg gløymde trudde, til meg strøymer,  
leide vonbrøt fraa min ungdoms kalde vaarnatt kjem att,  
slikt ein trur at aara tok, men lel ein aldri gløymer;  
for dei aar med illt som bryt ut, kan ein aldri stem' att.

Ingen ting av det som live gav ein, slepp ein utom.  
Endaa om i kaate skratt ein syner ein er fri det,  
kjem den dagen, daa ein atter staar i stride sutom;  
kanskje naar ein trur seg friast, staar ein hardast i det.

Som eg sit og penna ritar over kladdeblokkom,  
medan stund og onnor eg mot spegelvatne stirer,  
fraa ei kyrkje attom aasen ringjer det i klokkom,  
ringjer, til den frostblaa lufta mot meg skjelv og klirer.

Enn eg hugsar kven dei klokkur ringjer ned i grava,  
berst meg for den kvasse ringjing gjelder mine timar,  
at dei ringjer over alt som hugen skar og skava  
i min kalde vaar, daa kvitt det fraa mi framtid rima.

Lauve brenn i raudt mot mørkgrøn gran, og vatne spegla  
frosen himmelkvelv, som teiknar mørke graagaasplogar.  
Hausten riv, eg trevlest opp, blir lagleg smeltestedla;  
for den sumar som eg venta, skundsamt framom sjogar.

Gong og anna i ei daudstund gaar eg klokkeklangen,  
til han tagnar og den store stilla hugen vekkjer.  
Og eg glytter ut til haustgulle yv' lauvskogvangen,  
kjenner verken kvasse negle-klør mot hjarta strekkjer.

Over golve driv eg; – stanar braatt ved andre ruta,  
ser i helde ovom stu' ein jarnveg fram seg ormar;  
toge framom før; maskina helste med aa tuta;  
kom og strauk som bod fraa alt som utanom meg stormar.

Og ei stund til høyrer eg at stemple hjule driver;  
ser den brune eldrøyk etter jarnvegslina baskar.  
Og med gnaure døyr og røyken opp-om skogen kliver  
hugen gaar yv' hav, som inn mot svarte byar vaskar.

Lufta graar mot kveld, med kaldblaa himmel over skogen  
vinden tuslar kring, og trea haustlauv fraa seg nyser,



paa ein aakerplognad moldjord blenkjer etter plojen;  
og eg kjenner hugen store aakervidder hyser.

Alt det skymrar i mi stugu; mørkre tett seg sankar;  
ute ser eg kvite snøtjom millom lauv som gulnar;  
over blada mine síg eg inn i framtidstankar;  
snøfjom flaksar, medan natta mørknar til og fulnar.  
(SR: 97ff).<sup>113</sup>

Naturen i dette diktet preges ikke av den samme antinaturalistiske dramatik som man ofte finner i beskrivelsene av ekspresjonismens jeg-speilende landskaper, ei heller møter man den samme patos i naturframstillingen som ofte kjennetegner ekspresjonistisk diktning. Når det her likevel dreier seg om samme jeg-utvidende fenomenet som ovenfor ble omtalt som et ekspresjonistisk kjennetegn, er det fordi omgivelsene vi finner i diktet, ikke kan sies å være prinsipielt forskjellig fra det jeget de omgir: Jeget og naturen i "Ein haustdag" er ett.

Denne enheten illustreres ved at det motivisk skapes en rekke forbindelser mellom natur og jeg eller mellom diktets indre og ytre sfærer. Disse inne-ute-forbindelsenes grenseoverskridende karakter vises sammenføringen av elementer fra tre ulike nivåer: det som er inne i jeget, det som er utenfor jeget men inne i stua, og det som er utenfor både jeget og stua. Fra bordklokkens tikking trekkes en parallell til "dropl i fraa mitt hjarta", og denne møtes igjen av ringingen fra kirkeklokkene. Slik penna "ritar over kladdeblokkom" tegner himmelen "mørke graagaasplogar" i vannet, og fra disse plogene går en linje via jegets opptrevling i linjen under til "ein aakerplognad" og hugens "store aakervidder" i nest siste strofe. Hans lengsels skjjelving parallelliseres av "den frostblaa lufta" som "skjelv og klirer". Man kunne fortsette oppramsingen.

Kompositorisk understreker strofeinndelingen diktets bevegelse mot utvidelse og grenseoverskridelse. I de fire første strofene skildres stuas indre, mens de fire neste preges av de ytre inntrykk som finner veien inn gjennom vindusruta. I strofe ni til tolv dominerer naturen utenfor, mens toget – budet utenfra – legger premissene for de avsluttende fire strofene. Denne utvidende bevegelsen er et helt sentralt element i den utviklingslinjen som diktet tegner, og dermed i parallellføringen av jeget og naturen. Den viktigste observasjonen er nemlig at omgivelsenes bevegelse og jegets uro øker i takt, ja at de kan betraktes som to ulike uttrykk for én og samme prosess. Naturen speiler jegets endring fra en tilstand av ro, harmoni og lys når diktet begynner, til mørke og uro ved diktets slutt, og særlig er det i kombinasjon med lyd eller skarpe visuelle fenomener som røyk eller ild at uroen økes både i

<sup>113</sup> Diktets metrum utgjør en ytterligere antydning om at Uppdal lot seg påvirke av Theodor Däubler. Denne sjeldne sjutaktete verseformen forekommer en rekke ganger i Däublers *Das Nordlicht* (se f. eks. Däubler 1910 II: 4ff).

jeget og i naturen. Omgivelsenes ro i strofe 1 brytes gjennom strofe 2-4, som innehar nettopp slike elementer. Røyken fra pipa, lyden av Vesla fra kjøkkenet og tikkingen fra klokka vekker jegets uro, og ender i linjene ”Hugsar gjer eg alt eg tenkte skapa, men ei gjorde; / og det berst meg for, eg kanskje ikkj’ har rette arta”. Ettersom hørsels- og synsinntrykkene kommer lengre borte fra, og dermed øker både i avstand og i styrke, blir jegets bekymringer også større. I de to neste strofene er det logene fra løvet og vindens sus som utgjør de dominerende sanseinntrykkene, og jeget oppsøkes av ”leide vonbrøt”, av såre ungdomsminner og av refleksjoner omkring umuligheten av å flykte fra disse minnene. Den påfølgende ringingen i kirkeklokker vekker frykten for døden, og synet av løv som ”brenn i raudt mot mørkgrøn gran”, følges av de nevnte ”graagaasplogar”. Her gjøres smerten i uroen visuell gjennom formuleringen ”eg trevlest opp”. Den store stillheten etter kirkeklokkeklangens opphør vekker hugen, og når jeget så for første gang løfter blikket og ser mot ”haustgulle yv’ lauvskogvangen”, møtes vi av nok et kraftfullt og visualiserbart bilde: de ”kvasse negle-klør” mot hjertet. Styrken i de ytre inntrykkene og styrken i den indre uroen går hånd i hånd.

Den plutselige innføringen av toget i diktet skaper dets dramatiske klimaks. Den brå tilsynekomsten av dette fremmede elementet forårsaker en drastisk forsterkning av jegets uro. Lyden av toget som tuter, av stempelet som driver hjulet, og synet av ”den brune eldrøyk” virker som ”bod fraa alt som utanom meg stormar”, og sender hugen ”yv’ hav, som inn mot svarte byar vaskar”. Plogingen og hugens åker i nest siste strofe kan tydes som en henspilling på det tidligere nevnte sjelesjø-motivet fra ”I slotsparken”, mens de hvite snøfjom ut fra det som har vært sagt om rimsymbolet kan forstås både som uttrykk for lidelse og som poetiske frambrudd. Det siste stemmer også overens med nevningen av ”blada mine” i nest siste verselinje. I alle tilfeller er forbindelsen tydelig mellom jegets uhyggelige framtidstanker og naturens mørke, høst og natt.<sup>114</sup> Slik lar det seg gjøre å påstå at landskapet ikke er noe autonomt, ”egentlig” landskap, men derimot en projisering av jegets indre. Jegets overlegenhet overfor naturen synes åpenbar, og med det også subjektets forrang foran og dominans over objektet, og dermed synes et viktig ekspresjonistisk kriterium oppfylt.

---

<sup>114</sup> Flere framtreddende ekspresjonister anvender toget som et slags dystert framtidssymbol, og det er blant annet å finne i van Hoddis’ kjente dikt ”Weltende” og i Pär Lagerkvists novelle ”Far och jag” (se van Hoddis 1958: 28 og Lagerkvist 1924: 5-16). Også i Uppdals egen *Dansen gjennom skuggeheimen* møter man motivet. I kapittel XXV, ”Dei helsar jarnbanetoget”, framstilles toget som halvt skremmende, halvt fascinerende bud om en ny verden, og parallellen til ”Ein haustdag” synes åpenbar: ”Lokomotivet med den lange reid av vogner er som eit sogdrag fraa ei stor verd ute” (Uppdal 1921: 216).

#### 4.4 Subjekt, objekt og jeg

Allerede i kapittel 2 ble det slått fast at subjektivitet er et svært sentralt begrep innenfor ekspresjonismens diktning, og *Snø-rims* forskyvning av oppmerksomhetens tyngdepunkt fra naturen, som hadde en vesentlig plass i de første fire utgivelsene, til jeget, ser altså ut til å kunne knyttes til en slik betoning av subjektet. Ystad observerer at jeg-instansen står sterkt i samlingen: 33 av 46 enkeltdikt er skrevet i jeg-form, og flere av disse diktene ”er fylt av personlige refleksjoner over et menneskes – av og til en dikters – liv og erfaringer” (Ystad 1978b: 119). Dette kan ikke bestrides: Selv om *Ung sorg* utgjør et unntak i dette henseendet, gjør det lite tilstedeværende jeget i *Kvæde*, *Sol-laug* og *Villfuglar* at man får følelsen av å stå overfor noe nytt i møtet med den sterke jeg-fokuseringen i *Snø-rim*.

Et dikts subjekt er imidlertid ingen uproblematisk størrelse. I sin bok *Das lyrische Ich* trekker Bernhard Sorg opp en prinsipielt viktig skillelinje når han deler mellom det tradisjonelle begrepet ”lyrisk jeg” og det han omtaler som en ”lyrisk subjektivitet” med et tilhørende ”lyrisk subjekt”. Dette skillet skal vise seg nyttig for den videre framstillingen. Den lyriske subjektiviteten er hos Sorg en historisk betinget kategori som oppstår som følge av at religionen taper plassen i sentrum for lyrisk meningsdannelse. Isteden kreves det en individualitet som våger å påta seg rollen som organiserende instans for objektene. Sorg forklarer:

Auf dem Grund der lyrischen Subjektivität liegt die Autonomie von Natur und Mensch. Kein unableitbares, abstraktes Prinzip fordert Gehorsam [...], das Eingehen auf die Natur in ihrer konkreten Faßbarkeit gewährt ein Fundament für das Verständnis von Innenwelt und Außenwelt. So wie sie in letzter Instanz ebenfalls unbegreiflich, als sich offenbarende jedoch ergründbar ist, so ist es auch der Einzelne. Das Staunen ist ein doppeltes: es meint das Verstehen der Eigengesetzlichkeit der Natur und der Tatsache, daß der Mensch als Teil der Natur und damit wie sie keiner heteronomen Ordnung unterliegt. Der poetische Ausdruck dieser Individuation ist die lyrische Subjektivität; der Träger und Produzent der dichterischen Selbstfindung das autonome lyrische Subjekt (Sorg 1984: 79).

For å illustrere forskjellen mellom det lyriske jeget og den lyriske subjektiviteten trekker han fram barokkens diktning. ”Unbestreitbar finden wir dort [...] viele lyrische Ichs,” skriver han, ”aber nicht jene lyrische Subjektivität, deren unabdingbare Voraussetzung das Bewußtsein der unwiederholbaren Individualität in einer von keinem vorgegebenen Sinn strukturierten Welt bildet” (Sorg 1984: 15).

Sorgs avgrensning er kanskje ikke revolusjonerende, men den er likevel nyttig i den forstand at den bidrar til å klargjøre et viktig prinsipielt skille: skillet mellom diktets jeg-instans og diktets lyriske subjektivitet. Når begrepene ”jeg”, ”lyrisk jeg” eller ”dikterisk jeg”

hittil har blitt anvendt i en noe upresis og common-sensisk betydning som betegnelse på bæreren av et dikts synsvinkel, er det forsøkt gjort med denne forskjellen i mente, slik at den lyriske subjektivitetens sfære skulle kunne holdes atskilt fra jegets. En svakhet ved Sorgs framstilling er imidlertid at den kun gir en utførlig forklaring av det ene av dens to sentrale begreper. For å etablere en klar forståelse av jeg-instansen er det derfor nyttig å gå en omvei via Atle Kittang og Asbjørn Aarseths oppfatning av det lyriske jeget, og Erling Aadlands kritikk av denne.

Kittang og Aarseths utlegning av det lyriske jeget har paralleller til Sorgs framstilling av den lyriske subjektiviteten. Som del av deres lyriske jeg inngår en subjektstørrelse, som gis flere navn: Det de kaller ”et enkelt talende subjekt” synes synonymt med ”det diktende subjekt” eller ”det strukturerende subjektet”, som smelter sammen med ”den ytre situasjonen” slik at ”[d]en poetiske fantasien opptar i seg elementer fra den ytre verden, som den så omformer og organiserer etter en egen dikterisk lovmessighet” (Kittang/Aarseth 1998: 33f). Så langt kan dette virke temmelig likt Sorgs lyriske subjektivitet. Men det lyriske jeget – bærer av en ”dikterisk holdning” og garantist for ”den særegne nærhet som det er mellom den talende i diktet og det som blir uttrykt” (Kittang/Aarseth 1998: 33) – synes både å kunne opptre som tekstintern størrelse og som instans utenfor teksten. Kittang og Aarseth skriver:

Det lyriske jeg er overalt til stede i det poetiske språket. Men det trenger ikke stå fram klart og utvetydig som 1. person entall. Ofte kan det eksistere i form av et *du* eller et *vi*, og likeså ofte er det bare implisert i teksten. I slike tilfeller vil den holdningen som kommer til uttrykk i diktet kunne gi oss en fornemmelse av en dikterisk bevissthet bak ordene (Kittang/Aarseth 1998: 34f).

Det virker dermed som om Kittang og Aarseths jeg-begrep rommer elementer fra begge de to størrelsene Sorg presenterer.

I opposisjon til denne forståelse av det lyriske jeget hevder Aadland derimot at det manifeste jeget – altså jeget som er nedfelt i teksten som ”jeg” – alltid er en trope.<sup>115</sup> Denne påstanden innebærer på to måter en presisering av jeg-begrepet: For det første gjør den det klart at dette tekstlige jeget ikke skaper teksten, men derimot eksisterer som del av den, og altså ikke kan være identisk med subjekt-delen av Kittang/Aarseths lyriske jeg. For det andre bryter den en forbindelse som ser ut til å ligge til grunn for mye av den uklarheten som synes å hefte ved begrepet det lyriske jeg: At det er et språklig bilde, betyr nemlig at det manifeste jeget ikke kan forstås som referanse til noe ”egentlig” jeg.

Det siste kan forklares på bakgrunn av to premisser. Om man nemlig godtar at lyrikk er fiksjon og at språket ikke har noen absolutt referanse til fenomener utenfor seg selv, tvinges

---

<sup>115</sup> Aadland 1998: 119.

man også til å godta at et dikts manifeste ”jeg” like lite viser til noen egentlig jeg-instans som for eksempel omtalen av et tre viser til et egentlig tre i verden utenfor diktet. Det manifeste jeget er skapt uten å ha referanse til noe annet enn til ideen om et jeg, på samme måte som et diktet tre kun er et fiktivt tre (med mindre det refereres til faktiske trær, man kunne for eksempel tenke seg kongebjørka). Dette ikke-egentlige, tekstlige jeget er altså intet subjekt i personlig eller erkjennelsesmessig forstand.

Selv om de ikke selv påpeker det, trekker Kittang og Aarseth gjennom sin egen språkbruk et nokså tydelig skille mellom begrepene ”lyrisk jeg” og ”subjekt”. Det subjektivt organiserende ved deres jeg-instans ser for en stor del ut til å være knyttet til forestillingen om det ”talende”, ”diktende” eller ”strukturere subjektet”, som dermed synes å utgjøre en parallell til Sorgs lyriske subjektivitet. Om man så med Aadlands hjelp skjærer det tekstlige eller manifeste jeget løs fra denne organiserende subjektinstansen, bringes vi et viktig skritt nærmere en klar forståelse av forholdet mellom de to begrepene: Det organiserende eller lyriske subjektet er prinsipielt uavhengig av det tekstlige eller manifeste jeget.

En konsekvens av dette er at det manifeste jeget for det lyriske subjektet prinsipielt har status som objekt: Siden dette jeget er en del av teksten, er det en del av en virkelighet som er skapt og organisert av subjektet, og det kan derfor ikke selv tilskrives rollen som skapende eller beskrivende.<sup>116</sup> Også Sorg peker på denne muligheten for at jeget underordnes objektverdenen.<sup>117</sup> Siden dette manifeste jeget ikke er noe egentlig jeg, men bare et språklig bilde, kan det heller ikke i seg selv inneha noen funksjoner eller egenskaper, andre enn de det eventuelt måtte tilskrives av diktets skaperinstans, altså subjektet. Og på samme måte som denne skaperinstansen i fiksjonens navn og med bakgrunn i sin ”egen dikteriske lovmessighet” for eksempel kan gi et tre egenskapen å kunne fly, kan den også fylle jeget med akkurat de kvaliteter den vil, også de som går på tvers av hva et ”virkelig” jeg skulle kunne besitte.<sup>118</sup>

Aadlands manifeste, ikke-skapende jeg passer sammen med kategorien *beskrevet subjekt* fra forrige kapittel, selv om det bør løses fra den grammatiske første person entall, slik

<sup>116</sup> Om man vil beholde Kittang og Aarseths dikteriske holdning som lyrisk sjangermerke, må man som følge av dette knytte den til ”det strukturere subjektet” heller enn til (den manifeste) jeg-instansen.

<sup>117</sup> ”Sieht sich beispielsweise das Ich als abgeleitete Größe, nicht als Subjekt im emphatischen Sinn, so wird es sich den Forderungen der Objektwelt, sei sie nun innerliterarisch als Tradition oder außerliterarisch als vorgegebenes Material (»Thema«) existent, eher unterwerfen als zu Zeiten der Prädominanz des Subjekts” (Sorg 1984: 13).

<sup>118</sup> På bakgrunn av dette blir Horace Engdahls karakteristikk av jegets oppløsning og røstens fortsatte eksistens som ”en bristende symmetri mellom röst och person” ugyldig, siden dette nettopp ikke er noen brist, men en tydeliggjøring av at denne røsten ikke tilhører det fiktive jeget i teksten, men den instansen som skaper og strukturerer den samme teksten (Engdahl 1994: 165).

Kittang og Aarseth gjør med sitt lyriske jeg, men Aadland glemmer med sitt manifeste.<sup>119</sup> Motsatt synes Sorgs lyriske subjekt – og kanskje også Kittang og Aarseths ”strukturerende subjekt” – å kunne sammenfalle med den tidligere innførte termen *beskrivende subjekt*.<sup>120</sup> Denne delingen av Kittang og Aarseths lyriske jeg i et strukturerende eller lyrisk subjekt på den ene siden og et tekstlig, manifest jeg på den andre, bidrar også til å klargjøre Sorgs skille, idet hans ”lyrisches Ich” synes å måtte sidestilles med dette tekstlige jeget. I et forsøk på å skape en viss grad av oversiktighet i dette tilsynelatende virvaret av begreper, vil både Aadlands og Kittang/Aarseths terminologi heretter legges vekk igjen. I den følgende framstillingen vil jeg anvende de parallelle begrepsmotsetningene beskrevet vs. beskrivende subjekt og (tekstlig) jeg vs. lyrisk subjekt.<sup>121</sup>

Et skille mellom jeget og subjektet medfører den innsikten at subjektivt preget lyrikk ikke nødvendigvis er lyrikk dominert av et jeg, og omvendt. Slik blir det klart at man ikke direkte kan knytte Ystads observasjon av de 33 jeg-diktene i *Snø-rim* sammen med en ekspresjonistisk tematisering av subjektet. Men begrepet om den lyriske subjektivitet er også til hjelp i tilnærmingen til den nevnte distinksjonen mellom subjekt og objekt. Sorgs framstilling av den økende avstanden mellom det lyriske subjektet og dets motsats objektet kan sammenfattes omtrent som følger: Idet subjektet må påta seg ansvaret for framstillingen av objektet som følge av religionens bortfall som organiserende instans, går subjekt og objekt fra å være sidestilte framsyninger av en og samme religiøse orden til å være separate og konkurrerende størrelser. Det er et slikt individuelt forhold til objektene som ligger til grunn for frambruddet av den lyriske subjektiviteten, og i denne individualitetens tidlige fase – hos Sorg knyttet til romantikken og den unge Goethe – finnes en følelse av identitet og enhet mellom subjekt og objekt. Men etter hvert øker avstanden mellom de to kategoriene, og til realismen knyttes menneskets ønske om herredømme over den stadig mer fremmede naturen, noe som forutsetter et absolutt skille mellom subjekt og objekt. Denne fremmedheten gjør at det lyriske subjektet trekker seg tilbake, aksepterer objektets overlegenhet og isteden forsøker å organisere objektverdenens deler i meningsgivende bilder av helhet eller enhet. Det nye århundrets subjekt reagerer imidlertid mot denne kneblingen av subjektiviteten. Ved å løse

<sup>119</sup> Kittang og Aarseth 1998: 34f.

<sup>120</sup> Hos Aadland gis denne instansen betegnelsen ”lyrisk jeg” eller ”ord-fører” (Aadland 1998: 112ff). Skillet mellom beskrevet og beskrivende subjekt presenteres på side 49.

<sup>121</sup> Det prinsipielle skillet mellom lyrisk jeg og lyrisk subjektivitet betyr naturligvis ikke at de to størrelsene med nødvendighet opptrer som motsetninger, og man kan tenke seg at kategoriene forekommer med større eller mindre grad av sammenfall. Det vesentlige poenget er at de er to ulike instanser som ikke må forveksles eller blandes sammen.

bindingene til objektene kan det selv rykke inn i oppmerksomhetens sentrum, og understreke sin status som strukturerende instans. Men oppløsningen av båndene til objektene gjør at denne maktdemonstrasjonen samtidig levner subjektet avmektig, fordi løsrivelsen tapper subjektets maktmiddel, språket, for substans. Slik skaper subjektet seg en frihet fra objektene tvang, men den samme friheten bidrar ifølge Sorg til å viske ut subjektets egen subjektivitet eller individualitet, og i sin ytterste konsekvens reduserer en slik prosess det lyriske subjektet til ren form.<sup>122</sup>

I lys av dette skillet mellom subjekt og objekt trer en viktig forskjell fram mellom Lasker-Schülers "Heimweh" og Uppdals "Snø-rim". På samme måte som jeget rammes også Lasker-Schülers lyriske subjekt av passivisering i diktets første to strofer. Mens vi møter et klart individuelt jeg som defineres negativt ut fra noe det ikke er i stand til, og ut fra sin status som bundet av det fremmede landskapet, er det lyriske subjektet fullstendig fortrent av objektene. Framstillingen av landet og jeget er enkel, språk- og billedbruk konvensjonell, og dette resulterer i at det er objektet og ikke subjektet – det beskrevne og ikke det beskrivende – som står i forgrunnen.<sup>123</sup> Den tredje strofen, bestående av kun én verselinje, markerer begynnelsen på subjektets løsrivelse fra objektene. Med setningen "Natten er en stedronning" brytes innledningens enkle overensstemmelse mellom språklig uttrykk og objektverden, og dermed ledes oppmerksomheten vekk fra objektverdenen og isteden mot subjektet selv. Mens jeget i diktets fortsettelse løses fra forestillingene om et konkret jeg, sliter subjektet seg løs: Det krever sin frihet fra objektene bånd, og trekker isteden leserens blikk mot sin rolle som diktets "dronning", mot sin makt som skapende og strukturerende instans.

Gjennom resten av diktet blir denne skaperrollen tydeligere og tydeligere ettersom den verden subjektet oppretter og leder leseren inn i, stadig synes fjernere fra den kjente objektverden:

[...]  
 Und bin ein buntes Bilderbuch  
 Auf deinem Schoß.  
  
 Aber dein Antlitz spinnt  
 Einen Schleier aus Weinen.  
  
 Meinen schillernden Vögel  
 Sind die Korallen ausgestochen,

<sup>122</sup> Sorg 1984: 15ff.

<sup>123</sup> I likhet med det som ble skissert ovenfor, blir jeget også her – i og med det prinsipielle skillet mellom lyrisk subjekt og tekstlig jeg – for subjektet til en del av objektet, en del av det beskrevne.

An den Hecken der Gärten  
Versteinern sich ihre weichen Nester.

Wer salbt meine toten Paläste –  
Sie trugen die Kronen meiner Väter,  
Ihre Gebete versanken im heiligen Fluß.  
(Lasker-Schüler 1977: 105f).

Den avvisningen eller problematiseringen av diktets avhengighet av objektverdenen som her finner sted, tvinger leseren til å søke etter diktets lyriske subjektivitet for å kunne trekke mening ut av verket. Det er ikke lenger en form for objektiv orden som strukturerer diktets meningsinnhold, men en lyrisk subjektivitet som underlegger diktet sin egen logikk. Slik gjøres leseren avhengig av det lyriske subjektet, og således økes subjektets makt. Men samtidig som det lyriske subjektet gjør seg selv uunnværlig, går både diktets muligheter for objektiv gyldighet og jegets individualitet tapt. Kryssingen av grensene for hva som kan tenkes å falle inn under en konvensjonell idé om et jeg, gjør det umulig å forstå dette jeget som avgrenset og individuelt, og det reduseres dermed til en abstraksjon, nettopp slik det ble foreskrevet i skissen til en ekspresjonistisk poetikk i kapittel 2. Samtidig tvinges subjektet gjennom sin tematisering av seg selv som diktets ”hovedperson” til å oppløse språkets konvensjonelle referensialitet. Slik virkeliggjøres det som under behandlingen av diktet ”Vaarkveld” i kapittel 3 ble omtalt som en tendens til nedbrytning av klassiske metaforiske strukturer: Idet språket og de språklige bildene mister sin referanse i objektverdenen, begrenses deres gyldighet til kun å gjelde diktets virkelighet. Resultatet er at sentrum for diktets oppmerksomhet opptas av et ikke-personlig lyrisk subjekt, og at dette subjektet på én og samme tid både er diktets meningsstrukturerende instans og det eneste som diktet kan utsi noe om.

Denne oppløsningen og abstraheringen lar seg forstå på bakgrunn av Paul de Mans artikkel ”Tropenes retorikk”, som presenterer en dekonstruksjonistisk lesning av Nietzsche. Til grunn for Nietzsches ”villfarelse” ligger ideen om språket som bærer av sannhet. ”Språket er retorikk”, skriver han, ”for det har bare til hensikt å formidle en *doxa* [...], ikke en *episteme* [...] Troper er ikke noe som etter behag kan bli lagt til eller trukket fra språket, de utgjør dets sanneste natur” (de Man 1991: 186f. Utheving ved N.). På grunn av sin iboende anerkjennelse av sin egen bokstavelige usannhet er den levende tropen ifølge Nietzsche språkets eneste ”u-usannhet”. Men ut av essayet ”Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne” leser de Man ”at ideen om individuering, om det menneskelige subjekt som et privilegert utgangspunkt for erkjennelse, er en ren metafor”, og dermed også i seg selv usann (de Man



1991: 192). Og siden mennesket ikke vil kunne utstå bevisstheten om sin egen ubetydelighet, må det for å overkomme denne bevisstheten gå veien om språket:

Ved å gjøre språket som forneker jeget til et midtpunkt, reddes jeget ved hjelp av språket, samtidig som jegets ubetydelighet, dets tomhet *qua* en blott språkfigur, forfektes. Det kan bare fortsette som et jeg hvis det blir forskjøvet til teksten som forneker det. Det jeg som til å begynne med utgjorde språkets midtpunkt i egenskap av å være dets empiriske referanse, blir nå forvandlet til midtpunktets språk i egenskap av å være fiksjon, i egenskap av å være metafor for jeget. Det som opprinnelig ganske enkelt var en referensiell tekst, blir nå en teksts tekst, en figurs figur. Dekonstruksjonen av jeget som metafor ender ikke med en streng adskillelse av de to kategorier (jeg og figur), men i stedet med en utveksling av egenskaper som muliggjør deres gjensidige opprettholdelse på bekostning av bokstavelig sannhet (de Man 1991: 192f).

Det som her refereres – en oppløsning av jeget som metafor og forskyvning av jeget til språket – er parallelt til den abstraheringen av jeget og tematiseringen av subjektet som vi så ovenfor. Det jeget som i ”Heimweh” tilskrives utsagnet ”Und bin ein buntes Bilderbuch / Auf deinem Schoß”, er semantisk utenkelig som et virkelig eller representerende jeg, og setningen forneker dermed jeget som jeg. Samtidig som abstraksjonen blottlegger jegets mangel på referanse eller dets tomhet som språkfigur, gjør subjektet seg synlig på formplanet, slik at det selv – og dermed også språket – blir gjenstand for oppmerksomheten. På den måten brytes tekstens referensialitet, og teksten blir til ”en teksts tekst, en figurs figur”. Slik kan det virke som om de Mans lesning av Nietzsche som dekonstruksjonist gjennom den samtidige jeg-oppløsningen og subjektsfokuseringen forener ekspresjonismens tilsynelatende motsetning mellom abstraksjon og subjektivitet.<sup>124</sup>

Selv om ”Snø-rim” tematisk ligger nært opp til ”Heimweh”, finner vi her ingen tilsvarende tematisering av det lyriske subjektet som den vi så ovenfor. Subjektet forblir bundet av språkets strenge kobling til objektverdenen, og det skjer ingen egentlig endring av den lyriske subjektivitetens rolle fra første til siste strofe. Vi møter derfor verken en framstilling av en ikke-objektiv verden eller et selvtematiserende lyrisk subjekt i diktet.

Det som derimot endres og tematiseres, er jegets status. Idet vinterlandet vekkes og jeget får ”frostkvitt rim” i sjelen, tar det til å vokse inn i en slags enhet med naturen, der rimet selv får egen kraft og vilje, og ser ut til å ta kontroll over jeget. Det handlende jeget fra diktets to første strofer passiviseres, og rimet, snøen og vinterdagen inntar rollen som agens: ”Men rime

<sup>124</sup> Det må antas å være den samme motsetningen Brumo og Furuseth sikter til med begrepet ”dehumaniseringens paradoks”, nemlig ”motsetningsforholdet mellom diktets resignerte jeg og den bakenforliggende skapende autoriteten”, eller avvæpningen av ”det manifeste subjektet” samtidig som ”den diktende bevisstheten [er] sterkt tilstede” (Brumo/Furuseth 2005: 146ff).

i mi sjæl heimetter vil ; / eg veit det, ja – i kjøld eg høyrer til”. Femte strofe viser både sammensmeltingen av jeget og naturen og den sistes makt over førstnevnte:

Og ut eg maa, saa saar at hugen blør ;  
det ber til skogs ein lodden vinterdag,  
og snøen dett i tjukke, ulne lag.  
Og i mi sjæl det ogsaa snør og snør,  
med blommedrys, og snø-rim, sylvgraatt, kvitt  
paa saara etter det som skar meg tidt.  
(SR: 4).<sup>125</sup>

Forandringen hos jeget inntreffer parallelt med en endring av billedstrukturen. Mens de to første strofene preges av forholdsvis enkle ordsammensetninger og metonymiske bilder, domineres resten av diktet mer og mer av den overordnede rim-metaforen. Dette gir rom for følgende tolkning: Idet rimet dukker opp i jegets sjel, gis jeget makten over språket, og resten av diktet bruker jeget til å tematisere seg selv og sin skapervirksomhet. Men slik Lasker-Schülers lyriske subjektivitet motsatte seg det objektbundne språket, synes ”Snø-rims” jeg og rim-metaforen som uforenelige størrelser. En lignende abstrahering av jeget som den vi så i ”Heimweh”, ser ut til å finne sted når det individuelle jeget fra diktets begynnelse mot slutten av diktet går i oppløsning. Ettersom den metaforiske forbindelsen natur-poesi-menneske trenger stadig dypere inn i diktet, fortrenses det personlige jeget, og det erstattes til slutt av det abstraherte ”mannen”:

Kvart tre med greiner snøtyngd om meg staar,  
og borte er all sumaren sin glans  
daa fuglar song yv’ straa og mosekrans.  
Kan hende ha eg sjølv ein gong min vaar  
med bløming og med song mot himlen blaa ;  
men snøen breier seg yv’ alt fraa daa.

Kan hende sprett der atter ut ein vaar  
i naaleskog og bjørk paa voll og eng  
med fuglesong og daam der vegen gjeng.  
Nei, berre ein gong mannen vaaren faar,  
og sidan alltid vinter-dagen raar  
med snø-rim, og med is i skjegg og haar.  
(SR: 4f).

Men selv om jeget også her abstraheres, stiger en viktig forskjell mellom ”Snø-rim” og ”Heimweh” fram i de siterte strofene. Der Lasker-Schülers jeg gikk i oppløsning fordi jeget som referanse ikke lenger var forenelig med ideen om et jeg i en virkelighet utenfor

<sup>125</sup> Den billedlige forbindelsen mellom sår og blomster antyder en innflytelse fra Aasmund O. Vinje og hans dikt ”Den særde”. I *Solblødning*, som utkom tre år etter *Snø-rim*, finner man en seksdelt syklus av hyldningsdikt til Vinje. Denne er i *Altarelden* fra 1920 omarbeidet og utvidet til åtte dikt.

diktet, gjennomgår Uppdals jeg så å si en kontrollert abstraksjonsprosess innenfor sin egen metafor, og denne metaforen er fremdeles festet i en utenomtekstlig virkelighet. Jeget opphører ikke å fungere som størrelse, selv om det forsvinner fra teksten. Denne likheten og samtidige forskjellen mellom Uppdals og ekspresjonismens diktning minner om den forskyvningen mellom form og motiv som vi så i ”Enfant perdu” i forrige kapittel. Det ser nemlig ut til at et formmessig element fra ekspresjonismen – altså det lyriske subjektets samtidige tematisering og knebling av seg selv – hos Uppdal er å gjenfinne som motiv: Det som i ”Heimweh” ble identifisert som subjektets oppløsning av språkets forbindelse til objektverdenen for å vinne makt innenfor sin egen meningsstruktur, og den påfølgende reduseringen av seg selv til noe i retning av et formprinsipp, finner hos Uppdal sin motiviske parallell idet jeget oppløser seg selv for å få kontroll over diktets språk, og dermed forsvinner i sin egen metafor.

#### 4.5 Oppsummering: Jegets og det lyriske subjektets status i *Snø-rim*

Den subjektiviteten som gjennom framhevingen av det lyriske subjektet kommer til uttrykk hos Lasker-Schüler, er et utslag av ekspresjonismens nevnte tematisering av det subjektive. Når Uppdal på sin side lar diktets jeg undergå en tilsvarende tematisering og oppløsning som den Lasker-Schülers subjekt gjennomgår, må det forstås som en ytterligere understrekning av at det er det subjektive – forstått som motsats til den objektive naturen – som nå står i sentrum for oppmerksomheten i hans diktning. Men det som synes å være enda en indikasjon på at Uppdal knytter an til ekspresjonistenes forskyvning av det lyriske tyngdepunktet fra objektet til subjektet, viser samtidig at virkemidlene han tar i bruk, ikke er de samme som de man finner i samtidig tysk lyrikk: Den formmessige oppløsningen har ennå ikke nådd Uppdals verk.

Dette viser seg også i et annet og særegent trekk ved *Snø-rim*, hvor man kan lese en lignende konflikt som den vi ovenfor så mellom diktets jeg og diktets uttrykk, samtidig som man tydelig kan se at Uppdal formelt fortsatt befinner seg på tradisjonell grunn. Gjennom samlingen møtes man nemlig til stadighet av påminnelser om diktenes subjektive og fiktive karakter. Disse påminnelsene kan ved første øyekast ligne på den maktdemonstrasjonen vi tidligere så fra Lasker-Schülers subjekt: Slik dette understreket sin rolle som premissleverandør for leserens meningsdannelse, gjør Uppdals jeg det ofte klart at diktets logikk er jegets egen. I noen tilfeller skjer dette ved at diktet åpner med en presisering av at det selv kun er noe som refereres fra jegets hukommelse, slik man for eksempel finner i

diktene ”Villfugl”: ”Eit minne sviv i hugen [...]” (SR: 11), ”Svarte kolonnur”: ”Eg minnest [...]” (SR: 101) og ”Heimen”: ”Kor eg ferdest lyt eg minnast [...]” (SR: 109). Andre ganger gjøres det enda tydeligere ved at hele diktets innhold presiseres som jegets fiksjon eller fantasi. Åpningslinjen ”Eg tykkjest søkke gjennom sjø og dypter” fra diktet med samme tittel er et slikt eksempel, det samme er ”Daa speglar seg eit bilæt for mitt indre”.

Denne påpekningen av diktenes fiktive og subjektive karakter har to konsekvenser. For det første understrekes jegets allmektighet innenfor diktets rammer: Det er jegets virkelighet som utgjør diktets virkelighet, og leseren er prisgitt jegets logikk. For det andre begrenses diktets ”gyldighet” til denne samme fiktive verden. Fortolkningen av det språklige uttrykket forskyves fra å gjelde objektverdenen til å gjelde jegets indre sfære, og slik punkteres enhver pretensjon om objektivitet. Man står igjen med et resultat som ligner det som fulgte av det lyriske subjektets løsrivelse fra objektene i ”Heimweh”, der diktets mulighet for en utvidet gyldighet hviler på det abstrakt subjektive, det intersubjektive.<sup>126</sup> Men det finnes en viktig forskjell mellom de to diktene: Der Lasker-Schülers dikt skaper sin egen subjektivitet som ordnende instans, fører Uppdals understrekning av diktets fiktive karakter til at det lyriske subjektet frasier seg makt. Framhevingen av fiksjonen er nettopp en framheving av at det *ikke* er en egenrådlig lyrisk subjektivitet som organiserer diktet, men derimot jegets drømmer eller forestillinger, som innenfor objektverdenens virkelighet kan tillates å være usammenhengende eller usannsynlige. Det lyriske subjektet tematiserer jeget, og framhever dets makt innenfor diktet. Der det ekspresjonistiske lyriske subjektet i sitt maktbegjær isolerer seg selv i sin egen subjektive verden, ledes oppmerksomheten hos Uppdal mot jeget og dets nøkkelrolle for forståelsen av diktets språklige bilder. Men der ekspresjonismens språk har mistet den enkle referansen til objektverdenen, kan jegets bilder tolkes innenfor en slags drømmevirkelighet, som vel kan sies å være subjektiv i betydningen personlig, men som ikke bryter med objektverdenens virkelighet.

Den samme tendensen kan registreres i Uppdals projisering av jeget på omgivelsene. Utvilsomt anvender han her et særegent ekspresjonistisk virkemiddel, og like utvilsomt er det det primære jeget som skildres ved hjelp av den sekundære naturen. Men dette skjer på en måte som styrer unna enhver formmessig oppløsning. Visst er det jeget som projiseres på naturen, men dette gjøres uten at naturens logikk brytes: Selv om jeget i *Snø-rim* ”flyter ut”

<sup>126</sup> Anz framhever epokens betoning av intersubjektivitet: ”Dominiert heute die Vorstellung, dass ein der Sprachgemeinschaft gemeinsamer Code, ein dem Sprecher und Hörer beziehungsweise Autor und Leser gemeinsames Inventar von Zeichen und Regeln ihrer Verknüpfung, die sprachliche und literarische Verständigung ermöglicht, so schöpfen nach der literaturtheoretischen Vorstellungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts das Erleben des Dichters und das nacherlebende Verstehen des Lesers aus dem alle Subjekte gemeinsam durchströmenden Fluss des Lebens” (Anz 2002: 161).

over og dominerer landskapet, utfordrer Uppdals lyriske subjektivitet aldri naturen som organiserende prinsipp.

På denne måten tematiserer Uppdal jeget samtidig som han bevarer et konvensjonelt og lite framtreddende lyrisk subjekt, og formmessig forblir han derfor på det man kunne kalle et før-ekspresjonistisk stadium. Objektverdenen ser ut til å stå støtt i rollen som premissleverandør for organiseringen av diktens virkelighet – faktisk støere enn i de mest eksperimentelt anlagte diktene fra den første epoken i hans diktning. Uppdals lyriske subjekt framstår som føyelig og lite selvopptatt, og underslår dermed den avstanden mellom diktets jeg og dets lyriske subjekt som vi så Lasker-Schüler påpeke i sitt dikt ”Heimweh”. Mangelen på en slik distanse kan trekke tankene hen mot romantisk diktning og dens iboende enhet mellom jeget og naturen og mellom subjektet og objektet, der ”den ytre virkelighet er et påskudd til å få frem den *sanne*, den indre, virkelighet” (Heggelund m.fl. 1987: 218. Utheving ved H.) Trolig kan man nettopp i tematiseringen av den prinsipielle avstanden mellom jeg og subjekt – som må forstås som et resultat av det moderne jegets krise, og som nettopp synliggjør subjektets suverenitet overfor naturen – se et vesenskjenntegn på ekspresjonistisk diktning.

Det finnes likevel liten tvil om at Uppdals diktning dårlig ville kle merkelappen romantisk: Til det er likhetene til ekspresjonistisk litteratur for mange, både når det gjelder virkemidler, motivbruk og tematikk. Når man i tillegg kan finne flere ekspresjonistiske formtrekk gjengitt på motivnivå blant Uppdals dikt, synes det trygt å hevde at han i hvert fall i noen grad har tatt opp i seg enkelte av ekspresjonismens litterære særtrekk under sitt opphold i Tyskland. Kanskje har han forsøkt å tematisere disse i sin egen diktning, men uten den tilstrekkelige formmessige bevisstheten som ligger bak noe av ekspresjonismens mest særpregede diktning. Et blick på Uppdals lyrikk fram mot det ekspresjonistiske tiårets slutt peker imidlertid i en annen retning. De tre siste samlingene som omfattes av denne studien, skaper tvert imot et inntrykk av en dikter som er svært bevisst både når det gjelder egen bruk av virkemidler, og hva angår samtidige tyske – og etter hvert også nordiske – litterære trender.



## Kapittel 5: 1918-1920. *Solblødning*, *Elskhug* og *Altarelden*

### 5.1 Nytt vs. gammelt

Den siste perioden som skal behandles i denne oppgaven, skiller seg vesentlig fra de to foregående ved at dens to siste utgivelser, *Elskhug* (1919) og *Altarelden* (1920), for en stor del består av dikt publisert i de tidligere samlingene, inkludert periodens første, *Solblødning* fra 1918.<sup>127</sup> Grafisk er denne første samlingen avstikkende fra de øvrige siden substantiver her er gitt stor forbokstav, men denne skrivemåten er igjen forlatt allerede året etter.<sup>128</sup> De fleste gjenutgitte diktene har gjennomgått en viss språklig oppdatering, men variasjonene er store når det gjelder graden av overensstemmelse mellom diktens opprinnelige form og deres nyutgitte versjon. Enkelte er med unntak av eventuelle grafiske endringer omtrent identiske (f. eks. ”Sauros-skratt”), andre har i tillegg blitt forenklet når det gjelder ordvalg og syntaks (f. eks. ”D’er sumarkveld”). En hel del av de tidligere diktene er gjenuttatt i en metrisk mer regelmessig form (f. eks. ”Villfuglar”), og ofte er flere kortere enkeltdikt slått sammen til større diktsykluser (f. eks. syklusen ”Ung sorg” i *Elskhug*). Ytterligere andre har undergått store strukturelle endringer, og gjerne fått deler sterkt forandret eller fjernet (”Andletet” består f. eks. av reviderte elementer fra to av *Snø-rims* dikt samt av en helt ny strofe). Noen få er så

---

<sup>127</sup> Dette kan naturligvis brukes til å problematisere oppgavens periodeinndeling. For eksempel kan det sies at *Solblødning* burde holdes atskilt fra de to siste utgivelsene fordi den ikke inngår i denne dikteriske oppsummeringsrunden. Leif Mæhles inndeling av Uppdals lyriske produksjon gjør nettopp dette. Her kategoriseres *Solblødning* sammen med *Snø-rim*, slik at *Elskhug* og *Altarelden* sorteres i en gruppe for seg (Mæhle 1997: 345). I dette diakrone studiet av Uppdals diktning finner jeg likevel at den tidsmessige nærheten mellom *Solblødning*, *Elskhug* og *Altarelden* utgjør et overordnet inndelingskriterium når utviklinger i forfatterskapet skal spores.

<sup>128</sup> *Solblødning* er utgitt av en annen forlegger enn Uppdals øvrige diktsamlinger (Erik Gunleikson i Risør), noe som i denne sammenheng kan tenkes å ha spilt en rolle.

forandret at det i det hele tatt neppe er mulig å betrakte de to variantene som versjoner av samme dikt (f. eks. ”Domedag-syndflo-ragnaroksdaude”).

Dette skaper komplikasjoner. Særlig blir det problematisk å avgjøre hva som skal betraktes som nytt, og hva som er å anse kun som gjenutgivelser av gammelt materiale. For oppgaven er det et sentralt poeng nettopp å kunne bestemme nye trekk ved diktningen, men siden graden av forandring mellom gammelt og nytt dikt i så stor utstrekning varierer, synes det fåfengt å forsøke å finne en felles metode for behandling av disse ulikhetene. Et grundig studium av forholdet mellom de opprinnelige versjonene og nytutgivelsene ville utvilsomt kunne avsløre interessante ting vedrørende endringer i Uppdals poetiske preferanser, men omfanget som en slik undersøkelse ville måtte anta, gjør at den umulig kunne gjennomføres innenfor rammene av denne oppgaven. Jeg har derfor valgt å forholde meg til de enkelte observerte forskjeller mellom gamle og nye diktversjoner på samme vis som jeg forholder meg til andre observasjoner, nemlig ved å omtale dem som påkaller særlig interesse for undersøkelsen av utviklingen i Uppdals forfatterskap og dets forhold til den tyske ekspresjonismen, og la de andre ligge.

De mange gjenutgivelsene gjør det også vanskelig å snakke om en kronologisk utvikling innenfor den aktuelle perioden, og dette kapitlet vil derfor i all hovedsak dreie seg om trekk som karakteriserer fasen som helhet. I de tilfeller der et omtalt dikt finnes både i *Solblødning* og i *Elskhug* eller *Altarelden*, vil jeg velge den versjonen som i størst grad belyser det poenget som skal framheves. Eventuelle vesentlige ulikheter vil bli anmerket.

## 5.2 Ytterligere tilnærming til ekspresjonistene

Den nevnte bevegelsen mot en større metrisk regelmessighet var en tendens som vi så startet med *Snø-rim* tre år før denne perioden begynner. Bruken av sonetten videreføres og utvides i *Solblødning*, men også andre, ofte løsere, og til dels svært sofistikerte metriske skjemaer florerer. I det hele tatt er det en svært liten andel av diktene som utgis i perioden 1918-1920 som ikke følger et tydelig metrisk mønster. Dette viser at den nye metriske orienteringen, som i kapittel 3 ble antydnet å være et resultat av påvirkning fra de tyske ekspresjonistene, har fått fotfeste i Uppdals diktning. Tar vi med omorganiseringen av mange tidligere enkeltdikt til større, mer enhetlige diktskykluser, blir det klart at opptattheten av form også gis tilbakevirkende kraft når Uppdal reviderer den delen av sin diktning som oppstod forut for oppholdet i Tyskland.



Det finnes flere ting som tyder på at de ideene og litterære impulsene Uppdal må antas å ha møtt på sin reise, har satt klare og varige spor. De nye utgivelsene forsterker blant annet inntrykket av at det finnes en parallell mellom Uppdal og Theodor Däubler, slik det ble antydnet i forrige kapittel. Det Däublerske grep å samle dikt i store, tematisk ordnede sykluser, er nemlig svært synlig i alle de tre gjeldende samlingene. Ikke bare finner man her nye store diktserier som ”Haaløyske sonettar”, ”Vidda” og ”Aasmund Vinje”, også tidligere dikt er omarbeidet og innordnet i lignende sykluser. Mest interessant i denne sammenheng er kanskje forandringene som er gjort med de diktene som inngikk i de to delene av *Snø-rim* kalt ”Have” og ”Lande”. Disse er i *Altarelden* gjengitt i omtrent identisk form, men med den vesentlige forskjellen at titlene er erstattet med nummer, slik at de istedenfor å utgjøre en rekke enkelt dikt nå kun inngår som deler av to lange dikt ved navn ”Havet” og ”Landet”. Diktgruppen ”Have”, som dannet grunnlaget for den opprinnelige parallellføringen av Uppdal og Däubler, blir med dette formmessig enda likere Däublers *Das Nordlicht*, hvor prinsippet med lange, ikke-navngitte dikt som deler av store diktgrupper er helt dominerende.

Det er også vel verdt å legge merke til videreføringen av det sentrale ekspresjonistiske motivet som viser nedbrytelsen av eksisterende strukturer og bebuder oppstandelsen av en ny orden. Dette motivet ble også introdusert i *Snø-rim*, og finnes i flere varianter i *Solblødning*, *Elskhug* og *Altarelden*. Svært synlig er det i diktet ”Myrk og tung gaar Stormen over Sumars Tider”, som er *Solblødning*s første, og som i nokså forandret utgave gjenfinnes i *Altarelden* under navnet ”Ved avgrunnen 1-2”. I apokalyptiske ordelag beskrives her den dødbringende stormen og stormfloden i det som megetsigende omtales som ”ingen vanleg Haust”. Ungdomsdansen ”inn i Dauden” og ætten som ”med Kulturen sin” driver mot sin ende, vekker klare assosiasjoner til verdenskrigen som herjet Europa da diktet ble til. Men midt i tredje strofe skjer et omslag, og fortsettelsen gir inntrykk av at ødeleggelsen har et formål.

[...]  
 Og der Sjøen fjøra ut, eit Nyland flotnar,  
 enno sjø-vaatt, enno skjel- og tare-lode  
 som den fyrste vaate Jorddag, løyst or Skodda  
 i den Morgon som vaar Heim og Æve gylte.

Difor slik kaotisk Fargebrand i Skjelving.

Men or Baalferds-logen livnar kvite Fuglar,  
 bjarte Fivreld' fyk og stig med Straalevenger  
 or den vaatbergsvarte Jord som Elden tærde,  
 mot det Morgonland som fjernt si Blaa-strand lyfter.  
 (SB: 2).<sup>129</sup>

<sup>129</sup> I *Solblødning* leser man i siste verselinje ”Blaa-strind”, men dette må antas å være en trykkfeil. Samme ord er i versjonen i *Altarelden* rettet til ”blaa-strand”.

Diktet gir et klarere og mer dramatisk uttrykk for ideen om den rensende destruksjonen enn vi har sett tidligere. Særlig skjuler det seg en intensivering av dette uttrykket i den uthevede enkeltstående setningen. Ordet ”Difor” signaliserer at ødeleggelsen er nødvendig for det nyes framvekst, hvilket synes å innebære at den unnskyldes eller sågar gis en slags verdi.<sup>130</sup> Dette bringer Uppdals diktning tematisk og motivisk enda nærmere ekspresjonismens tendens til idealisering av ødeleggelsen. Kanskje tydeligere enn hos noen annen kommer denne tendensen til syne i Georg Heyms lyrikk, og forrige kapittel antydte en forbindelse mellom Uppdal og nettopp Heym.<sup>131</sup> Sammen med de nevnte metriske tendensene gjør denne tematiske tilspissingen at det ser ut som om enkelte ekspresjonistiske trekk er forsterket fra *Snø-rim* til *Solblødning*.

En ytterligere observasjon styrker denne parallellen mellom Uppdal og ekspresjonistene. Da Else Lasker-Schüler, Georg Trakl og George Heym i forrige kapittel ble framholdt som mulige ekspresjonistiske inspirasjonskilder, ble det nevnt at både de og Jakob van Hoddis gjerne dediserte dikt til venner og avholdte forfatterkolleger. Det er derfor et interessant poeng at *Solblødning* inneholder en rekke dikt dedisert til da både levende og døde forfattere. ”Jack London”, ”Aasmund Vinje”, ”Peter Dass”, ”John Klæbo”, ”Jonas Lie”, ”Elias Blix”, ”Knut Hamsun” og ”Bernt Lie” får alle dikt navngitt etter seg, noe som i oppdalsk sammenheng er helt nytt.<sup>132</sup> Summen av disse observasjonene gjør det vanskelig å se bort fra at møtet med datidens tyske litteratur – og muligens også litterater – har satt varige formmessige og motiviske spor hos Uppdal.

### 5.3 Tre motsetninger

”I perspektiv framover mot de dikt Uppdal skriver omkring 1920, kan vi si at den forening av ånd og natur han er opptatt av, ikke fratar naturen noe av dens virkelighet som natur og ikke sjelen eller bevisstheten noe av dens egenart som sjel eller bevissthet”, skriver Ystad, og setter fingeren på det kanskje viktigste særtrekket i denne perioden av Uppdals diktning (Ystad 1978b: 126). Man kan nemlig i både *Solblødning*, *Elskhug* og *Altarelden* ane en streben mot en forening av to tendenser som danner en sentral motsetning mellom de foregående to fasene

<sup>130</sup> Setningen er riktignok utelatt i ”Ved avgrunnen”, men en lignende virkning oppnås der ved at undergangen omtales ved hjelp av det nye ordet ”baalferds-festen” (A: 92).

<sup>131</sup> Martens framhever Heyms dikt ”Der Krieg I” som eksempel på ekspresjonismens lengsel etter destruksjon av antivitale strukturer (Martens 1971: 252ff).

<sup>132</sup> Riktignok finner man *Villfluglar* en rekke dikt tilegnet ulike skikkelser, f. eks. ”Til ein bonde”, ”Til ei mor”, ”Til ei som glede meg” og ”Til ei gatetaus”, men disse tilegnelsene er ikke på samme måte personlige som de vi nå ser, og fortjener neppe å betegnes som dedikasjoner.

i hans lyriske forfatterskap, slik disse har blitt skissert tidligere. Kapittel 3 viste at selv de diktene fra perioden 1905-09 som formelt sett er mest nyskapende og i størst grad uthever den lyriske subjektiviteten, inneholder en vitalistisk tematisering av naturen framfor en betoning av mennesket, jeget eller det lyriske subjektet. Motsatt så vi i kapittel 4 en klar tendens til at naturen i *Snø-rim* – trolig under ekspresjonistisk innflytelse – ble underordnet jeget og trengt tilbake som en slags kulisse og en arena for det tematiserte jegets utfoldelse. Men med de nye utgivelsene ser det ut til at det som gjennom de første fem samlingene har framstått som et tydelig enten-eller, erstattes av en streben mot et både-og. To omtaler av Uppdals ”Isberget” kan bidra til å illustrere poenget. Mens Odd Solumsmoen forstår diktet som ”et genis selvbiografi”, ”som symbol, som personifisering av dikter-psyken” (Solumsmoen 1978a: 111), skriver Tarjei Vesaas ganske enkelt: ”Det er eit Isberg” (Vesaas 1938: 112. Utheving ved V.). Avstanden mellom de to fortolkningene tydeliggjør den dobbeltheten som innføres i denne fasen av Uppdals diktning: På den ene siden står en objektspreget natur, på den andre en subjektsdominert, menneskelig eller sjelelig sfære, og mellom disse polene virrer det fortolkningsmessige tyngdepunktet. Nettopp denne utydeligheten ser ut til å romme et mulig svar på spørsmålet om hvordan de påviste ekspresjonistiske påvirkningene preger Uppdals lyrikk etter *Snø-rim*.

Dobbeltheten kommer til syne gjennom tre par av motsetninger: natur – menneske, natur – jeg og objekt – subjekt. Behandlingen av disse faller inn i et gjennomgående mønster: Elementene i hvert par stilles først opp som opposisjoner, før motsetningsforholdet mellom dem utydeliggjøres i en slags syntetiserende bevegelse. Denne ender riktignok aldri i en syntese, men forstyrrer likevel motsetningene i en slik grad at forholdet mellom elementene blir uklart. Resultatet er tilsynelatende paradoksalt: De motsatte elementene opptrer både integrert i og atskilt fra hverandre, uten at motsetningen oppheves eller at det enkelte element må gi avkall på oppmerksomhet. Dette skaper en nærmest uoppløselig fortolkningsmessig tvetydighet, og nettopp ut av denne samtidige syntetiseringen og opprettholdelsen av motsetninger springer noe av Uppdals mest særpregede diktning. Det kan synes som om Uppdal gjennom en slik dobbelthet bevisst søker mot en egen slags syntese av vitalismens naturfokusering og ekspresjonismens subjeksorientering.<sup>133</sup>

---

<sup>133</sup> Det er her viktig å være klar over at vitalisme og ekspresjonisme ikke må oppfattes som gjensidig utelukkende kategorier. Tvert imot er den Nietzsche-inspirerte vitalistiske orienteringen et svært viktig element i ekspresjonistisk kunst. Når de to begrepene her settes opp mot hverandre, er det som prototypiske epokebetegnelser, jf. skillet mellom det som i kapittel 3 ble omtalt som ekspresjonismens forfase, og ekspresjonismen selv.

## 5.4 Motsetningen natur – menneske

### 5.4.1 Naturens selvstendige eksistensberettigelse

Nokså iøynefallende i Uppdals lyrikk i perioden fram mot 1920 er den nye rollen som gis naturen, som etter å ha vært henvist til en birolle i mesteparten av *Snø-rim*, nå er tilbake som tematisert element. Men selv om naturen igjen vies vesentlig oppmerksomhet, er de naturskildringene man møter fra og med *Solblødning*, i betydelig mindre grad dominert av det naturerotiske enn tilfellet var i de første fire samlingene. Riktignok kan man i mange dikt finne den samme type erotiske naturkraft som vi så i de tidligste utgivelsene, men viktigere synes det nå likevel å legge merke til de mange eksemplene på en svekkelse eller oppheving av den tidligere så klart normative motsetningen mellom på den ene siden varmen, bevegeligheten og lyset og på den andre siden mørket, stillstanden og kulden. Med utgangspunkt i ”Isberget” peker Solumsmoen på isens og kuldens likhet med ildmotivet, og understreker dermed svekkelsen av dette skillet (Solumsmoen 1978a: 111). Også Eirik Vassenden ser en forbindelse mellom kulde og liv i ”Isberget” (Vassenden 1998: 140ff).

Sonettsyklusen ”Vidda”, som med sine ti sonetter utgjør en vesentlig del av *Solblødning*, og i litt forandret utgave finnes igjen i *Altarelden*, inneholder en rekke slike eksempler. Syklusens siste dikt beskriver vinterens tilbakekomst etter at sommerens ”Sumarsoldag” har hastet over vidda. Sommerens forgjengelighet mer enn anes, og det er uten melankoli eller sentimentalitet at diktet skildrer det som nesten kan oppfattes som vinterens hjemkomst.

Ein Sumarsoldag over Vidda fusa,  
so vaatvarm liksom Kyss av Lippur unge.  
Ei Allheims-bylgje storhavs-søgt har sunge.  
Og Vidda spegla Sol, – og elskhugs-dusa.

Men Porten let seg att for Allheims-slusa  
der alt av Song og Sumar fram har sprunge.  
Og Stilla ter den same Fjellvidd-lunge  
med Andedrag, som Kulden lodne krusa.

Og Vêrlys’-flagget syfter ut sin Eld.  
Og imot gulgrøn Frostluft Himlen blør  
av Lys’-sverd som yv Vidda blodga dinglar.

Og Kulden aukar, over Sand-snø smell  
der tende Stjernur over Linet trør.  
Og over Stjernestega Klokkur singlar.  
(SB: 74).

I sonetten skildres vinteren med en kombinasjon av kulde, lys og blod, noe som klart bryter med det vitalistiske skjema som ble skissert i kapittel 3. Denne naturen kan derfor vanskelig primært knyttes til ideen om naturens livgivende kraft. I det hele tatt er det vanskelig å se at naturen i diktet kan knyttes til *noe* utenfor eller større enn den selv. Diktet kan på den måten minne om et såkalt tingdikt, der det skildrede motivet ikke inneholder noe som peker ut over det selv.<sup>134</sup> Til og med i et kontekstuellt perspektiv møter man store problemer i forsøket på å lese diktet som noe annet enn som en beskrivelse av vidda, og de tre samlingene inneholder en rekke dikt hvor naturmotivene på lignende vis ikke synes å referere til noe annet enn seg selv. Gjennom denne mangelen på overførbarhet etableres naturen som et selvstendig motivisk og tematisk element i denne fasen av Uppdals lyrikk.<sup>135</sup>

#### 5.4.2 Personifisering og tingliggjøring – igjen

I kapittel 3 ble det påpekt hvordan de ekspresjonistiske teknikkene personifisering og tingliggjøring tjente til å utydeliggjøre kategoriene subjekt og objekt, og en lignende tendens gjør seg også synlig i denne perioden. For selv om den selvstendige naturen nå ikke er underordnet mennesket eller noe utenfor den selv, og ikke ser ut til å skulle forstås eller tolkes innenfor rammene av noe annet, skildres den i utstrakt grad ved hjelp av personifisering og i svært menneskelige bilder. Og mens man i ”Vidda” møter en natur som kan synge, blø og trø, med lunger og åndedrag, kyss, flagg, sverd og steg, møter man i andre dikt en tendens til avpersonifisering eller tingliggjøring i beskrivelsen av mennesket.

Eksempler på dette finner man om man går til sonettsyklusen ”Haaløyske sonettar”. Syklusen ble første gang publisert i *Syn og Segn* i 1917, og finnes både i *Solblødning* og i *Altarelden*, med hver utgivelse forsiktig forandret. Den består av 19 enkeltdikt, alle i sonettform, som ifølge Ystad kan forstås ”både som naturskildring og menneskeportretter” (Ystad 1978b: 139). Men forholdet mellom natur og menneske i diktene gjør det ikke alltid enkelt å fastslå hva som er naturskildring, og hva som er menneskeportrett. Tingliggjøringen i diktene ”John Klæbo” og ”Solblødning” synliggjør dette. Her heter det henholdsvis

<sup>134</sup> Helt siden termen ”Dinggedicht” ble introdusert av Kurt Oppert i 1926 har den vært knyttet til Rainer Maria Rilke. Rilke regnes blant den tyske ekspresjonismens forløpere, og hadde en svært framtrødd posisjon i tysk lyrikk før og under ekspresjonismens storhetstid. På bakgrunn av den antydende forbindelsen mellom Uppdal og ekspresjonistene skulle det derfor ikke være til å undres over om Uppdal på dette tidspunktet hadde kjennskap til Rilkes diktning.

<sup>135</sup> Når ”Vidda” trykkes på nytt i *Altarelden* i 1920, er det gjort enkelte forandringer i det refererte diktet som synes å forbinde naturen med mennesket og jeget, og som således åpner for en mulig billedlig forståelse av naturen i diktet.

at ”Hender Egg finn” og at ”nevar Garna rei’r” (SB: 10f).<sup>136</sup> Disse utsnittene er varianter av tropen *pars pro toto*, men menneskets tilbaketrunkne posisjon i resten av disse diktene gjør her at *toto*-leddet, altså helheten som representeres (mennesket), knapt synes å assosieres med den representerende delen (hender og never). Dette stenger på sett og vis mennesket ute fra den menneskelige aktiviteten, og dermed skapes det tvil om menneskets status som subjekt.

Det synes påfallende at naturen beskrives i menneskelige bilder, mens mennesket nesten utelates i et dikt som ”John Klæbo”, hvor tittelen eksplisitt varsler en tematisering av nettopp mennesket. Ekspresjonismens bruk av slik personifisering og tingliggjøring skulle ifølge Vietta tjene til det han kaller en metaforisk fremmedgjøring, som skulle uttrykke omverdenens aggressive inntog i jegets bevissthet, også der dette var mot jegets intensjon. Resultatet av dette var en reversering av kategoriene subjekt og objekt (Vietta/Kemper 1975: 43ff), en tendens vi så tilløp til i diktene ”Frisk og spræk” og ”Sundags-morgon”, henholdsvis fra samlingene *Sol-laug* og *Kvæde* (se side 57). Men om teknikkene som ligger til grunn for denne fremmedgjøringen også nå er å finne hos Uppdal, er bruken av dem en annen. Riktignok løses (det beskrevne) subjektet og objektet fra deres respektive opphavelige roller, men denne reverseringsprosessen stanser før de to størrelsene rekker å bytte plass. Dermed oppstår det en fortolkningsmessig tvetydighet, som også er synlig i eksemplet ovenfor: Selv om man i et dikt med tittelen ”Vidda” skulle forvente å finne en tematisering av naturen, på samme måte som diktetittelen ”John Klæbo” sterkt antyder en menneskelig tematikk, gjør bruken av disse teknikkene det vanskelig å fastslå om det er naturen eller mennesket – objektet eller det beskrevne subjektet – som tematisk står i sentrum for diktningen.

#### 5.4.3 Mennesket og forholdet menneske – natur

Den dikteriske framstillingen av en natur- eller objektsfære som ikke inneholder henvisninger til en egen overført betydning, er ikke noe særegent oppdalsk fenomen. Særlig synes denne tendensen forbundet med imagismens impersonale diktning og T. S. Eliots begrep om det objektive korrelat, men også en samtidig norsk dikter som Sigbjørn Obstfelder skrev dikt som viser en lignende motivisk selvstendighet. Spesiell blir imidlertid Uppdals naturframstilling når den kombineres med framstillingen av et menneske som ser ut til å nekte å føye seg etter naturen. Dette skiller seg fra det som var tilfellet i Uppdals første, naturerotisk pregede lyrikk,

---

<sup>136</sup> At ”nevar” ikke som andre substantiv i *Solblødning* er skrevet med stor forbokstav, må skyldes en trykkfeil, siden det syntaktisk synes umulig å forstå leddet som noen annet enn subjekt og substantiv. Det forekommer i det hele tatt temmelig mange slike feil i denne samlingen.

der det enkelte mennesket stort sett fungerte som ett av mange utløp for naturens overordnede og altgjennomtrengende vitalistiske kraft. Nå synes det derimot klart at individet ønsker å hevde sin egen eksistensberettigelse. De to diktene ”Elias Blix” og ”Bernt Lie” fra ”Haaløyske sonettar” er eksempler på at mennesket faktisk setter seg opp mot naturen. Mens ”han” i det siste diktet lurer kulden ved at han ”fanga gylne Dropar / som frosne Liv i Vinterkjølda kveikjer” (SB: 22), møter vi i det første en dikter som trosser selve vinteren eller døden:

Naar Sjøen bryt og Livet mel til Rav  
og Domedag og Hel or Brota jalmar,  
gaar Dynet under Kvelven tungt, som Salmar,  
med Minningar um Kyrkjegard og Grav.

Det blir so kvævt, ein kunde sovne av,  
all Daudegru bit Ilt i Liv som talmar,  
og Hugen høgg mot Himmelskog, mot Palmar,  
som Lukkelovna'n Sjelerøysta gav.

Og daa – naar alt for Vona tykkjest stengt,  
glør Uppheims-lengsla Brennglas-speglen fram,  
daa stig han, Skalden, fram med Vaar i Li,

som Folkehugens kvite Uppheims-lengt,  
med Bjørkelauvgang fram til Himmeltram  
som over Grava skin, mot Sæletid.  
(SB: 14).

Det synes klart at det eksisterer et motsetningsforhold mellom natur og menneske. Det kan derfor virke paradoksalt at de to elementene menneske og natur ikke er gjensidig utelukkende, selv om naturen nekter å underordne seg en menneskelig fortolkningsramme, og mennesket ikke vil la seg styre av naturens kraft. For som Ystads siterte observasjon påpeker, gjør Uppdal her et særegent grep: Heller enn å opprettholde motsetningen når den først er etablert, synes han gang på gang å søke mot en slags syntese av de to konkurrerende størrelsene, men en syntese som ikke går på bekostning av helhetens bestanddeler.

Poenget illustreres godt av sonettsyklusen ”Haaløyske sonettar”, hvor man finner de fleste av de nevnte dediserte diktene i *Solblødning*. Det kan umiddelbart synes underlig å finne en slik utheving av det menneskelige innenfor rammene av et diktverk som eksplisitt tematiserer et geografisk område, og enklere blir det ikke av at det som må forstås som disse dediserte diktenes hovedpersoner, så å si kamufleres i det landskapet de skildres i. Første strofe fra diktet ”Knut Hamsun” viser dette. Selv om hovedpersonens tilstedeværelse i diktet tydeliggjøres av pronomenet ”Han”, er det neppe innlysende at strofen handler om forfatteren Hamsun.

Han ris seg fjellstor under Vindlys'-plogen,  
i havblaa Natt som galdrediger grunar,  
med glasgrøn Snø-bre' over Svaet dunar  
og mel seg sund til Mjell mot Snølys'-logen.  
(SB: 17).

Det vi her ser illustrert, er en annen type forbindelse mellom natur og individ enn de som dominerte de foregående to fasene i Uppdals lyrikk. Der hans tidligere diktning var preget av det ene elementets dominans over det andre, møter vi nå et forhold mellom natur og menneske som preges av likeverd: Naturen anvendes for å beskrive noe menneskelig, samtidig som naturbildene selv henter støtte i dette menneskelige som skal beskrives. Denne gjensidige betydningsoverføringen bidrar til å utydeliggjøre skillet mellom natur og individ, i dette tilfellet mellom Hålogalandsnaturen og Knut Hamsun, og etterlater en usikkerhet om hvilken av de to størrelsene som egentlig tematiseres. Utydeligheten blir enda mer åpenbar idet denne tilsynelatende syntetiseringen av menneske og natur resulterer i dannelsen av et nytt element: *ånden*. ”Ei Jordaand, ør av Storaars Nattsvevn, vaknar” lyder tredje strofes første verselinje, og denne åndens forbindelse til både menneske og natur tydeliggjøres i siste strofe: ”Og Risen skjek sitt Snømjell-haar og Skjegg / som breier seg, lik Uvørs-el som flaknar, / og Bringa skin, for Lyn-skjer glør i Stryk” (SB: 17). Til forskjell fra den tidligere naturkraften, synes denne ånden på én og samme tid både å omfatte og å bestå av det *individuell* menneskelige. Diktet ”Peter Dass”, også det fra ”Haaløyske sonettar”, tydeliggjør enda klarere denne forbindelsen mellom natur, ånd og individ.<sup>137</sup>

Det stig og glimtar blaa Isfjell-tindar,  
med Hav-marm or det Namn: Haalogaland!  
Med Draug og Troll – mot Trollskap, Finn og Gand,  
og Seid med Ilt som boblar, syd seg stinnar’.

Men Vêrllys' brenn, som Trolla slaar og blindar,  
det kneprar liksom Klauver over Sand.  
Og ut or Vêrllys'-deigla fram seg vann  
ei ovstor Aand, paa Rygg av Ishavs-vindar.

I Eld hans Andlet skin or Ishavsmyrke,  
hans Jord-born framleis Storaar slaar i hel,  
og enn hans Aand or Natt stig tindekvass

i Nordlys'-bragd og fjelltung Skaldestyrke.  
For han bar Graaberglandet i si Sjel,  
den Trollskapstemjar, Skalden *Peter Dass*.  
(SB: 7).

<sup>137</sup> Ystad observerer samme fenomen: ”I diktet om Peter Dass er is og eld og nordlys eitt med diktarprestens og med Helgelands natur” (Ystad 1978a: 131).



Går man diktets bilder etter i sømmene, finner man at det er et nokså innfløkt forhold som her tegnes mellom de tre elementene natur, ånd og menneske, langt mindre entydig enn det forhold som preget de naturerotiske diktene som ble behandlet i kapittel 3. Naturen vi møter, eksisterer på ulike nivåer. I diktets to første verselinjer møter man noe som i utgangspunktet kan synes som en ren naturbeskrivelse, en skildring av ”Isfjell-tindar” og ”Hav-marm”. Men leser man linjene bokstavelig, blir det imidlertid klart at disse naturelementene er noe som springer, som ”stig og glimtar”, ut av navnet Hålogaland. Dette gir naturbildene karakter av å være en menneskelig assosiasjon til dette navnet heller enn en virkelig naturskildring, noe som kunne få den skildrede naturen til å framstå utelukkende som produkt av menneskelig tankekraft. Men siden Hålogaland betegner et faktisk geografisk område, kan denne intellektuelle framstillingen av naturbildene vanskelig tenkes uten det området navnet refererer til. Vi må derfor ha å gjøre med en naturbeskrivelse som kun kan oppstå i et samspill mellom menneske og natur.

Nettopp dette samspillet synes å være avgjørende for diktet som helhet. Ved hjelp av ”Vêrlyset” (nordlyset) etableres naturen i de to første verselinjene i andre strofe som selvstendig element, uavhengig av mennesket. Men ut av diktets eneste rene naturskildring og naturens selvstendige kjerne, nordlysets smelting, rider dikterånden. Symbolbruken legger klare føringer på fortolkningen: En smelting smelter og omformer, og bildet synes derfor å måtte innebære at det individuelle mennesket har blitt tatt opp i og omformet av naturen, før det kan gi seg til syne i den som ånd. Antagelsen om en sammenblanding av menneske og natur finner støtte i de siste to strofene: Ånden viser seg *i* naturen, og naturen eksisterer *i* ånden.<sup>138</sup>

Resultatet av denne omsmeltingen blir dermed en sammensmeltning, en syntese av menneske og natur i ånden, der hvert av de to elementene inngår som del av det andre, skjønt uten å miste sin status som selvstendig størrelse i diktet. Uthevingen av ånden, og understrekningen av både menneskets og naturens del i den, bidrar også til å personifisere *selve* naturen, ikke bare dens enkelte bestanddeler, slik at skillet mellom menneske og natur utydeliggjøres ytterligere. Menneskets immanente tilstedeværelse i landskapet kan samtidig gi et fortolkningsmessig referansepunkt i møte med de diktene som utelukkende synes å tematisere naturen, slik vi så i eksemplet fra ”Vidda” ovenfor. Om man tillater seg en slik kontekstuell støttet fortolkning, ender lesningen av disse diktene i den samme utydeligheten

---

<sup>138</sup> I *Altarelden* er preteritumsformen i diktets nest siste verselinje (”bar”) erstattet av presens (”ber”), hvilket ytterligere understreker naturens eksistens i dikterånden.

som lesningen av ”Peter Dass” og de mange andre diktene hvor en slik dobbelthet er nedfelt. Det likeverdige, på samme tid atskillende og syntetiserende forholdet mellom natur og menneske gjør at diktene som helhet unndrar seg en entydig fortolkning. De gir ikke svar på spørsmålet om hva de ”egentlig” handler om: Er det naturen som skildres ved hjelp av noe menneskelig, eller er det mennesket som beskrives i naturens bilder? Denne tvetydigheten synes uløselig, og lesningen av diktene forblir derfor svevende mellom disse to mulighetene. Nettopp en slik uunngåelig fortolkningsmessig dobbelthet synes å være et vesenstrekk ved de tre aktuelle samlingene.

### 5.5 Motsetningen natur – jeg

Denne dobbeltheten – den samtidige tematiseringen av natur og menneske – kan synes som et første skritt i retning en egen oppdalsk syntese av vitalismens naturforherligelse og ekspresjonismens fokusering av det subjektive. Steg to i denne syntetiseringen er å finne i behandlingen av et annet opposisjonspaar. For selv om naturen nå gis en sentral plass, er det ved siden av denne naturen – og i motsetning til i Uppdals tidligere, vitalistisk pregede lyrikk – her også plass til jeget. Dikterens ”eg” er til stede i en lang rekke dikt, også der hvor naturen vies stor oppmerksomhet. Diktet ”Bloddrope-trall” fra *Elskhug* viser tydelig hvordan jegets individualitet nå gis plass ved siden av naturen. Naturens bloddrope-trall ”taktar seg gjennom alt”, og dens universalitet understrekes i første halvdel av diktet. I strofe 10 introduseres det individuelle jeget, og i resten av diktet er det jegets opplevelse av den universelle naturkraften som tematiseres: ”Eg har kjend denne bloddrope-trall / i min vaar / som eg aldri attende faar” (E: 196f).

#### 5.5.1 Speilstrukturen: Sammenligning og sammenblanding

Går vi tilbake til sonettsyklusen ”Vidda” og retter blikket mot dens to første dikt, blir en gjennomgående tendens i behandlingen av disse to elementene tydelig, en tendens som er svært typisk for det nye forholdet Uppdal lanserer mellom jeget og naturen. Den første sonetten er i likhet med diktet som ble sitert på side 100 ovenfor, en ren naturskildring, og synes verken å referere til eller fungere som bilde på noe annet enn naturen selv:

Sjaa Vidda, vinterkvit og milevid!  
So lang som Augo naar, ho ut seg kavlar,  
med Baarefenner liksom Hus og Gavlar,  
men vintersvævd, med levande i Hi.

Fraa Himlen Blaanen ned mot Vidda glid,  
med Stjerneris som Snøvidd-runden navlar.  
Og kviteld tandrar fram or Mjellsnø-skavlar  
og flør sitt Ljos som fyller Rom og Tid.

Det skjer og blenkjer braakvitt gjennom alt.  
Ja Braakvit-baarur stig og veks og rullar,  
til Vidd og Himmel i eit Ljoshav smelter.

Det skifter Let som gjennom Drivur Salt,  
og Glitret gjennom Ljoset grev seg Stullar,  
og Blenka kjøyrer fram, kvarandre elter.  
(SB: 65).

Men i neste dikt introduseres jeget, og gjennom en eksplisitt anknytning til motivet fra det foregående diktet skapes en tett forbindelse mellom de to atskilte elementene jegets sjel og naturen.

Mi Ungdomssjel var Høgfjellsvidda lik.  
Naar bjartast ho i Morgonsol seg spegla  
og inn i Gullet gjennom Tida segla,  
ho blenkte liksom Vidda solskinsrik.

Ja liksom Vidda – Sjela mi var slik  
ho brann i Eld so blaa som Smelte-de' gla.  
Og som i Deigla Logar skalv og bregla,  
mi Sjel var Regn med tusund Stjerne-blik.

Det lyste kvitt av Vidd og Himmel-kvelv,  
dei rann i hop i Smelting – Ljoset: *Gud*.  
Og ut or Ljoset Stjernur som ei Elv.

Og i det Ljoset Stjernestullar rann  
lik Aarar over kvite Snøfjell-hud  
som lyser tytut – liksom Stjernesand.  
(SB: 66).

Den innledende sammenligningen mellom ”ungdomssjela” og ”Høgfjellsvidda”, som etablerer forbindelsen mellom jeget og naturen, varer hele første strofe, og gjør at forholdet mellom de to størrelsene her er preget av oversiktighet og atskilthet. Også andre strofe innledes av en sammenligning, og setningen ”Sjela mi var slik” får de påfølgende metaforene til å framstå som en utdypning av denne sammenligningen, som en forklaring til dette ”slik”. Utover det at sammenligningen kan synes semantisk vrien, skapes det heller ikke her noen egentlige eller formelle problemer når det gjelder skillet mellom natur og jeg. Det skjer derimot i diktets to siste strofer, der vi møter en lignende tvetydighet som den vi så i ”Peter Dass” ovenfor. Her oppløses de forutgående sammenligningene, og de nokså tette skottene som hittil har eksistert mellom jeget og naturen, ser ut til å breste. Lyset har i det foregående

blitt knyttet både til vidda og til sjelen, og når lyset nå på nytt tematiseres, gis det ingen indikasjon på hvilken av de to sfærene det siktes til. Riktignok nevnes vidda, men setningen ”Vidd og Himmel-kvelv [...] rann i hop i Smelting – Ljoset: *Gud*” gjør det vanskelig å ta denne språklige referansen bokstavelig. Det synes rett og slett uråd å slå fast om skildringene sikter til jegets indre, hvis parallell til vidda er slått fast i de to foregående strofene, eller om denne parallellen nå er forlatt, og det igjen er naturen som beskrives. Framgangsmåten ligner den som var synlig i forholdet mellom naturen og mennesket: Etter at motsetningen natur – jeg er gjort tydelig, viskes motsetningsforholdet mellom de to konkurrerende elementene ut i en slags fortolkningsmessig tåke, der de brått ikke lenger kan skjelnes fra hverandre.

Umiddelbart kan dette ligne på det ekspresjonistiske virkemidlet som tidligere ble omtalt som projisering av jeget på omgivelsene, slik det for eksempel kommer til syne i Heyms ”Der Abend”. Motsatt av i ”Vidda” er det her mørket som tematiseres, og selv om det er naturen som motivisk dominerer, er det vanskelig å lese naturframstillingen som noe annet enn som et subjektivt angsuttrykk .

Versunken ist der Tag in Purpurrot,  
Der Strom schwimmt weiß in ungeheurer Glätte.  
Ein Segel kommt. Es hebt sich aus dem Boot  
Am Steuer groß des Schiffers Silhouette.

Auf allen Inseln steigt des Herbstes Wald  
Mit roten Häuptern in den Raum, den klaren.  
Und aus der Schluchten dunkler Tiefe hallt  
Der Waldung Ton, wie Rauschen der Kitharen.

Das Dunkel ist im Osten ausgegossen,  
Wie blauer Wein kommt aus gestürzter Urne.  
Und ferne steht, vom Mantel schwarz umflossen,  
Die hohe Nacht auf schattigem Kothurne.  
(Heym 1922: 48).

Den vesentlige forskjellen mellom de to diktene ligger i naturens status. Selv om Heyms natur synes enerådende – diktet er sågar uten noe eksplisitt, tekstlig jeg – har den ingen *egentlig* autonomi. Den tjener isteden, i likhet med naturen i det meste av *Snø-rim*, kun som byggestein i konstruksjonen av et subjektivt uttrykk, og står således tematisk i bakgrunnen til tross for sin motiviske hovedrolle. I ”Vidda” råder derimot et likeverdig forhold mellom naturen og jeget, og denne likeverdigheten gjør at det ene elementet ikke kan sies å være underordnet det andre, slik tilfellet for eksempel var i diktet ”Ein haustdag”, som ble behandlet i forrige kapittel. Det må derfor være snakk om en gjensidig betydningsoverføring

mellom to likestilte størrelser heller enn et forhold preget av ensidig fortolkningsmessig dominans, hvor den ene sfæren kun skal belyse den andre.

Den samme balanserende strukturen går igjen i hele "Vidda", og er også synlig i en rekke andre dikt fra perioden: Naturen etableres først som egen sfære, før jeget eller sjelen introduseres og forbindes med denne natursfæren, inntil de to til sist vanskelig kan skilles fra hverandre. Nettopp i sin behandling av "Vidda" observerer Ystad "at annet hvert dikt er konkret naturskildring, annet hvert er jegets betraktninger over landskapets betydning i forhold til hans eget sinn" (Ystad 1978b: 131). Denne speilingsteknikken er til og med antydnet i diktet selv, idet sjelen speiler seg i morgensolen i første strofes andre verselinje ovenfor.

### 5.5.2 Syntese og separasjon

*Altareldens* siste dikt "Skriket" har en lignende oppbygning.<sup>139</sup> Skjønt jeget her er erstattet av et "du", inneholder diktet en enda tydeligere sammensmeltning av størrelsene sjel og natur enn det man finner i "Vidda". Også her etableres naturen som et eget, selvstendig element i diktets begynnelse, og denne selvstendigheten bæres av en framstilling av "duets" lydlige omgivelser: "Du gaar i skogen. / Og granbar-naalene dett og dryser / i gullan regn gjennom skogtyngd stille, / like fjerne susen i nervøst øre" (A: 221). Både denne stillheten og skriket, som introduseres i andre strofe, ser innledningsvis ut til å tilhøre det ytres sfære, som den bevisste 2. person synes underordnet. Fjerde strofe begynner med et "du" som er omringet og gjennomsyret av stillheten, og stillhetens utvendige eksistens og sågar gjennomtrengning av sjelen skulle understreke det ytres status som overordnet dette "duet": "Og kor du vender deg / stilla raader, i kring deg, i deg, / med fjerne sus som ei barnaal-drysing" (A: 222). Så langt ligner diktet på de tidligere omtalte naturskildrende diktene, hvor naturen ikke synes å peke ut over seg selv. Men mot slutten av strofen antydes det at opposisjonen stillhet – skrik ikke primært er en ytre motsetning. At skriket kommer fra "dyredrifta" og fra "mannasjela" får en nemlig til å tvile på den hittil temmelig uproblematisk inndelingen indre – ytre. Man forstår etter hvert at skriket, barnåldryssingen og stillheten også må betraktes som sjelelige størrelser, og diktet påkaller på denne måten selv sin egen fortolkning. Men samtidig som denne antydningen av en overført betydning skyver oppmerksomheten fra naturmotivet og mot sjelen, etableres det uklare forbindelser mellom de to sfærene. De sentrale elementene fra det

---

<sup>139</sup> Diktets tittel og hovedmotiv kan i seg selv ses som en anknytning til ekspresjonismen. Som kraftfullt, genuint og primitivt uttrykk var skriket et sentralt motiv for ekspresjonistene, og det er med denne motiviske overensstemmelsen som utgangspunkt at Ystad karakteriserer diktet som "utpreget ekspresjonistisk" (Ystad 1978b: 259f).

ytre bildet som ble skapt gjennom diktets første strofer, gis i det påfølgende en fortolkning innenfor diktet selv. Strofe fire påpeker at skriket kommer både fra de ytre størrelsene ”himlar” og ”jorda” og fra ”mannasjela”, og når stillheten beskrives i strofen etter, knyttes forklaringen til det sjelelige ”din ungdoms elskhug, di sorg, di glede”. Elementene fra de første, naturskildrende strofene gjøres dermed til symboler innenfor diktet selv, og når diktet selv forklarer disse symbolene, gir det på sett og vis en nøkkel til fortolkningen av sitt eget hovedmotiv. Men for forklaringene selv, utdypningene av hovedmotivet, gis det ingen slik eksplisitt fortolkningsnøkkel. I stedet knyttes bildets indre og ytre aspekter sammen til en nærmest udelelig enhet, der de to sfærene er gjensidig avhengig av hverandre for å kunne forstås, samtidig som de to elementenes motiviske selvstendighet er en forutsetning for at diktet skal fungere som helhet. Slik kan for eksempel skriket neppe forstås som et ikke-skrik, altså uten dets ytre, auditive betydning, samtidig som et ”Kristus-skrik” i religion, kunst og diktning gir liten mening som lydlig størrelse, og derfor krever en indre eller overført betydning.<sup>140</sup>

Nær sagt uansett hvilken forståelse av metaforbegrepet man legger til grunn, synes den å forutsette en klar innbyrdes rangordning mellom elementene som bringes i forbindelse med hverandre. Et slikt syn på metaforen ser ut til å danne utgangspunkt både for Aristoteles’ ”overført[e] anvendelse af benævnelsen på noget andet”, I. A. Richards’ inndeling i ”*tenor*” og ”*vehicle*”, Max Blacks begreper ”*focus*” og ”*frame*”, Donald Davidsons parallellisering av metaforen med similen og Paul Ricoeurs ”*split reference*”, hvor ”the metaphorical reference maintains the ordinary vision in tension with the new one it suggests”.<sup>141</sup> En metaforisk forståelse av skriket som overordnet størrelse i Uppdals dikt skulle derfor på samme måte trenge en slik rangordning mellom de to betydningsnivåene. Men fraværet av en klar hierarkisk struktur de to sfærene gjør det umulig å forbinde de to størrelsene slik at de til sammen utgjør en referanse til ett, utenomtekstlig betydningsfelt. Resultatet er at det indre og det ytre betydningsnivået motsetter seg syntesen til ett element.

På denne måten skaper diktet en bevegelse mot en syntetisering av de to sfærene, samtidig som det synes uunngåelig å holde dem atskilt. Den medfølgende gjensidige betydningsoverføringen mellom de to motiviske/tematiske polene gir diktet selv en nærmest

<sup>140</sup> Med utgangspunkt i syklusen ”Vidda” gjør Ystad en lignende observasjon: ”fjellet og bevisstheten gjøres hver for seg like vesentlige i diktet; samtidig som den fulle forståelsen på hvert enkelt punkt er avhengig av at man oppfatter dem i lys av og uløselig forbundet med hverandre. Naturen er hele tiden konkret til stede under beskrivelsen av sjelelige forhold; jeget er på samme måte et underliggende motiv midt i de «rene naturskildringer»” (Ystad 1978b: 134).

<sup>141</sup> Se Aristoteles 1975: 59, Richards 1965: 93ff, Black 1962: 28, Davidson 1980: 29ff og Ricoeur 1980: 147. Kravet om en rangordning tilsier for eksempel at Aristoteles’ metaforiske forbindelse mellom Akilles og en løve ikke ville fungere dersom det var uklart hvorvidt det var Akilles eller løven metaforen var ment å utsi noe om.

metaforisk status, siden de to sfærene ser ut til å stå i et forhold til hverandre som skjematisk kunne uttrykkes som  $A \approx B$ . Riktignok virker ”Skriket” tematisk mer entydig enn mange andre dikt fra samme periode, siden det etter hvert synes klart at det er den indre, overførte betydningen som gis størst vekt. Likevel understreker dette diktet det som ovenfor ble antydnet å være periodens hovedtendens: Selv om det tematiske tyngdepunktet i forholdet natur – sjel kan variere fra dikt til dikt, er den samtidige uthevingen og opphevingen av motivisk-tematiske motsetninger og den fortolkningsmessige uklarheten som følger med, nye vesenstrekk i Uppdals lyrikk.

### 5.6 Motsetningen objekt – subjekt

Den udeleligheten som karakteriserer diktenes motivkomplekser, leder oss videre til den siste av tre motsetninger som preger denne fasen av Uppdals diktning, motsetningen mellom det lyriske subjektet og objektet. Lignende det som i kapittel 3 ble sagt om ”Vaarkveld”, gjør den metaforlignende strukturen i ”Skriket” at vi også her tvinges til å forstå diktets bilder innenfor diktets egen virkelighet. Skjønt overførbarheten til en virkelighet utenfor diktets egen her synes enklere enn i ”Vaarkveld”, forplantes utydeligheten som preger forholdet mellom de diktinterne metaforen(e)s A og B, og blir til uklarheter i metaforen(e)s referanse til den dikteksterne virkeligheten.<sup>142</sup>

I kapittel 3 ble denne referensielle uklarheten koblet til en truende oppløsning av det beskrivende subjektets gjennomsiktighet, underforstått en truende utydeliggjøring av diktets referanse til objektverdenen. Med forrige kapittels begreper kan man si at det er det lyriske subjektet som viser muskler ved i alle fall ansatsvis å utfordre objektets hegemoni når det gjelder retten til å bestemme prinsippene som strukturerer diktets betydning. Nettopp denne uthevingen av den lyriske subjektiviteten på bekostning av objektets virkelighet har vært framhevet som et viktig kjennetegn ved ekspresjonistisk diktning, og skjønt konflikten i de foregående periodene har vært mindre synlig hos Uppdal, skal det vise seg at også motsetningen subjekt – objekt både tematiseres og syntetiseres i de aktuelle samlingene.

---

<sup>142</sup> Jf. den klassiske metaforiske strukturen beskrevet på side 53. På bakgrunn av det som er sagt over måtte strukturen til metaforene man finner i ”Skriket” framstilles som et samtidig  $A = B$  og  $A \neq B$ .

## 5.6.1 Subjektet og saurosen

Det av Uppdals dikt som klarest framhever det lyriske subjektet, er trolig det tidligere omtalte "Sauros-skratt", som utkom med *Solblødning*, og gjenfinnes i nesten identisk utgave i *Altarelden*. Diktet går som følger:

Nei eg døyr ikkje.  
Eg skal leva  
all Æva.

Høyr mine Horn-venger,  
dei kyngjer,  
slamrar gjennom Rømda.

Eg er ein Flyg-sauros.  
Og Hornvengene  
naar Stjernemalmen.

Eg knyt mine Venger.  
Dei blir ein Horn-kolb,  
og slaar og stangar  
mot Stjernekløkka,  
til all Verda kyngjer og ringjer.

Det var det eg visste,  
eg hadde levd  
i den fyrste graa Skoddemorgon,  
daa alt var vaatraatt og Væte.  
Eg var noko blautt, laust,  
utan Form,  
som Sukka mine,  
desse Daud-geisp  
som lyr, lik Slurp under Skorne.

Men upp or det vaate, lause  
steig ein Sauros  
med Hornvenger, Steinvenger.

Eg kjende Stein og Hamrar voks  
or det lause, blaute  
i mi Sjel  
og breidde seg ut Ryggen  
som Fjell-tindar.

Ja no veit eg det.  
Eg er ein Sauros  
som aldri døyr.  
Klørne mine krøkjer seg,  
røter seg  
i det graavaate, formlause  
i Morgon-morgonen.  
Og Horntindane mine  
lyfter seg  
or Natta  
og det store Myrkret  
som renn ut or alle Tider.



Eg er ein Sauros.  
 Og min Skratt  
 er Hornvengene sine Dunkar  
 mot Stjerneklökkune.  
 (SB: 49ff).

I diktet skildrer saurosen seg selv og sin tilblivelse. De første fire strofene er i presens, og synes som jegets nærmest ekstatiske framstilling av sin egen grandiositet. I de tre påfølgende strofene er tempus preteritum, og disse inneholder fortellingen om saurosens opphav forut for tiden, og om hvordan den tok form og steg ut av det tid- og formløse. De avsluttende tre strofene inneholder jegets framstilling av sin egen voldsomme utstrekning i tid og rom, nok en gang i presens.

Saurosens fortelling om seg selv synes å løpe parallelt med en bevissthetsutvidelse hos sauros-jeget. Mens første del kun fastslår jegets romlige utstrekning i nuet (med unntak av det framtidsrettede "Eg skal leva / all Æva"), følges denne konstateringen i neste del av en erkjennelse av egen utstrekning tilbake i tiden. Femte strofes åpningslinje, "Det var det eg visste", understreker at jegets tidsmessige eksistens har nådd bevisstheten. I siste del trekkes denne kjennskapen fram til nåtiden ved at tempus endres. Verselinjen "Ja no veit eg det" signaliserer en endring i bevissthetsnivået, siden nåets erkjennelse synes å forutsette en kontrast i fortiden, en tid forut for denne erkjennelsen. Det påfølgende "Eg er ein Sauros / som aldri døyr" er helt parallelt til det som ble utsagt i første del, men den nyvunne selvbevisstheten gjør at jeget nå kan kombinere erkjennelsen om egen utstrekning i tid og i rom til bilder som består av begge dimensjoner, og som dermed i seg selv demonstrerer denne voldsomheten. Dette er tilfellet når saurosens klør slår rot "i det graavaate, formlause / i Morgon-morgonen". De siste strofenes bilder viser til fulle jegets status som altomfattende både i rom og tid.

Det er imidlertid ikke bare jeget som sveller i diktet. Som kanskje det eneste av Uppdals dikt fra tiden 1905-20 står "Sauros-skratt" ikke på noen måte tilbake for den tyske ekspresjonismens lyrikk hva angår fokuseringen av det lyriske subjektet. Tvert imot skaper det den samme type "uvirkelige" virkelighet som den som kjennetegner mye av ekspresjonistisk diktning. Som representant for denne svært viktige tendensen innenfor ekspresjonismen kunne man for eksempel trekke fram Georg Trakls kanoniserte dikt "An den Knaben Elis", hvor objektverdenen i likhet med i "Sauros-skratt" nær sagt på alle måter synes forkastet som organiseringsprinsipp. Sistnevnte dikts subjektive preg forsterkes av den

voldsomme fokuseringen av et gedigent ”eg”, og dette bidrar til å skape et sterkt inntrykk av enhet mellom det tekstlige jeget og det lyriske subjektet.<sup>143</sup> Begge disse størrelsene virker nærmest grenseløse: subjektet i sin frihet til å skape en virkelighet uavhengig av objektverdenen, og jeget i sin frihet til ubegrenset å få fylle denne virkeligheten.

Det har vært gjort få, om noen, forsøk på en helhetlig fortolkning av ”Sauros-skratt”. Riktignok går Ystad relativt grundig til verks når hun, etter å ha antydnet en del alternative muligheter, faller ned på en Bergson-inspirert lesning. Fortolkningen tillegger diktet en idé om enhet mellom ånd og materie, altså mellom jeget og de omgivelsene som dels omgir det, og dels utgjøres av det (Ystad 1978b: 163ff). Men selv om Ystad påpeker at diktet deler ekspresjonismens metaforiske struktur ved at det forsøker ”å bygge opp en egen autonom verden ved diktningens hjelp, en verden som ikke «figurativt» gjengir den ytre virkelighet”, tillegger hun ikke dette viktige formelle særmerket tematisk vekt (Ystad 1978b: 195). Dermed utelates en interessant fortolkningsmulighet. Det er nemlig ting som kan tyde på at den ekstreme subjektsfokuseringen i diktet nettopp tjener til å tematisere en slik framheving av den lyriske subjektiviteten.

I sammenligningen av Uppdals ”Snø-rim” og Lasker-Schülers ”Heimweh” i kapittel 4 så vi et eksempel på at Uppdal framstilte et formelt ekspresjonistisk trekk på motivplan. Det jeget vi møter i ”Sauros-skratt”, kan på en lignende måte se ut til å være en motivisk gjengivelse av ekspresjonismens svulmende lyriske subjekt. Lasker-Schülers subjekt projiserer seg selv på sin omverden, og gjør dermed den objektive virkelighet til et subjektivert virkemiddel i framstillingen av seg selv, og dette virker som en klar parallell til saurosens behandling av sine omgivelser. Dens enorme proporsjoner både i tid og rom overgår enhver jordisk størrelse, og på samme måte som ekspresjonismens subjekt bruker den omgivelsene – fra de minste til de største – til å skildre seg selv:

Det var det eg visste,  
 eg hadde levd  
 i den fyrste graa Skoddemorgon,  
 daa alt var vaatraatt og Væte.  
 Eg var noko blautt, laust,  
 utan Form,  
 som Sukka mine,  
 desse Daud-Geisp  
 som lyr, lik Slurp under Skorne.  
 (SB: 50).

<sup>143</sup> Se bestemmelsen av disse begrepene på side 83-87.

De fire første verselinjene ovenfor viser også hvordan saurosen først i ettertid innser at den har eksistert hele tiden, selv da alt – og da formodentlig også den selv – var ”vaatraatt og Væte”. Slik saurosen ubevisst har vært til stede i sin verden, har et prinsipp for meningsorganisering alltid eksistert i lyrikken, men formløst og konturløst, og uutskillelig fra det som omgav det. Skjult av et annet organiseringsprinsipp kan subjektet ikke ha det Sorg omtaler som ”das Bewußtsein der unwiederholbaren Individualität in einer von keinem vorgegebenen Sinn strukturierten Welt” (Sorg 1984: 15), og uten denne bevisstheten kan subjektet heller ikke være bevisst sin egen eksistens som strukturerende prinsipp, nettopp fordi det siste forutsetter det første. Men idet subjektet tar form og blir klar over seg selv, blir det klart for det selv at også det må ha eksistert hele tiden. Og så snart det har begynt å vokse fram, innser det sin egen grenseløshet, og sveller ut til det til slutt omfatter både alt rom og all tid.

Ja no veit eg det.  
 Eg er ein Sauros  
 som aldri døyr.  
 Klørne mine krøkjer seg,  
 røter seg  
 i det graavaate, formause  
 i Morgon-morgonen.  
 Og Horntindane mine  
 lyfter seg  
 or Natta  
 og det store Myrkret  
 som renn ut or alle Tider.

Eg er ein Sauros.  
 Og min Skratt  
 er Hornvengene sine Dunkar  
 mot Stjernekløkkune.  
 (SB: 50f).

Slik saurosen her skildres i en virkelighet som utgjøres av saurosen selv, finner man i mye av ekspresjonismens diktning et lyrisk subjekt som skaper sin egen virkelighet nettopp for å tematisere seg selv. Like lite som det er rom for noe annet enn saurosen i saurosens univers, er det plass til annet enn det lyriske subjektet i et dikt som Lasker-Schülers ”Heimweh”.<sup>144</sup> Martinis omtale av den ekspresjonistiske jeg-utvidelsen synes like gjerne å kunne beskrive saurosen:

Im Verlangen nach der Vereinigung mit dem ganzen Kosmos, mit dem göttlich durchlebten Universum triumphierte das Ich über seine Gebundenheit, löste es sich im kühnen Schwung aus aller Wirklichkeit in das Grenzenlose seines Gefühls, seines souveränen Geistes. Es weitete sich zu einer höchsten Universalität der Vision und des

<sup>144</sup> Dette gjelder riktignok ikke for diktets to første strofer.

Erlebens – weltumarmend, als selig auslösender Eingang in das Zeitlos-Ewige (Martini 1976: 157).<sup>145</sup>

Denne formal-motiviske parallellen gjør det mulig å hevde at ”Sauros-skratt” nettopp tematiserer ekspresjonismens voldsomme subjektfokusering, og at saurosens kosmiske skratt er det lyriske subjektets triumferende feiring av sin egen allmektighet. Kanskje er det med et visst frankensteinsk snev at dikteren lar denne fantasiskikkelsen erobre verden, en tanke som kan finne støtte i undertittelen diktet er utstyrt med i den opprinnelige versjonen fra *Solblødning*: ”Eit Dikt um og til Vanvitet”.

I alle de tre skisserte periodene av Uppdals lyrikk finnes det eksempler på at dikteren gjør sin egen diktning til tema for sine dikt. Et slikt metapoetisk perspektiv er tydelig til stede i dikt som ”Aa torer eg freista den harpa.” fra *Villfulgar*, ”Jaa mitt spraak det er som fedrelande” fra *Snø-rim* og i ”Andletet” fra *Altarelden*. Om det er slik at jeget i ”Sauros-skratt” kan sies å være et bilde på et overdimensjonert lyrisk subjekt, vitner det om en voldsom bevissthet og årvåkenhet fra dikterens side både når det gjelder sin egen bruk av virkemidler og hva angår samtidens litterære strømninger. Diktet må i et slikt tilfelle betraktes som klart signal om at Uppdal selv aktivt inntok posisjon ovenfor den tyske ekspresjonismen. Ser man hans lyrikk fram til 1920 under ett, er det ingen tvil om at han – med et par unntak, hvor ”Sauros-skratt” kanskje er det fremste – ikke bekjenner seg til ekspresjonistenes voldsomme framheving av den lyriske subjektiviteten i sin diktning. Likevel slår det foreliggende diktet med all tydelighet fast at dette ikke kan skyldes at Uppdal er ukjent med ekspresjonismens intense subjektfokusering. Uavhengig av om man aksepterer den skisserte fortolkningsmuligheten eller ikke, kan man altså si at Uppdal i sin dikteriske praksis demonstrerer to av tolkningens sentrale elementer, nemlig på den ene siden en kjennskap til framhevingen av det lyriske subjektet som teknikk, og på den andre en skepsis til en overdreven bruk av denne teknikken.

### 5.6.2 Lignelsesformen og balansen mellom subjekt og objekt

En ny form som forekommer stadig hyppigere fram mot 1920, viser en lignende tendens. Særlig i *Altarelden* finner man en rekke dikt som nærmest antar form av lignelser. Disse spenner fra svært korte dikt, som ligner utbygde metaforer eller mini-allegorier, for

<sup>145</sup> Som bemerket i kapittel 4 må ”das Ich” i denne forbindelse ikke (utelukkende) identifiseres med det som her har blitt kalt det tekstlige jeget. Den ekspresjonistiske jeg-utvidelsen synes i mange tilfeller heller å sikte til en utvidelse av det lyriske subjektet. En forklaring av størrelsene tekstlig jeg og lyrisk subjekt ble gitt på side 83-87.

eksempel ”Ein mann ved eit stup”, til store fortellinger som ”Daa Jesu sjel hadde naadd sin mognad”. Både selve parabelformen og de mange tydelige bibelske allusjonene gjør det nærliggende å trekke en forbindelse til den forkynnende patos som i kapittel 2 ble koblet til ekspresjonismens tanke om det nye mennesket, og videre til epokens tanke om den visjonære, profetiske kunstneren. En lignende parallell mellom Uppdals og ekspresjonismens diktning ble antydnet i kapittel 3 (se side 45).

Viktigere i denne sammenheng er likevel det forholdet denne lignelsesformen etablerer mellom kategoriene subjekt og objekt. Nettopp her ser det nemlig ut til å finnes en fellesnevner for alle disse diktene. I utgangspunktet virker det som om de gjør det samme som ”Sauros-skratt”, altså å skape en egen diktintern virkelighet som prinsipielt er uavhengig av objektverdenen. I så måte kan man si at diktenes lyriske subjekt er like allmektig som tilfellet er i ”Sauros-skratt” eller i ”An den Knaben Elis”. Det som derimot er forskjellig, er for det første at den skapte virkeligheten ikke skiller seg like fundamentalt fra den objektive virkeligheten som i de to nevnte diktene, og for det andre at denne virkeligheten, så snart den er opprettet, er svært enhetlig. Sammenlignet med det øvrige av Uppdals diktning fra samme periode, og antageligvis også med det meste av ekspresjonistisk lyrikk, er det faktisk et svært billed- og symbolfattig språk vi møter *innenfor* den fiksjonen som skapes i disse diktene. Det overordnede bildet, som gjerne skapes rundt ett motivkompleks med et tilhørende episk hendelsesforløp, består altså for en stor del av objektnære skildringer. Diktet ”Dansen” fra *Altarelden* utgjør et godt eksempel:

Det sit ein satan høgt paa eit berg  
og ser paa eit skodespel.  
Menneska dansar over ei stor slette.  
Under den mjuke grøne grasvorden er mange fallgraver  
med kvasse spjut rett upp.

Menneska dansar, til torva dett undan  
og dei heng og spralar paa spjut-odden.  
Daa lyr ein kaldskratt fraa berget  
– som ein døkk atterljom  
av den glade laatten fraa dei som dansar.

Men dansen gaar –  
Alltid flyg nye syngjande fram dansesletta,  
inn over fallgravene  
og paa spjut-oddane.

Og den glade laatten fraa sletta  
rullar kaldskrattande attende  
fraa satan paa berget.  
(A: 120).

Det som her skjer, er nok en gang en slags sidestilling av to motsatte elementer, i dette tilfellet det lyriske subjektet og objektet. Mens subjektet i opprettelsen av diktets subjektive virkelighet demonstrerer makt, innrømmes objektverdenen samtidig en sentral rolle for dets meningsdannelse: Menneskene, dansen, fallgruvene og spydene, er groteske, men gjenkjennelige motiver, og det eneste som egentlig bryter med den objektive virkeligheten, er djevelen som beskuer den bisarre seansen. Diktet skaper dermed en realitet som ikke er realistisk, men som likevel framstår som gjenkjennelig og koherent så snart den er opprettet. Mønsteret er gjennomgående for Uppdals parabeldikt, og selv om disse dermed som helhet må forstås innenfor subjektivitetens ramme, står vi nok en gang overfor et forhold preget av likeverd og gjensidig avhengighet, ettersom det objektnære og ofte episke nivået er en forutsetning for at den subjektive helheten kan fungere. Slik forutsetter for eksempel den episke tråden i diktet "Isberget" en mye tettere forbindelse mellom motivet isberg og den leksikalske betydningen av det samme ordet enn "Sauros-skratt" krever mellom diktets dinosaur og en virkelig dinosaur. I de mest utbygde parablene finner man dessuten en episk detaljrikdom som gjør forholdet mellom objektivt og subjektivt nivå uklart. Diktene synes så tett knyttet til en objektiv sfære at det blir vanskelig å forstå de enkelte delene utelukkende symbolsk. Dermed skapes en fortolkningsmessig uklarhet de to motsetningselementene imellom, illustrert av forskjellen mellom Vesaas' og Solumsmoens forståelse av nettopp "Isberget", slik denne ble referert innledningsvis i dette kapittelet.

### 5.7 De tre motsetningene i "Isberget"

"Isberget" er Uppdals kanskje mest omtalte dikt. Her som i "Sauros-skratt" bæres synsvinkelen av et jeg med en voldsom utstrekning, og også diktet selv er mastodontisk: 99 verselinjer, alle med mannlig utgang, er fordelt på 11 strofer, stramt organisert i en særegen, kiastisk struktur, hvor hver strofe dreier omkring den midtre verselinjen etter rimskjemaet abbcacdda. Speilstrukturen forsterkes ved at det siste ordet i første og siste linje er identisk. Strofene er dessuten delt inn i 6 avdelinger, nummer 1-5 har to strofer hver, mens den 6. kun består av 11. og siste strofe. Diktet tjener således utmerket som eksempel på den nye formbevisstheten som kommer inn i Uppdals diktning fra og med *Snø-rim* i 1915.

I likhet med den enkelte strofe har også diktet som helhet et slags rotasjons- eller vendepunkt. I de første to avdelingene, altså strofe 1-4, skildres isbergets fødsel og vekst i preteritum. Men midtveis i avdeling 3, i 5. strofes siste verselinje, skifter tempus. Etter nesten fem strofer med konkrete fortidsbeskrivelser, møter man her et generelt utsagn, en slags

oppsummering av isbergets fortidige liv, og samtidig et postulat om det framtidige. Den innledende tenkestreken gjør at verselinje 45 både semantisk, temporalt og grafisk står i en uthevet posisjon ”– Soleis ror eg dyptene, soleis er vegen min” (A: 156). Dette vendepunktet er også isbergets vendepunkt: Den uthevede setningen står midt i en passasje som omhandler isbergets rotasjon i sjøen, en tematikk som opptar de fire foregående og de fire påfølgende verselinjene, riktignok framstilt i ulikt tempus.

De neste fire strofene består av isbergets oppsummering av sin egen livshistorie og av dets beskrivelser av seg selv, hvor hovedvekten ligger på framstillingen av dets egen enorme fysiske størrelse. Siste strofe inneholder det som av mange har blitt tolket som diktets moral (eller dets uttrykk for mangel på sådan): ”Eg kjenner ikkje til slikt som dygd eller skam. / Det finst ikkje ondt eller godt, – berre straaleskin” (A: 158). Om man som Vassenden betrakter denne siste strofen som en epilog som kan holdes utenfor diktets ”egentlige” beretning, står man igjen med en perfekt speilstruktur, siden vendepunktet da havner nøyaktig på midten av de ti resterende strofene.<sup>146</sup>

”Isberget” er interessant fordi det klarere enn mange andre dikt tydeliggjør de tre omtalte motsetningene som preger denne fasen i Uppdals diktning. Her som i eksemplene ovenfor skapes det en diktintern virkelighet, og diktets fiksjon etableres allerede i første verselinje. Setningen ”Mi mor, den isblaa bredden, kalva meg ei natt” rommer premissene for isbergets verden, og med få unntak kan hele resten av diktet forstås bokstavelig innenfor de rammene som dannes av denne første setningen. ”[D]iktet er nemlig ‘realistisk’; på et vis” skriver Vassenden, og peker på det samme (Vassenden 1998: 146). Etableringen av en slik ”realistisk” fiksjon skaper problemer for fortolkningen av den enkle grunn at tolkning av diktets deler virker overflødig innenfor den skapte virkeligheten. Det synes treffende å hente opp igjen det poenget som ble lånt av Ystad under behandlingen av ”Sauros-skratt” og ”Vaarkveld” i kapittel 3 (se side 52). Om ekspresjonismens metaforikk skriver hun: ”Bildene [...] blir en integrert del av den store visjon som bærer teksten: deres meningsinnhold er innenfor denne visjon bokstavelig og ikke overført” (Ystad 1978b: 195). Det virker således ikke nødvendig å lete etter en overført betydning for den følgende sekvensen fra strofe fire, rett og slett fordi den fungerer ufortolket i diktets fiksjon: ”Eg møtte is-brør, dei stirde sør der far vaar før. / Og eg som hadde vakse meg uhorveleg stor, / eg narra dei til meg, eg aat mine veike brør” (A: 155).

---

<sup>146</sup> Vassenden 1998: 167f.

Også her er den språklige billedfattigdommen påfallende. Riktignok finner man en utstrakt bruk av personifisering, men dette skulle ikke overraske i en tekst hvor et naturelement i 1. person er hovedmotiv. Når det derimot gjelder mer utfordrende symbolske eller metaforiske tekstelementer, er kontrasten til for eksempel diktene i ”Haaløygiske sonettar” voldsom. Mens den fortolkningsmessige tvetydigheten vi så i dikt som ”Peter Dass” eller ”Knut Hamsun”, i stor grad oppstod i en overflod av språklige bilder med utydelig referanse, er slike bilder nesten totalt fraværende i ”Isberget”. Den diktinterne virkeligheten framstår dermed som svært enhetlig.

En slik etablering av en fiksjon som fungerer som diktets egen virkelighet, er hyppig å finne i ekspresjonismens diktning. Ystads betraktninger omkring det ekspresjonistiske bildets nye rolle som diktintern størrelse framfor som referanse til en verden utenfor diktet må knyttes til samme fenomen. Muligheten for å søke en overført betydning i et dikt skulle som følge av dette betinges av at man betrakter diktet som allegorisk helhet, noe som i stor grad synes å gjelde for ekspresjonistisk lyrikk. For eksempel krever den parataktiske sammenstilling av semantisk usammenhengende enkeltlinjer som man finner i det såkalte ”Simultangedicht”, en slik helhetlig lesning for at effekten av samtidighet skal kunne oppnås (se side 27). Denne samtidighetseffekten var ment å skulle gjenskape opplevelsen av en fragmentarisk moderne verden. Men i ”Isberget” forstyrres muligheten for en allegorisk eller enhetlig lesning av de to tidligere omtalte motsetningsforholdene. Utydeligheten som åpner for både en subjektorientert og en objektorientert lesning, representert ved henholdsvis Solumsmoen og Vesaas ovenfor, understøttes av en tvetydighet med hensyn til skillet både mellom naturen og jeget og mellom naturen og mennesket.

Motsetningsforholdet mellom elementene natur og jeg er på den mest ekstreme måte utydeliggjort: Innenfor diktets virkelighet er skillet mellom disse størrelsene formelt opphevet ved at jeget *er* natur. Den øvrige naturen, altså det som ikke er jeget, gis liten plass i diktet. Dermed kan man hevde at jeget dominerer over naturen, siden det er jeget som tematiseres, samtidig som man kan si at naturen hersker over jeget, siden jeget er natur, og dermed underlagt naturens lover. Spørsmålet om hva som dominerer over hva, kan synes uløselig, men er i virkeligheten et spørsmål om hvorvidt jeget skal forstås metaforisk eller bokstavelig. Problemstillingen leder til den tilsynelatende paradoksale situasjonen at en bokstavelig forståelse av jeget som ikke-menneskelig bidrar til å utheve det lyriske subjektets stilling. En aksept for det ikke-menneskelige jegets dominans over (den øvrige) naturen forutsetter nemlig aksept for subjektets makt, siden et jeg som er natur, ikke kan tenkes innenfor den objektive virkelighet. En forståelse av diktets ”eg” som et bilde på noe annet enn et isberg – for



eksempel på et menneske – ville derimot styrke objektets posisjon, siden hele den framstilte objektverdenen – inkludert jeget – da kunne leses som seg selv, og tolkes som allegori. Det er en slik forståelse av diktets jeg som ligger til grunn for de lesningene som ser isberget som bilde på forfatteren eller dikterpsyken, eller som overmenneskelig symbol i Nietzscheansk forstand.<sup>147</sup> En annen allegorisk fortolkningsmulighet åpner for å se isberg-jeget som uttrykk for den lyriske subjektivitetens suverenitet, lignende det som ovenfor ble skissert som fortolkning av ”Sauros-skratt”.<sup>148</sup> Det synes i alle tilfeller klart at oppfatningen av jeget i ”Isberget” er avgjørende for tolkningen på flere plan. Den betydningen skillet mellom jeg og natur har for forståelsen av diktet, viser at motsetningsforholdet på ingen måte har opphørt å eksistere selv om de to instansene i diktet er slått sammen i én.

Også motsetningen mellom menneske og natur er til stede, og bidrar til å synliggjøre problematikken omkring forståelsen av jeget. Den utstrakte graden av personifisering gjør at fortolkningen trekkes i retning et menneskelig jeg, men diktet selv synes å ikke ville slippe denne fortolkningen for langt. Et utdrag fra strofe to viser hvordan billedbruken ser ut til å søke mot utydelighet:

[...]  
 Og stjernegull, *mest liksom blod*, ned over kjolen rann;  
*eg lyfte ryggen* mot frosthimlens eirgrøne kvelv,  
 og paa kvelven fløynde elvar av nordlyse-skjelve,  
 og fraa *mitt is-andlet* rann det stjerne-elvar daa.  
 (A: 154. Min utheving).

De uthevede passasjene illustrerer hvordan motsetningen menneske – natur først settes opp, og deretter utydeliggjøres. I første verselinje sammenlignes noe kosmisk med noe menneskelig. Sammenligningen viser naturligvis til en parallell mellom de to fenomenene, men samtidig demonstrerer den nettopp deres atskilthet: Siden en sammenligning av like størrelser aldri vil kunne tilføre noen av dem noe nytt, og av den grunn er meningsløs, hviler enhver sammenligning på de sammenlignede elementenes ulikhet. Derfor ligger det en avstand til blodet i formuleringen ”mest liksom blod”, og det er følgelig det ikke-menneskelige ”stjernegull”, ikke blodet, som knyttes til isberget. Neste linjes ”eg lyfte

<sup>147</sup> A. H. Ebbestad bekjenner seg for eksempel tydelig til førstnevnte tolkning når han hevder at Uppdal ”har brukt isberget som bilete på seg sjølv” (Ebbestad 1978: 84). Solumsmoens forståelse av samme dikt som ”et genis selvbiografi” og som ”symbol, som personifisering av dikter-psyken” kan kanskje leses som en kombinasjon av de to tolkningsmulighetene (Solumsmoen 1978a: 111).

<sup>148</sup> Vassenden gir støtte til en slik fortolkning når han skriver: ”Isberget har tilsynelatende tilgang til all kunnskap i diktverdenen, og er samtidig diktets objekt. Diktet ’handler’ dermed om isberget i alle ledd: Isberget er den som taler, og isberget er diktets emne” (Vassenden 1998: 137). Et slikt altomfattende og selvtematiserende isberg-jeg har svært tydelige paralleller til det sauros-jeget som ble antydnet ovenfor, noe som understreker muligheten for å forstå også ”Isberget” som en motivisk gjengivelse av den ekspresjonistiske subjektutvidelsen.

ryggen” fungerer stikk motsatt. Det er ingen sammenligning, men enten en ren beskrivelse eller en metafor. Personifiseringen bidrar i seg selv til å skape menneskelige assosiasjoner, men den framhever også den menneskelige betydningen av ordet ”ryggen”, som i utgangspunktet kan referere til både en del av et menneske og en del av et berg.<sup>149</sup> Dermed har jeget i løpet av to verselinjer pekt på to konkurrerende forståelser av seg selv. I siste linje forenes disse to forståelsene i begrepet ”is-andlet”, som synes å inneholde en referanse både til mennesket og til isberget.

Også dette begrepet kan forstås metaforisk eller bokstavelig, avhengig av hvordan man forstår jeget. Godtar man jeget som isberg, og altså det lyriske subjektets fiksjon som diktets virkelighet, trenger is-andletet ingen overført betydning, men kan forstås rett og slett som isberg-jegets ansikt. Om man isteden legger objektverdenens logikk til grunn og tolker jeget som et overført menneskelig jeg, må isen oppfattes som bærer av billedlig mening, og begrepet får dermed metaforisk status.<sup>150</sup>

Slik vipper det fortolkningsmessige tyngdepunktet i de tre motsetningsparene fra side til side gjennom diktet, og skaper nye kombinasjoner av motsetningenes elementer. I strofe 7 utfordres for eksempel sammenhengen mellom objektets virkelighet og det overført menneskelige jeget idet jeget sier om andre, tidligere isberg ”eg ber dropar av dei i mitt blod”. Dette er problematisk innenfor objektverdenens rammer, siden isberget, symbolet på det menneskelige jeget, ikke har blod. Symbolet ytrer seg dermed som det det symboliserer, og grunnlaget for den allegoriske forståelsen forstyrres.

Denne gjentatte vippingen er interessant, også fordi den synes parallell til ett av diktets sentrale motiver, nemlig isbergets tidligere nevnte kantring:

[...]  
 eg kantra, duva under i sjøens moreld-skin.  
 Men flotna – som isberg gjer –, flaut med kjølsida upp.  
 Eit nytt isberg, det same gamle, men atter ungt,  
 med rundare form, slipa mot djupet, ruvalt og tungt.  
 – Soleis ror eg dyptene, soleis er veggen min.  
 (A: 155f).

Slik det ovenfor ble påpekt et mulig metapoetisk nivå i ”Sauros-skratt”, ser det ut til at man også kan lese ”Isberget” som et dikt om diktet. På samme måte som isberget velter og endrer

<sup>149</sup> Riktignok kan det hevdes at begrepet ”fjellrygg” i seg selv opprinnelig er en metafor, men denne må i så fall betraktes som død, slik at begrepets referanse likevel er å regne som leksikalsk heller enn som billedlig.

<sup>150</sup> Kanskje ville det her være nærliggende å se til Uppdals Nietzsche-påvirkning og de positive konnotasjonene som fra og med *Snø-rim* har vært knyttet til kuldemotivet. Man kunne mot en slik bakgrunn forstå ansiktets isledd som uttrykk for jegets opphøydhed eller intellektuelle klarhet.

fasong, endres også diktets utseende hele tiden med vekslingen mellom de tre motsetningenes poler. Diktets stadig skiftende fortolkningsmessige tyngdepunkt får også diktet til å kandre og vise seg fra nye sider, slik at det gang på gang framstår som nytt: ”Og alltid ei yngjing i skiftande fargebaal / over ei skiftande form [...]”.<sup>151</sup> Også Vassenden framhever isbergets kantring som mulig metapoetisk element:

Vendingen foregår på flere plan, og kan forstås på flere måter. Konkret: Isberget vender seg i sjøen. Narrativt: Diktet vender fra preteritum til presens. Forståelsesmessig: Diktet vender, og viser oss samtidig det skjulte. Metapoetisk: Diktet viser oss vendingen (Vassenden 1998: 158).

Det er flere ting som godt lar seg lese innenfor en slik metapoetisk forståelse av diktet. At isberget har dråper av andre isberg i blodet, kan enkelt forstås som en tematisering av intertekstualitet eller litterær påvirkning: ”– Dei er burte, eg ber dropar av dei i mitt blod, / er det nye isberg, har dei gamle sitt to”. Tematikken videreføres i neste strofe, men her understrekes isbergets individualitet innenfor denne kontinuiteten: ”Nei eg er ingen skugge etter gamalt og daudt, / inga atterspeglung av det som eingong var. / Slaa paa min malm! Og du veit eg er levande kar”.

At isberget, eller diktet, ”skar [s]eg ut av æve-kuldens heim”, kan knyttes til den tidligere påviste Nietzsche-påvirkningen. Ystad hevder en slik innflytelse nettopp på bakgrunn av ”Isberget”.<sup>152</sup> Den positive vurderingen av kulden som gjør seg synlig i en rekke dikt fra og med *Snø-rim*, gjør at det synes plausibelt å lese denne ”æve-kulden” som opphavssted for den klarsynte ånden eller det klarsynte intellektet, parallelt til fjellet i *Also sprach Zarathustra* og i ”Eg stryk til fjells”, som ble omtalt og sammenholdt i kapittel 3 (se side 41). Det har dessuten tidligere vært påpekt at Uppdal delte sin oppfatning om den visjonære og sosialt ansvarlige dikteren med både ekspresjonistene og Nietzsche. ”Det er ikke tvil om at Uppdal ser diktingen som et verktøy i den sosiale kampen,” skriver Stein Mehren, og uttrykker det samme (Mehren 1978: 136). Nettopp diktets opphav i ”æve-kulden”, i et ”renere” eller ”høyere” intellekt, kan muligens tjene som forklaring for dets ustoppelighet og dets opphøydhed over skillet mellom godt og vondt.

Selve isbergmotivet tjener også godt som symbol på diktet. Isbergets to dimensjoner, det synlig åpenbare og det usynlig underliggende, synes nesten banalt treffende som

<sup>151</sup> Uppdals gjentatte omarbeiding av egne dikt viser at heller ikke dikteren selv lot diktene hvile i én endelig form. Denne ”diktingens grunnleggende uferdighet” (Vassenden 1998: 134) kan demonstreres på bakgrunn av nettopp ”Isberget”: Diktet ble første gang trykket i Dagbladet 3. januar 1920, før den samme år i noen forandret utgave utkom i *Altarelden*. Diktet gjenfinnes i redigert utgave i et manuskriptutkast fra 1947, og er ytterligere forandret når det utkommer i antologien *Det beste jeg har skrevet* fra 1949.

<sup>152</sup> Ystad 1978b: 221ff.

metaforisk beskrivelse av et dikt. Dessuten er isbergets opptatthet av de andres perspektiv påfallende. I en rekke formuleringer skildres dets egen effekt på andre, hvilket kan synes underlig i lys av de mange tolkningene som framhever isbergets status som ”overmektig og uten hensyn til andre enn seg selv” (Ystad 1978b: 173). Tendensen antydes i strofe 8 og 9: ”alt levande tykkjer *eg* er ein skræmeleg ting”, ”Og ingen veit kvar *eg* tek slut under sjøens lók”. Tydeligst kommer det imidlertid til syne i strofe 10, hvor jegets beskrivelse av 3. persons perspektiv skaper en veldig avstand mellom ”eg” og ”dei”.

Nei ingen veit kvar nær dei kan koma meg;  
for ingen kjenner mine grensur, kan difor ikkje mæle min slut.  
Dei ser *eg* sigler med straale-ring kring min nut,  
so øgjeleg veldug at alle blir kald og heit,  
dei kjenner dei er berre boss paa min veg.  
Men er *eg* enn det fælaste skrymt dei veit,  
dei staar i undring og gløymer alt, dei ser min fargebrand;  
*eg* ris upp, *eg* ligg der, eit glitrande aandeland.  
– Og kva bryr *eg* meg om redlse, – ingen kan stane meg.  
(A: 157).

Til tross for distansen mellom jeget og de andre, og den innbitte sårhet ved denne ensomheten som kanskje kan leses ut av strofens siste linje, er skillet mellom de to størrelsene ikke totalt. Jegets evne til å se seg selv i andres øyne viser nemlig en slags nærhet til disse andre, og denne nærheten følges av en avstand til seg selv. Enhver oppfatning av andres syn på en selv hviler på en evne til selvdistantering og selvrefleksjon, og slik innfører isberget selv et metaperspektiv i diktet. Dermed antydes det at framstillingen av isberget ikke bare utgjøres av jegets suverene blick på seg selv, men også av andres forståelse av det. Igjen antydes isbergets mangesidighet, og også dette åpner for en lesning av ”Isberget” som et metapoetisk dikt.<sup>153</sup>

Det kan også nevnes at avstanden mellom diktets jeg og diktets ”dei” synes å knytte an til Ystads gjengivelse av Uppdals egen erklæring om diktets tematikk. Ystad siterer fra to av Uppdals brev til vennen Einar Breidsvoll, hvor han skriver:

Eg minnest dimt ein setning av den største yngre svenske lyrikar Vilhelm Ekelund, som lyr på lag slik: Den største høgde eit menneske kan nå, er når han kan umbera alle bra folks vyrdnad.

<sup>153</sup> I sin artikkel om Pär Lagerkvist og den litterære kubismen trekker Henning Howlid Wærp fram en lignende flersidighet som kubistisk kjennetegn hos Lagerkvist: ”Slike mangefasetterte «kubistiske» konstruksjoner utfordrer stadig leserens virkelighetsforståelse. Man får ikke stivne i tingenes overflate, man må selv være i *bevegelse* for å forstå, være «i forståelsen». Nettopp i dette kan man kanskje finne en av de viktigste parallellene mellom Lagerkvist og kubismen, oppløsning av og spørsmålsstillingen til en overlevert virkelighetsframstilling fra realismens dager, samt søkingen etter et nytt perspektiv – et dynamisk perspektiv, i utvikling og forandring” (Wærp 1991: 109).

Det er ei høgd som ein svimlar ved [...] Det at eg ingen ven har! Det bryr eg meg ikkje um lenger [...] Det var nærmast på den slags einsemd i isande svivyrndad, eg tenkte i sitatet frå Ekelund i fyrre brevet mitt. Og det er den slags einsemd eg har freista få fram i diktet «Isberget», og i «Sauros-skratt» (Ystad 1978b: 222).

Denne selverklærte ensomheten kan synes fjern fra den skisserte metapoetiske tematikken i de to diktene. Den utydeligheten med hensyn til det prinsipielle skillet mellom forfatter og lyrisk subjekt som vi har sett prege ekspresjonistisk teori, kan imidlertid endre dette. Istedenfor en framheving av dette skillet finner man nemlig her en utstrakt tendens til sammenblanding av kategoriene jeg, lyrisk subjekt og forfatter. Om man godtar en stor grad av identifikasjon mellom forfatter og det lyriske subjekt – noe det er grunn til å tro at også mange ekspresjonistiske forfattere gjorde – er de to forståelsene av diktene ”Isberget” og ”Sauros-skratt” ikke lenger så ulike. Hvis man aksepterer det lyriske subjektets allmektighet, står subjektet – og dermed muligens også forfatteren – ensom i sitt eneansvar for sin lyriske skapte virkelighet: Hvis forfatteren kan skape sitt dikteriske produkt fullstendig uten bånd, står han også fullstendig ansvarlig for det han har skapt. Den totale makten ledsages således av en total ensomhet, og kanskje er denne ensomheten også dikteren Uppdals ensomhet.

### 5.8 Oppsummering: Uppdals tvetydighet som syntese av ekspresjonisme og vitalisme

Iboende i det som her har blitt sagt om ”Isberget”, ligger det at fortolkningen av diktet ikke ”går opp”, at én fortolkning ikke fungerer uttømmende, at ikke alle diktets enkeltdeler vil kunne absorberes i én fortolkning. Dette er heller ikke tilfellet for den skisserte metapoetiske tolkningen. Den er én i en rekke av mulige tolkninger, eller én av isbergets mange sider.

Også i ”Isberget” ser vi et eksempel på et dikt som preges av den fortolkningsmessige utydeligheten som i dette kapittelet har blitt framholdt som et særmerke ved Uppdals diktning fra perioden 1918-1920, selv om dette nok i sin mangesidighet åpner for enda flere fortolkningsmuligheter enn de fleste andre av hans dikt. Like fullt er det også her et utydelig motsetningsforhold mellom i utgangspunktet dikotomiske elementer som skaper problemer for fortolkningen, og nettopp ut av denne dobbeltheten kan man lese en bevisst poetisk posisjonering overfor ekspresjonistisk litteratur. Både formelle, tematiske og motiviske paralleller mellom Uppdal og ekspresjonistene kommer klart til syne i perioden, i flere tilfeller klarere enn før, og også ekspresjonismens tydelige tendens til fokuseringen av mennesket, jeget eller det lyriske subjektet ivaretas. Men samtidig innebærer hans tematisering av naturen som selvstendig sfære en avstandtagen fra den samme

ekspresjonismen, hvor naturen stort sett bare gis en motivisk rolle, og – som i *Snø-rim* – i all hovedsak kun fungerer som lerret for subjektiv utpensling. Denne naturfokuseringen utgjør dessuten en forbindelseslinje tilbake til den vitalistisk dominerte diktningen som ble skapt forut for oppholdet i Tyskland, skjønt en del av den programmessig pregede vitalistiske diktningen fra de første samlingene nå er forkastet til fordel for et tydeligere Nietzscheansk innslag i naturframstillingene. Disse to samtidige tendensene gjør at Uppdal kan bevare trekk fra de to ismene som synes å stå i direkte motsetning til hverandre: vitalismens naturfokusering og ekspresjonismens subjektsdominans.

På bakgrunn av eksempelet ”Sauros-skratt” ble det antydnet en aktiv distansering til ekspresjonismens voldsomme framheving av det lyriske subjektets funksjon og status. Diktets ekspresjonistisk pregede subjektsposisjon vitner om at dikteren har et bevisst forhold til subjektets rolle både i egen og i ekspresjonismens diktning. Imidlertid viser både hans øvrige dikteriske praksis og hans lignelsesaktige dikt at Uppdal ikke gir det lyriske subjektet den samme dominerende posisjon som mange toneangivende ekspresjonister gjør, men derimot bevarer objektsfæren som meningskonstituerende instans. Dermed skapes det også på dette feltet en dobbelthet som lar Uppdal kombinere ekspresjonisme og vitalisme, noe som igjen gir seg utslag i fortolkningsmessige problemer.

”Isberget” oppviser alle de tre skisserte motsetningene. I isbergets stadig vekslende skikkelse stiller dikteren her den lyriske mangetydigheten til skue, og i likhet med isberget selv ser diktet ut til å nekte å la seg fange i én endelig form. Slik demonstreres det kanskje klareste kjennetegnet i denne siste perioden av Uppdals lyrikk som her behandles: den syntetiserende tvetydigheten. Samtidig understrekes inntrykket av å stå ovenfor en dikter som har et bevisst og kritisk forhold til strømningene i tidens ekspresjonistiske kunst, og som også aktivt søker å forholde seg til de inntrykk han selv har mottatt fra denne.

## Kapittel 6: Avslutning

I et forsøk på å trekke oppgavens ulike tråder sammen, synes det nå hensiktsmessig på nytt å vende seg mot de tre spørsmålene som ble stilt i innledningen. Disse spørsmålene ble satt opp for å utgjøre et rammeverk for denne undersøkelsen, og svarene utgjør de sentrale elementene i det bildet jeg gjennom oppgaven har forsøkt å tegne av Uppdals lyrikk og dens forhold til den tyske ekspresjonismen.

Det første spørsmålet lød: *Finnes det ekspresjonistiske "forvarsler" i Uppdals lyrikk fra tiden før Tysklandsbesøket?* Svaret er *ja*. For det første synes det åpenbart at den vitalismen som ble omtalt i kapittel 3, danner en tydelig parallell mellom Uppdals første lyrikk og den tyske litteraturen fra omkring århundreskiftet. Med utgangspunkt i Günter Martens' epokekarakteristikk ble erotiseringen av tilværelsen, framhevingen av ungdom, sol og vår og den gjentatte betoning av "Blut und Feuer" påpekt som tydelige motiviske og tematiske fellesnevner, og som uttrykk for en idémessig orientering som kan se ut til å plassere den unge Uppdal under lignende vekstvilkår som flere av de senere tyske ekspresjonistene. Viktigere enn dette, skjønt beslektet med det, er likevel Uppdals klare gjeld til Nietzsche og hans sannsynlige forbindelse til Bergson, noe som setter ham i kontakt med noen av ekspresjonismens helt sentrale tanker. Synet på dikteren som visjonær, opphøyelsen av primitiviteten og oppfatningen av naturen som underlagt den sterkeste rett utgjør berøringspunkter mellom Uppdal og ekspresjonistene, og gjennom tilløp til tøyning av språklige og litterære konvensjoner viser Uppdal at han også språkteoretisk og i synet på diktingen deler viktig tankegodt med sine senere tyske kolleger. Flere motiviske og formmessige trekk synes å fungere som frampek mot det som skulle bli en slags ekspresjonistisk poetikk: Riktignok bevarer Uppdal trygg avstand til ekspresjonismens

ekstremiteter når det kommer til foruttfordrende virkemidler, men på tross av dette kan man se klare tegn til at idéfellesskapet med ekspresjonistene skapte utslag hos Uppdal som ligner de man senere finner i tysk litteratur.

Spørsmål to var: *Følges oppholdet i Tyskland av nyvinninger i Uppdals lyrikk som kan rettferdiggjøre antagelsen om direkte påvirkning fra den tyske ekspresjonismen?* Igjen virker svaret å være bekreftende: Både mengden av og klarheten i de nye ekspresjonistiske parallellene som vi finner i *Snø-rim*, gjør at det synes nesten umulig å forklare likhetene som tilfeldigheter eller kun som utslag av et felles idégrunnlag. Kapittel 4 viste at *Snø-rim* preges av flere motiver som ikke tidligere har forekommet i Uppdals diktning, og som samtidig er svært typiske for ekspresjonismen. Dette synes å peke i retning av en direkte påvirkning. Det samme gjør den nye metriske bevisstheten som tilføres Uppdals lyrikk med denne samlingen, særlig tydelig i de nye formene sonett og tersin. En rekke tematiske og mer abstrakt formelle trekk ser dessuten ut til å etablere en tydelig forbindelse til ekspresjonismen, og forholdet mellom jeget og landskapet og mellom subjektet og objektet er her av spesiell interesse. Riktignok strekker ikke Uppdal seg like langt i sin formelle nyorientering som enkelte av tidens tyske diktere, noe som særlig gjøres klart ved at naturen får beholde sin status som meningsorganiserende instans i diktene, og dermed i mindre grad underlegges jeget eller subjektet. Muligens kan de mange ekspresjonistiske forvarslene ha gjort Uppdal lett disponert for en indirekte ekspresjonistisk påvirkning, likevel synes det vanskelig å forestille seg en så detaljert overensstemmelse med sentrale ekspresjonistiske trekk som den man her finner, uten en direkte innflytelseslinje.

Siste spørsmål lød som følger: *Hvordan preges den senere diktningen av de ekspresjonistiske trekkene som skulle følge av en slik påvirkning?* Spørsmålet er mer komplekst enn de foregående, og kan ikke like lett besvares. Ett svar rommes imidlertid av de tre motsetningsparene som ble framhevet i kapittel 5: motsetningen natur – menneske, motsetningen natur – jeg og motsetningen objekt – subjekt. Disse synes nemlig å vise hvordan de nye og ekspresjonistisk pregede elementene som ble innført i og dominerte *Snø-rim*, nå gis plass ved siden av elementer fra den første, før-Berlinske og mer vitalistisk orienterte diktningen. Dermed oppstår den tvetydigheten som ble omtalt som hovedtendensen i perioden fram mot 1920, hvor ekspresjonismens subjektfokusering ser ut til å gå side om side med vitalismens objektsdominans. Den metapoetiske lesningen av ”Isberget” understreket at et ekspresjonistisk preget, subjektorientert perspektiv kun er ett av flere (i hvert fall to) syn på diktningen, mens en lignende tolkning av ”Sauros-skratt” viste en mulig avstandtagen til den ekspresjonistiske subjektutvidelsen.



Slik omdefinieres det ekspresjonistisk pregede forholdet mellom subjekt og objekt som kom til uttrykk i *Snø-rim*. Denne nytenkningen dominerer en rekke av Uppdals nye dikt fra årene 1918-1920, og gjør at perioden står som den kanskje mest særegne i hans lyriske produksjon. Det kan se ut som om man i møtet med Uppdal står ovenfor en etter hvert svært selvbevisst og formbevisst dikter, som etter å ha tatt opp i seg viktige ekspresjonistiske trekk under oppholdet i Tyskland, inntar et kritisk og aktivt forhold til denne påvirkningen i sin senere diktning.

”Og folkevisedansen?” spør Uppdals jeg-person retorisk i essayet ”Nationalkjensla” fra samlinga *Uversskyer* fra 1917. ”– Ja du vil svara, dei dansar paa Skansen i Stockholm òg” svarar hans diskusjonspartner, og fortsetter: ”Eg har sett dansen der. Det var meir høgtid over han, ikkje noko slikt jaal som den norske.” Jeg-personens tilsvar er interessant:

– Men dei har lært dansen gjennom nordmennene. Teg eg ikkje imist lærde fru Garborg dei dansen. Men dei har faatt svensk sjæl inn i han, gjort han national svensk. Og ingen svenske har gjort eit vrengebilæte av han, men dei ser han slik han er. Der kan du greidt sjaa at det mest nationale blir internasjonalt (Uppdal 1917: 46).

Det fremmede skal altså læres, men det må tilføres nasjonal sjel før det kan bli stor hjemlig kunst: ”Og berre dei store botnar i det nationale, fordi dei er sjæla i folket sitt. Kanksje vi enno ikkje har faatt den største, den som røter seg djupast i folket! Kunstnarane burde halde sine røter friske, dei kan ikkje plante seg over i annan jord lel” (Uppdal 1917: 46f).

Det mønsteret som her beskrives på bakgrunn av folkevisedansen, kan kanskje tjene som modell for Uppdals behandling av de inntrykkene han mottok fra den tyske ekspresjonismen. Studiereisen til Tyskland viser et ønske om å motta fremmede impulser, og den lyrikken som utgis kort etter oppholdet, synliggjør at han har tatt lærdom av disse. Men heller ikke Uppdal kan flytte sine røtter over i annen jord, og må isteden hente det fremmede hjem og tilpasse det hjemlige vekstforhold, eller, som Uppdal selv kanskje ville ha sagt: gi det norsk sjel. Det nasjonale gjøres dermed internasjonalt ved at det absorberes, flyttes og omformes til noe særegent nasjonalt et annet sted.

Denne internasjonaliseringen kan danne omrisset av en forbindelseslinje som strekker seg fra den norske nyrealismens skygger til den samtidige europeiske litterære frontlinjen. Forbindelsen mellom Uppdal og den tyske ekspresjonismen innvarsles av viktige felles forutsetninger i tiåret forut for ekspresjonismens gjennombrudd i litteraturen, og i en flyktig berøring – mens Europa står på randen av kaos – setter ekspresjonismen sitt avtrykk hos den

norske dikteren. På trygg avstand fra fronten, både i litterær og i politisk forstand, blir dette avtrykket så bearbeidet, og når Uppdal igjen utgir dikt, er ekspresjonismens spor fortsatt synlige, men nå delvis omformet, og delvis utydeliggjort av en bakgrunn som nå skinner gjennom dem.

Som sagt innledningsvis har det ikke vært denne oppgavens ambisjon å slå fast hvorvidt Uppdal kan kalles en ekspresjonist eller hvorvidt hans diktning fortjener betegnelsen ekspresjonistisk. I stedet har jeg ønsket å belyse enkelte vesentlige trekk som kan fortelle noe om hvordan Uppdal forholdt seg til den samtidige tyske ekspresjonismen. Kanskje kan denne konturen av en forbindelse bidra til å lyse opp også skikkelsen Uppdal selv, og kanskje trekke ham et lite stykke fram og vekk fra den ufortjente plassen han har blitt til del i norsk litteraturhistorie, bak så mange av sine samtidige, der han tidlig ble plassert, og der han fortsatt befinner seg.

**Ordforklaringer:**

Uppdal utstyrte flere av sine dikt med egne ordforklaringer. Disse er tatt med her, og gjengitt i den samme form som de har i diktene. De øvrige forklaringene er hentet fra Ivar Aasens *Norsk ordbog* (1918), og er markert med (\*).

<i>blodga:</i>	<i>såre, støte eller skjære så det blør*</i>
<i>braga:</i>	<i>lyse, flamme, blusse*</i>
<i>bragla:</i>	<i>blusse, glimte*</i>
<i>bregla:</i>	<i>trolig av bragla: blusse, glimte, sveve som en flamme*</i>
<i>brydder:</i>	<i>setter gropigg</i>
<i>brot:</i>	<i>brudd, brytning, brenning, bulder, larm*</i>
<i>dike:</i>	<i>pøl, mudderpytt*</i>
<i>dusa:</i>	<i>leve i sus og dus*</i>
<i>døkk:</i>	<i>dunkel, mørk*</i>
<i>daam:</i>	<i>lukt, farge*</i>
<i>el:</i>	<i>eling, byge med regn eller snø*</i>
<i>elter:</i>	<i>tirrer, jager</i>
<i>fegen:</i>	<i>glad*</i>
<i>fenner:</i>	<i>fonner*</i>
<i>flakna:</i>	<i>flekk opp, revne, falle i skiver*</i>
<i>folnar:</i>	<i>visner, blekner</i>
<i>fulnar:</i>	<i>blir ond</i>
<i>fusa:</i>	<i>haste, skynde seg*</i>
<i>faana:</i>	<i>bleket, grånet</i>
<i>geilar:</i>	<i>alléer</i>
<i>glim:</i>	<i>glimmer, glans*</i>
<i>gnaure:</i>	<i>larmen</i>
<i>grimlar augo:</i>	<i>det kommer sorte prikker eller skyer for øynene</i>
<i>groført:</i>	<i>spiredyktig</i>
<i>graamøln:</i>	<i>grå tung luft</i>
<i>gaar:</i>	<i>legger merke til</i>
<i>herdine:</i>	<i>skuldrene*</i>
<i>jalma:</i>	<i>klinge, gi gjenlyd*</i>
<i>kavla:</i>	<i>rulle*</i>
<i>kjos:</i>	<i>kratt</i>
<i>krau:</i>	<i>trolig av kræv, nordlandsk krævau: flink, dyktig, sterk*</i>
<i>kry:</i>	<i>frisk</i>
<i>kynje:</i>	<i>gi en bevende eller bølgende lyd, dirre, vibrere*</i>
<i>marm:</i>	<i>sus, brus*</i>
<i>mjell:</i>	<i>fnugg, støv, rim*</i>
<i>mjødmir:</i>	<i>hofter*</i>
<i>nappast:</i>	<i>rykkes, trekkes med hverandre*</i>
<i>navla:</i>	<i>kutte navlestrengen*</i>
<i>ragla:</i>	<i>rave, vakle*</i>
<i>røtetev:</i>	<i>lukt av råttent</i>
<i>rudt:</i>	<i>ryddet*</i>

<i>ryt:</i>	<i>brummer</i>
<i>røte:</i>	<i>slå rot</i>
<i>singla:</i>	<i>klirre, klingre, gi en klingende lyd som nedfallende glasstumper*</i>
<i>sjogar:</i>	<i>suser</i>
<i>smelte-de' gla:</i>	<i>smeltedigelen*</i>
<i>snølys:</i>	<i>hvitt nordlys</i>
<i>soll:</i>	<i>støy, skrål, lyd av mange stemmer*</i>
<i>sprala:</i>	<i>sprelle, sprette, vri seg*</i>
<i>støgga:</i>	<i>stanse, bie</i>
<i>stommen:</i>	<i>trestammen</i>
<i>stullar:</i>	<i>tunneler</i>
<i>stunda:</i>	<i>trakte, hige etter, lengtes mot, ha hjemlengsel*</i>
<i>stuvar:</i>	<i>trestammer</i>
<i>sut:</i>	<i>sorg, bekymring, engstelse*</i>
<i>svaet:</i>	<i>bergskråningen</i>
<i>sæle:</i>	<i>lykke*</i>
<i>søgge togn:</i>	<i>våte stillhet</i>
<i>talma:</i>	<i>skrante, hentæres av sykdom*</i>
<i>tandra:</i>	<i>berøre med ild, kaste ild på*</i>
<i>te:</i>	<i>vise*</i>
<i>to:</i>	<i>stof</i>
<i>tytut:</i>	<i>trolig av tyta: kjertel i en stein, hard knute i bløtere steinart*</i>
<i>una:</i>	<i>befinne seg vel på et sted, være tilfreds, ikke lengte etter noen omskiftelse*</i>
<i>vagla:</i>	<i>sette seg til hvile, søke til sitt sovested*</i>
<i>vats-yr:</i>	<i>fint støvregn</i>
<i>vêrlys:</i>	<i>nordlys</i>
<i>vêrlys-deigla:</i>	<i>nordlysets smeltedigel</i>
<i>vindlys:</i>	<i>rødt nordlys</i>
<i>øydslen lett:</i>	<i>ødsel fargeprakt</i>

**Litteratur:**

- Andersen, Per Thomas. 2001. *Norsk litteraturhistorie*. Oslo
- Anz, Thomas. 2002. *Literatur des Expressionismus*. Stuttgart
- Aristoteles. 1975. *Om digtekunsten*. Ved Erling Harsberg. København
- Arnold, Armin. 1966. *Die Literatur des Expressionismus. Sprachliche und thematische Quellen*. Stuttgart
- Benjamin, Walter. 1991. *Bild och dialektik: essayer*. Utvalg og oversettelse ved Carl-Henning Wijkmark. Stockholm
- Benn, Gottfried. 1960. *Gesammelte Werke in acht Bänden*. Red. Dieter Wellershoff. Wiesbaden
- Beyer, Edvard. 1970. *Norsk litteraturhistorie*. Oslo
- Beyer, Harald. 1959. *Nietzsche og Norden. Bind II*. Bergen
- Black, Max. 1962. *Models and metaphors*. Ithaca og London
- Black, Max. 1980. "How metaphors work: A reply to Donald Davidson" i Sheldon Sacks (red.). *On metaphor*. Chicago og London, s. 181-192
- Bradbury, Malcolm og James McFarlane. 1991. *Modernism. A guide to European literature 1890-1930*. London
- Breuer, Dieter. 1981. *Deutsche Metrik und Versgeschichte*. München
- Brumo, John og Sissel Furuseth. 2005. *Norsk litterær modernisme*. Bergen
- Bull, Francis m.fl.. 1955. *Norges litteratur. Bind VI*. Oslo
- Dag og Tid*. 1997. Nr. 10, 6. mars
- Däubler, Theodor. 1910. *Das Nordlicht I-III*. München og Leipzig
- Davidson, Donald. 1980. "What metaphors mean" i Sheldon Sacks (red.). *On metaphor*. Chicago og London, s. 29-45
- de Man, Paul. 1991. "Tropenes retorikk" i Kittang, Atle m.fl. (red.). *Moderne litteraturteori. En antologi*. Oslo, s. 184-199. Oversettelse ved Erik Bjerck Hagen
- Ebbestad, A. H.. 1978. "Frå diktar-verkstaden åt Uppdal" i Dalgard, Olav (red.). 1978. *Kristofer Uppdal. Ei bok til 100-årsjubiléet*. Oslo, s. 80-87
- Enggen, Arnljot. 1980. "Kristofer Uppdal – eit litteraturhistorisk kapittel som bør skrivast på nytt" i Heggelund, Kjell m.fl. (red.). *Forfatternes litteraturhistorie. Bind II*. Oslo, s. 202-217
- Engdahl, Horace. 1994. *Beröringens ABC. En essä om rösten i litteraturen*. Uddevalla
- Eriksen, Trond Berg. 1992. *Nietzsche og det moderne*. Oslo

- Fidjestøl, Bjarne m.fl.. 1996. *Norsk litteratur i tusen år. Teksthistoriske linjer*. Oslo
- Furuseth, Sissel m.fl. (red.). 2000. *Saklighet og sanselighet. Norsk prosa-modernisme på 1930-tallet*. Oslo
- Hamsun, Knut. 1992. *Samlede verker. Bind II*. Oslo
- Heggelund, Kjell m.fl.. 1987. *1720-1830*. Bind IV av Hertel, Hans. *Verdens litteraturhistorie*. Oversettelse ved Anne Beate Williamson. Oslo
- Heym, Georg. 1922. *Dichtungen*. München
- Janss, Christian og Christian Refsum. 2003. *Lyrikkens liv. Innføring i diktlesning*. Oslo
- Karahka, Urpu-Liisa. 1978. *Jaget och ismerna. Studier i Pär Lagerkvists estetiska teori och lyriska praktik t.o.m. 1916*. Stockholm
- Kittang, Atle og Asbjørn Aarseth. 1998. *Lyriske strukturer. Innføring i diktanalyse*. Oslo
- Kolstad, Hans. 2001. *Henri Bergsons filosofi – betydning og aktualitet*. Oslo
- Lagerkvist, Pär. 1924. *Onda sagor*. Stockholm
- Lasker-Schüler, Else. 1977. *Sämtliche Gedichte*. München
- Lie, Hallvard. 1967. *Norsk verslære*. Oslo
- Lothe, Jakob m.fl.. 1997. *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Oslo
- Martens, Gunter. 1971. *Vitalismus und Expressionismus. Ein Beitrag zur Genese und Deutung expressionistischer Stilstrukturen und Motive*. Stuttgart
- Martini, Fritz. 1976. "Der Expressionismus als dichterische Bewegung" i Rötzer, Hans Gerd (red.). *Begriffsbestimmung des literarischen Expressionismus*. Darmstadt, s. 137-179
- Mehren, Stein. 1978. "Kristofer Uppdal. Den enkelte – som en av oss" i Dalgard, Olav (red.). *Kristofer Uppdal. Ei bok til 100-årsjubiléet*. Oslo, s. 135-146
- Mæhle, Leif. 1978. "Kristofer Uppdal – eit oversyn" i Dalgard, Olav (red.). *Kristofer Uppdal. Ei bok til 100-årsjubiléet*. Oslo, s. 7-34
- Mæhle, Leif. 1997. "Etterord" i Uppdal, Kristofer. *Elskhug. Altarelden. Jotunbrunnen*. Oslo, s. 341-351
- Paulsen, Wolfgang. 1976. "Die deutsche expressionistische Dichtung des 20. Jahrhunderts und ihre Erforschung" i Rötzer, Hans Gerd (red.). *Begriffsbestimmung des literarischen Expressionismus*. Darmstadt, s. 227-240
- Poulson, Sarah J.. 2000. "«Modernisme» og «modernitet»" i Furuseth, Sissel m.fl. (red.). *Saklighet og sanselighet. Norsk prosa-modernisme på 1930-tallet*. Oslo, s. 182-187
- Rang, Bernhard. 1969. "Theodor Däubler" i Rothe, Wolfgang (red.). *Expressionismus als Literatur. Gesammelte Studien*. Bern, s. 251-265
- Richards, I. A.. 1965. *The philosophy of rhetoric*. New York

- Ricoeur, Paul. 1980. "The metaphorical process as cognition, imagination, and feeling" i Sheldon Sacks (red.). *On metaphor*. Chicago og London, s. 141-157
- Riha, Karl. 2000. "Die Dichtung des deutschen Frühexpressionismus" i Mix, York-Gothard (red.). *Naturalismus. Fin de siècle. Expressionismus. 1890 – 1918. Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur*. München, s. 454-469
- Romefors, Bill. 1978. *Expressionisten Elmer Diktonius. En studie i hans lyrik 1921-1930*. Stockholm
- Sheppard, Richard. 1991a. "German expressionism" i Bradbury, Malcolm og James McFarlane. *Modernism. A guide to European literature 1890-1930*. London, s. 274-291
- Sheppard, Richard. 1991b. "German expressionist poetry" i Bradbury, Malcolm og James McFarlane. *Modernism. A guide to European literature 1890-1930*. London, s. 383-392
- Sheppard, Richard. 1991c. "The crisis of language" i Bradbury, Malcolm og James McFarlane. *Modernism. A guide to European literature 1890-1930*. London, s. 323-336
- Sjkløvsjø, Viktor B.. 1991. "Kunsten som grep" i Kittang, Atle m.fl. (red.). *Moderne litteraturteori. En antologi*. Oslo, s. 11-25. Oversettelse ved Sigurd Fasting
- Solumsmoen, Odd. 1978a. "Etterord til «Dikt i utval»" i Dalgard, Olav (red.). 1978. *Kristofer Uppdal. Ei bok til 100-årsjubiléet*. Oslo, s. 108-114
- Solumsmoen, Odd. 1978b. *Kristofer Uppdal – Domkirkebyggeren*. Oslo
- Sorg, Bernhard. 1984. *Das lyrische Ich. Untersuchungen zu deutschen Gedichten von Gryphius bis Benn*. Tübingen
- Stark, Michael. 2000. "Literarischer Aktivismus und Sozialismus" i Mix, York-Gothard (red.). *Naturalismus. Fin de siècle. Expressionismus. 1890 – 1918. Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur*. München, s. 566-576
- Sørensen, Bengt Algot (red.). 2002. *Geschichte der deutschen Literatur 2. Vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. München
- Thomas, R. Hinton. 1969. "Das Ich und die Welt: Expressionismus und Gesellschaft" i Rothe, Wolfgang (red.). *Expressionismus als Literatur. Gesammelte Studien*. Bern, s. 19-36
- Trakl, Georg. 1969. *Dichtungen und Briefe*. Salzburg
- Uppdal, Kristofer. 1905. *Kvæde*. Oslo
- Uppdal, Kristofer. 1905. *Ung sorg*. Oslo
- Uppdal, Kristofer. 1908. *Sol-laug*. Kristiania

- Uppdal, Kristofer. 1909. *Villfuglar*. Kristiania
- Uppdal, Kristofer. 1915. *Snø-rim*. Kristiania
- Uppdal, Kristofer. 1917. *Uversskyer*. Risør
- Uppdal, Kristofer. 1918. *Solblødning*. Risør
- Uppdal, Kristofer. 1919. *Elskhug*. Kristiania
- Uppdal, Kristofer. 1920. *Altarelden*. Kristiania
- Uppdal, Kristofer. 1921. *Dansen gjennom skuggeheimen*. Kristiania
- Vagle, Wenche, Margareth Sandvik og Jan Svennevig. 1993. *Tekst og kontekst: en innføring i tekstlingvistikk og pragmatikk*. Oslo
- van Hoddis, Jakob. 1958. *Weltende. Gesammelte Dichtungen*. Zürich
- Vassenden, Eirik. 1998. "Eksempler til belysning av diktlesningens praksis. Om Kristofer Uppdals „Isberget“" i Karlsen, Ole (red.). *Lyrikk og lyrikklesninger. Rapporter*. Oslo, s. 129-177
- Vesaas, Tarjei. 1938. "Helsingar til Kristofer Uppdal" i *Syn og segn*, 1938, s. 112
- Vietta, Silvio og Hans-Georg Kemper. 1975. *Expressionismus*. München
- Vogl, Joseph. 2000. "Krieg und expressionistische Literatur" i Mix, York-Gothard (red.). *Naturalismus. Fin de siècle. Expressionismus. 1890 – 1918. Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur*. München, s. 555-565
- Wærp, Henning Howlid. 1991. "Kubisme og litteratur. Om Pär Lagerkvists kunstmanifest *Ordkunst och bildkonst* fra 1913" i *Norsk litterær årbok*. Oslo, s. 93-111
- Ystad, Vigdis. 1978a. "Etterord" i Uppdal, Kristofer. *Isbergskalden. Utvalde dikt*. Oslo, s. 126-134
- Ystad, Vigdis. 1978b. *Kristofer Uppdals lyrikk*. Oslo
- Aadland, Erling. 1998. *And the Moon is high. Noen forsøk på å lese Bob Dylan*. Bergen