

Masteravhandling

**«Tråden som spinn mellom oss»**

Tilhøyrslø, identitet og eksistensiell tematikk i *Urd* (2013) av Ruth Lillegraven i  
lys av langdiktet sine utstrekte strukturar

Gro Mari Silseth

Master i skriftkultur  
2024

Tal ord: 34 320



HØGSKULEN  
I VOLDA

## Samandrag

Denne masteravhandlinga utforskar langdiktet *Urd* av Ruth Lillegraven frå 2013 – eit verk som gjennom ein særeigen kombinasjon av episke og lyriske trekk formidlar innsikt i liva til to kvinner, Seselja og Cecilie, som er tett forbundne trass i at dei lever i kvar sin ende av 1900-talet. Analysen baserer seg på nærlesing og har ein todelt struktur, der det først blir gjort greie for dei vekslande perspektiva til eg-a i langdiktet og spelet i dei ulike adresseringane dei har til andre menneske og til meir abstrakte fenomen. Den andre delen går i djupna på korleis bruken av utvida og komplekse leiemotiv knytt til veving, naturen sitt kretsløp og kvinnerolla bidreg til å skape førestillingar om vage, men vidfemnande eksistensielle trådar og samanhengar rundt oss. I lys av nyare teoriar om utstrekte strukturar i poesien, og i samband med innfallsvinklar frå tradisjonelle innføringsverk og litterære artiklar, ser oppgåva også på nokre av dei kulturelle implikasjonane som blir synleggjort gjennom ein framtrudende tematikk forbunde med tilhøyrsløp og identitet. Funna i avhandlinga indikerer at langdiktsjangeren opnar for eit stort erkjenningspotensiale i sitt overskridande spel mellom del og heilskap og i sitt rørslerike versnett, og dette er noko *Urd* nyttegrer seg av både strukturelt og metaforisk ved sitt utstrekte biletspråk knytt til veving og spinning.

## Abstract

This master thesis explores the long poem *Urd* by Ruth Lillegraven from 2013 – a work which through a peculiar combination of epic and lyrical means convey insights into the lives of two women, Seselja and Cecilie, who are closely intertwined despite living on opposite ends of the 20th century. The analysis is based on a close reading and has a dual structure, where the shifting perspectives of the I-s in the long poem and the play between the different forms of address they have towards other people and more abstract phenomena are explained first. The second part explores how the use of extended and complex leitmotifs connected to weaving, nature's cycle and female roles contributes to creating notions of vague, but wide-ranging existential threads and connections around us. Considering newer theories about expanded structures in poetry, and in tune with approaches from traditional introduction works and literary articles, this thesis also looks at some of the cultural implications that are presented through distinctive themes related to belonging and identity. The findings in this study indicate that the long poem genre allows a broad potential for recognition in its exceeding play between part and whole and in its movement-filled net of verse, and this is something *Urd* plays on both structurally and metaphorically in its extensive imagery connected to weaving and spinning.

## Forord

No som denne lærerike prosessen går mot slutten, er det på sin plass å takke dei som på ulike måtar har bidrege i dette arbeidet. Først og fremst vil eg rette ei stor takk til rettleiaren min, Anemari Neple, som har delt raust av kunnskapane sine og gitt meg uvurderlege innspel gjennom heile prosessen. Takk for di motiverande tru på dette prosjektet!

Takk til den fine familien min som har heia på meg, gitt meg tid og rom til å skrive og skapt ein nødvendig balanse mellom dette og livet elles. Her må også den nyerverva kvalpen vår, Molly Rakett, nemnast og takkast for alle skrivepausane ute i frisk luft.

Takk til Udir for stønad til denne etterutdanninga, til arbeidsplassen min, Ålesund vgs, for tilrettelegging, og til gode kollegaer for oppmuntrande og støttande ord langs heile studieløpet. Takk også til mi driftige venninne Birthe, som har vore medstudent og bidrege med turar og samtalar av ulik lengd og kvalitet.

Ei stor takk må dessutan rettast til Elinn som tok på seg å lese korrektur, vel vitande om at eg hadde strødd om meg med omgrep som «a priori» heilt utan ironisk distanse.

Til slutt må eg takke Ruth Lillegraven for *Urd*, som har vore med på å opne auga mine for lyrikken sine *uttseielege* evner, som eg likevel har enda opp med å skrive hundre sider om, og som eg kunne ha skrive enda meir om også – men no er det på tide å setje oppgåva sitt siste punktum.

# Innholdsliste

<b>Del 1: Innleiing</b> .....	1
1.1 Om <i>Urd</i> .....	2
1.2 Lillegraven sin forfattarskap.....	4
1.3 Litteraturhistorisk kontekst – ekspanderande former.....	5
1.4 Tematisk tilhøyrslse – det store i det vesle.....	7
1.5 Tidlegare forskning.....	8
1.6 Avgrensing og framgangsmåte.....	9
<b>Del 2: Langdiktet sine utstrekte strukturar. Teoretiske tilnærmingar til <i>Urd</i></b> .....	10
2.1 Kvifor definere sjanger?.....	10
2.2 Langdikt: sjangerutviding og utstrekt poesi.....	11
2.3 Poetisk uthald i langdikt.....	13
2.4 Langdikt i eit kvinneperspektiv.....	14
2.5 Omtale av lyrikk og langdikt i innføringsverka.....	16
2.6 Culler og langdikt.....	17
2.7 Oppsummering.....	18
<b>Del 3: Kven talar i langdiktet, og kven blir adressert?</b> .....	20
3.1 Det lyriske eg og eg-et.....	20
3.2 Eit tenkt og hypotetisk «no».....	23
3.3 Den lyriske konvensjonen om påkalling og apostrofe.....	23
3.4 Culler og dei apostrofiske nivåa.....	24
3.5 Det vesle i det store.....	25
3.6 «eg er seselja».....	29
3.7 «Lukkartid».....	32
3.8 «dykk og meg og oss».....	36
3.9 «Moder meg».....	38
3.10 Oppsummering.....	40
<b>Del 4: Leiande språklege motiv og tydingstettleik i <i>Urd</i></b> .....	42
4.1 Det lyriske erkjenningspotensialet.....	42
4.2 Tilhøyrslse og litteraturen si førestellingsevne.....	43
4.3 Biletmessige omdreiingspunkt.....	44
4.4 Leiemotiv via intertekstuelle referansar.....	45
4.5 Vevmotivet i <i>Urd</i> .....	47
4.5.1 «tråden som spinn mellom oss».....	47
4.5.2 «spinne dine setningar».....	49
4.5.3 «ei kvinne som syr gulltrådar i huda mi».....	51
4.5.4 «eit tjukt trevlete teppe».....	54
4.5.5 «soga om seselja».....	57
4.5.6 «flett, flett, flett».....	58

4.5.7 «tråden ligg mellom fingrane mine».....	61
4.5.8 «vevskeia som slår og slår».....	64
4.6 Det poetiske biletspråkets mirakel – naturmotiv i <i>Urd</i> .....	64
4.6.1 Sansingar frå naturen.....	66
4.6.2 «dette er det vakraste».....	66
4.6.3 «likevel luktar det syrinar».....	68
4.6.4 Dei bestandige fjella.....	72
4.6.5 Buktande bekkar.....	76
4.6.6 «tida som renn».....	77
4.7 Kvinnelege perspektiv utifrå dobbeltydinga av tittelen <i>Urd</i> .....	79
4.7.1 «blondestoff som juliskodde».....	80
4.7.2 «stilt, sørgmodig støv».....	82
4.7.3 «ryggen rak og blikket fritt».....	84
4.7.4 Urkrafta <i>Urd</i> .....	87
4.7.5 «snart meir oss enn oss».....	88
4.7.6 «pustar tungt under asfalt».....	89
4.7.7 «noko som ikkje vil sleppe oss».....	90
<b>Del 5: Avsluttande refleksjonar</b> .....	94
<b>Litteraturliste</b> .....	96

## Del 1: Innleiing

Då eg kom over I. A. Richards si liste over autentiske kjensler som burde bli vekka av god litteratur i Erik Bjerck Hagen si bok *Hva er litteraturvitenskap?* (2010), kjendest det ut som ho kunne ha vore skrive direkte om *Urd* (2013) av Ruth Lillegraven. For at litteratur skal ha ein vesentleg verknad på lesaren, hevdar Richards nemleg at han må røyve ved kjensler rundt (1) menneska si einsemd og kjensle av isolasjon, (2) den uforklarlege merkverdige knytt til fødsel og død, (3) universet sin uoverskodelige storleik, (4) mennesket sin plass i tida sitt perspektiv og 5) den kolossale uvitetheita vår (Hagen, 2010, s. 41). Dette er sjølv sagt ikkje ein einerådig eller endeleg definisjon på kva god litteratur er, men han seier likevel noko viktig om rekkjevidda og erkjenningspotensialet som kan ligge i skjønnlitteraturen. *Urd* røyvde ved noko hos meg som lesar, både estetisk og emosjonelt, og dette var ein nødvendig føresetnad for at eg skulle ønske å fordjupe meg i akkurat dette samtidsverket. Tematikken som skisserast her kan nok høyrast tyngande ut, men han kjem implisitt og nyansert fram gjennom måten kvardagslege hendingar frå både fortid og notid er knytt saman med store uhandgripelege samanhengar i eit poetisk og kjenslevart språk. Dette ga opplevinga av at *Urd* sa noko sant, viktig og autentisk om tida vi lever i og kor vi kjem frå. For meg er god litteratur den som klarer å setje ord på og gjere oss medvitne på nye bindingar og innsikter, og dermed litt rikare som menneske. Han kjennest sjølv sagt og viktig, og fangar opp noko ein svakt kan ense i eigne omgjevnadar. Litteraturen lèt oss sjå verda frå andre perspektiv, samtidig som han utvidar vår eigen forståingshorisont. Ei genuin interesse for korleis litteraturen kan oppnå ein slik effekt, er også bakgrunnen for at dette blei masterprosjektet mitt.

I denne oppgåva vil eg utforske det eg ser på som eit aktuelt og viktig samtidsverk i den litterære tradisjonen i Noreg, i både tematisk og sjangermessig forstand. Det er interessant å sjå på korleis forfattarar nærmar seg den nære historia vår, og lèt oss spegle vår eiga tid og eigne problem i denne. Samfunnsutviklinga har aldri gått så fort som no, og krysspress mellom tradisjonelle verdiar og dei uklare krava frå det moderne samfunnet er derfor eit tidsgyldig tema. Kor kjem vi frå, kor høyrer vi til og kor finn vi identiteten vår? På kva måte er vi del av noko større? Litteraturen har ei unik evne til å utforske og tydeleggjere samanhengar i tilværet vårt på jorda, og Ruth Lillegraven si samansette blanding av lyriske og episke trekk eignar seg godt til å synleggjere store spørsmål rundt livets kretsløp. Ved å bruke

eit varsamt og finstemt språk formidlar ho samanhengar og eksistensielle linjer i den store veven som er verda. Gjennom denne masteroppgåva håper eg å kunne seie noko sentralt om kvifor og korleis ho gjer dette.

## 1.1 Om *Urd*

*Urd* av Ruth Lillegraven fortel om kvinnene Seselja og Cecilie som lever i kvar sin ende av det tjuande hundreåret. Verket er delt inn i 64 nummererte dikt fordelt på fem delar, og inneheld forteljande element som gjer at komposisjonen kan lesast som eit samanhengande langdikt. Sjølv om dei einskilde dikta også kan tolkast enkeltståande, kan ein ane større og meir vidfemnande bindingar om ein omfamnar verket som éin heilskap. Ei slik lesing opnar for innsikt til ei mangefasettert verd som ekspanderer utover dei gripande lyriske augneblinka. *Urd* tematiserer identitet og tilhøyrse, og rommar eit stort eksistensielt erkjenningspotensiale. Langdiktet skisserer eit overordna metaforisk bilete av ein universell livsvevning, og dette lèt lesarane reflektere over korleis liv, død og menneskeskjebnar heng saman gjennom uhandgripelege trådar som spinn i konstant rørsle og spenning. Som bakteppe for innsiktene vi får i liva til subjekta Seselja og Cecilie, ligg dei drastiske samfunnsendingane som har funne stad frå starten av 1900-talet og fram til vår eiga tid. Dette reiser spørsmål ved kvar vi som lever i dag skal finne tilhøyrse og identitet når vi ikkje lengre er stadbundne i same grad som tidlegare generasjonar. Har noko gått tapt i den raske utviklinga, og korleis kan dette i så fall påverke både enkeltindivid og samfunn? Langdiktet har også eit interessant kjønnsperspektiv der kontrastane mellom Seselja og Cecilie sine liv syner korleis moglegheitene og utfordringane for kvinner har endra seg gjennom 1900-talet til i dag.

*Urd* er organisert i følgjande delar: «Del 1: Cecilie, heime», «Del 2: Soga om Seselja», «Del 3: Lukkartid», «Del 4: Obsposten, rom 4064» og «Del 5: Moder meg». I første del møter vi eg-et Cecilie idet ho og mannen er på ferie ved heimstaden som ho flytta vekk frå for 17 år sidan. Under ein fisketur tilbyr faren Cecilie å overta huset der den avdøde gamletanta Seselja budde og jobba som syerske. Overtakinga set i gong store eksistensielle tankeprosessar hos Cecilie, og tvingar fram eit medvit rundt trådane som spinn mellom dei to kvinnene, og mellom fortida, notida og framtida. Nærast som eit svar på desse erkjenningane, som Cecilie berre anar konturane av, trer neste del «Soga om Seselja» fram. Her er Seselja det formidlande eg-et, og vi får kjennskap til livet hennar frå barndom til død. Utifrå eit poetisk

og stillfarande språk får vi følgje henne i tragiske hendingar kring sjukdom og tap, men vi får også innblikk i det vakre og verdifulle som ligg i det nære og kvardagslege, og i Seselja sine tette band til naturen. Seselja blei aldri gift eller fekk barn, og tok aldri stor plass. Skjebnen hennar blei å leve eit avgrensa og kanskje einsamt liv, med virket som syerske som livsnerve til omverda. Likevel får vi kjensla av at ho har spelt ei viktig rolle i større utstrekte samanhengar gjennom gjentekne biletlege motiv knytt til spinning og veving, og vi får innsikt i eit rikhaldig og meiningsfylt liv. Ein underliggjande konnotasjon her synes å vere at eit tilbaketrekt liv ikkje nødvendigvis er synonymt med eit einsamt eller stakkarsleg liv, om vi berre opnar auga for dei nære verdiane.

Del to kastar også lys over banda mellom Cecilie og Seselja. Seselja får ein liten bror som døyr av sjukdom, og sidan odelslova ikkje omfatta kvinner på denne tida (Regjeringen, 2024), fører dette på sikt til at bestefaren til Cecilie arvar garden, og at Seselja flyttar ut til gamlestova, som på notidsplanet i langdiktet blir Cecilie sitt ansvar. Huset blir dermed eit knyttingspunkt mellom dei to. Vi får også vite at Cecilie sin far, Sjur, hadde eit nært forhold til Seselja, og til og med kallar opp att dottera si etter henne, rett nok med ein meir moderne skrivemåte. Skikken med oppkalling har i eldre tider innebore at det var ei form for mystisk samheng mellom barnet og den det fekk namn etter (Alhaug, 2020), og ei slik forbinding ligg som eit slør over dikta og gir dei utvida tyding. Ekkoet av noko vagt frå fortida blir lagt på Cecilie sine skuldrer gjennom dei synlege og usynlege trådane som spinn mellom dei to. Seselja og Cecilie får også eitt direkte møte, når Seselja ligg på dødsleiet og Cecilie er nyfødd.

Tittelen, *Urd*, bidreg til å forsterke kjensla av spinnande trådar og nærleik mellom Seselja og Cecilie, og tilfører dessutan ein mytisk dimensjon til forståinga av langdiktet. Som det blir gjort greie for heilt innleiingsvis i verket, var Urd namnet på ei av tre skjebnegudinner i norrøn mytologi, som sat ved brønnen Urdarbrunn ved verdstreet Yggdrasil. Urd representerte fortid, og saman med Skuld (framtid) og Verande (notid) spann ho skjebnetrådene til alle menneske og æser, og bestemte kva slags liv nyfødde barn skulle få (Lillegraven, 2013, s. 6). Menneske har i all tid søkt forståing for dei store eksistensielle samhengane i tilværet vårt, og i norrøn mytologi blei dette mellom anna uttrykt gjennom førestillinga om skjebnegudinnene. Her ligg også assosiasjonar til kvinneleg urkraft og ein etterklang frå fortida som vil ut. Urd var dessutan tittelen på eit av dei første vekeblada for kvinner i Noreg



(1897–1958), og desse blada som Seselja leste og klypte ut papirdokker frå, blir funne igjen av Cecilie på notidsplanet i langdiktet. Cecilie ser dei i lys av magasin frå vår eiga samtid, og vekeblada fungerer som ei slags historisk kjelde inn i langdiktet. Tittelen på langdiktet *Urd* inneheld altså to tydelege intertekstuelle referansar<sup>1</sup> som gjer lesarane vaktsame på både mytiske og historiske knytepunkt mellom Seselja og Cecilie.

I «Del 3: Lukkartid» har Cecilie teke over Seselja-huset og er i gang med oppussing og fornying. Naturen, huset og omgjevnadane elles pregar ho, og det er som om ho søker å gripe tak i ei ubestemmeleg, eksistensiell innsikt før ho forsvinn. Cecilie er gravid med tvillingar og må etter kvart, med ambivalente kjensler, reise frå huset. Stemmene frå fortida dreg i henne, samtidig som ho må tilbake til «det eigentlege livet» (Lillegraven, 2013, s. 83). I neste del «Obsposten, rom 4064» er Cecilie sengeliggjande på grunn av fareteikn i graviditeten. Sjølv om ho framleis har eit blick bakover, tek tankane på framtida til barna i magen større og større plass. Kva slags liv vil dei få og kva slags tilhøyrsløse vil dei kjenne? Frykta for at noko skal gå gale, gjer også dei eksistensielle tankane til eg-et sterkare. I siste del «Moder meg» er tvillingane fødte, og kvardagslege skildringar frå det hektiske småbarnstilværet blandar seg med djupe, universelle straumdrag. Familien vender også tilbake til Seselja-huset, no med enda ein ny generasjon som del av «livsveven».

## 1.2 Lillegraven sin forfattarskap

I Ruth Lillegraven sitt bidrag til antologien *Skrivehistorier* (2015) skildrar ho *Urd* som eit gjennombrøt for forfattarskapen hennar. Ideen til dikta kom gjennom eit nærast epifanisk augneblikk på ein skogstur, der ho såg ei rekkje gule blomar ved stien. Utifrå desse observasjonane mana orda «bror ballblom» seg fram, og dette bygde seg ut til heile stemma, tonen og hendingsforløpet i delen «Soga om Seselja» (Lillegraven, 2015, ss. 87-88). Lillegraven legg fram at «Noko liknande har ikkje skjedd meg verken før eller sidan, og dess lengre tid som går, dess meir magisk blir opplevinga for meg» (Lillegraven, 2015, s. 88).

---

<sup>1</sup> I denne oppgåva baserer eg bruken av omgrepet «intertekstualitet» på definisjonane Mads B. Claudi bruker i *Litterære grunnbegreper* (2010). I dette ligg det ei forståing av intertekstualitet som forbindingar mellom tekstar i vid forstand, som inneber at meininga i ein tekst oppstår i «samklang og dialog med betydningar og meningslag som tilføres av andre tekster» (Claudi, 2010, s. 79). Omgrepet «allusjon» vil seinare bli brukt for å vise til ei form for intertekstualitet, som er avgrensa til meir eller mindre tydelege tilvisingar til andre verk ogendingar (Claudi, 2010, s. 30).

Denne gåtefulle hendinga pregar også stilen og tonen i langdiktet, som gjennom mytiske og ritualistiske lyriske trekk søker svar på grunnleggjande eksistensielle spørsmål.

Ruth Lillegraven (f. 1978) kjem frå Granvin i Hardanger, men er busett i Lommedalen i Oslo. Ho debuterte med diktsamlinga *Store, stygge dikt* i 2005, og har sidan gitt ut ei rekkje bøker for både barn og vaksne (Sørbø, 2018, ss. 619-620). Sjølv om Lillegraven slo gjennom med dikt har ho seinare skriva i ei rekkje andre sjangrar også, som romanar, krim og teater, og på eit tidspunkt har ho dessutan arbeidd som taleskrivar for Samferdsledepartementet (Myklebust, 2023). Ho har altså ein allsidig tekstleg bakgrunn, men dei verka som kanskje utmerkar seg mest i forfattarskapen hennar er langdikta som tenderer mot det episke, og som har ein lyrisk bruk av historia (Sørbø, 2018, s. 619). Gjennom langdikta *Urd* (2013), *Manilahallen* (2015) og *Sigd* (2016) gir Lillegraven lesarane innsikt i tidlegare tider gjennom ei særeigen blanding av episke og lyriske trekk og verknadsfulle språklege bilete. Langdikta lèt oss vurdere samtida utifrå det fortidige, og kan gi oss utvida perspektiv på vår eiga tid. Eit anna sentralt fellestrekk ved langdikta ho skriv, er at kvart enkelt dikt kan lesast både som ei slutta eining, og som ein del av ei større historie (Sørbø, 2018, s. 620). Dette gir eit spanande utgangspunkt for utforsking og analyse av desse tekstane.

### **1.3 Litteraturhistorisk kontekst – ekspanderande former**

Lillegraven skriv både på bokmål og nynorsk, men som lyrikar har ho skriva gjennomgåande på nynorsk. I verket *Nynorsk litteraturhistorie* (2018) plasserer Jan Inge Sørbø forfattarskapen hennar i ein større kontekst, og peikar på korleis ho hentar motiv frå både heimbygda og Oslo, og at impulsane dermed «kjem frå både nynorskens kjerneområde og urbane strok» (Sørbø, 2018, s. 619). Vidare legg han fram at episke dikt er ein ærverdig tradisjon i nynorsk litteratur, som kan førast tilbake til både Garborg og Vinje, og til den kjende punktromanen *Anne* av Paal-Helge Haugen (Sørbø, 2018, s. 620). Det er altså ikkje noko nytt å skriva tekstar på nynorsk som ekspanderer og strekkjer seg utover dei tradisjonelle sjangerrammene.

I denne masteravhandlinga nyttar eg sjangernemninga «langdikt» om *Urd*, nettopp på grunn av dikta sine episke og ekspanderande kvalitetar. Ved utgjevinga i 2013 var ikkje langdikt eit gitt omgrep å nytte, og Lillegraven har sjølv referert til verket med opnare sjangerdefinisjonar

som «dikt» og «samling». I eit intervju med Line Tidemann legg Lillegraven fram at ho aldri har fokusert så mykje på sjanger, men at dikt er hennar intuitive form (Tidemann, 2014). Ho er meir oppteken av driv og har dette som utgangspunkt i den grundige omarbeidinga ho gjer av språket, heller enn at teksten skal vere utprega original eller passe inn i ein bestemt sjanger. Likevel medgir ho at ho «befinner seg på den ytterste greinen av diktsjangeren, og at [dikta] er ekstremt fortellende» (Tidemann, 2014). Ho konkluderer med at det fantastiske med poesien er at han kan vere mangfaldig og romme så mykje. Lillegraven gir altså ikkje uttrykk for eit medvite forhold til langdiktsjangeren i skrivinga si, men som vi skal gå nærare inn på framover, ser vi at skrivemåten hennar i *Urd* likevel dreg vekslar på og nytteger seg av potensialet som ligg i eit utvida poetisk format. For litteraturforskarar og teoretikarar er det interessant å sjå på korleis forfattarar, utan å nødvendigvis ha det som uttalt intensjon, plasserer seg innanfor større strøymingar i samtida. Dette er ein diskurs eg håper denne oppgåva kan bidra i.

Dei siste tiåra kan vi nemleg snakke om ein generell tendens mot langdikt i dei nordiske landa. I boka *Lyriske linjer. Fem tendenser i nyere litteratur* (2018) løftar den danske litteraturprofessoren Peter Stein Larsen fram dei lange formene som ein av fem poetiske tendensar i samtida (Larsen, 2018, s. 7). Han viser til langdikt som ei interaksjonsprega poetisk form som opponerer mot konsentrasjons- og beherskingsnorma i sentrallyrikken (Larsen, 2018, s. 128). I likskap med Sørbø, viser Larsen til at det er langt frå nytt å vike frå den korte, tradisjonelle diktforma, men han meiner å sjå ei auke av dette frå slutten av det tjuande hundreåret og viser til aktuelle nordiske forfattarar som Eva-Stina Byggmäster, Fredrik Nyberg, Øyvind Rimbereid og Yahya Hassan (Larsen, 2018, s. 127). Han konkluderer med at «Sikkert er det [...] at denne digttype har fremtiden for sig» (Larsen, 2018, s. 156).

Ein annan dansk litteraturforskar som framhevar liknande dragningar er Louise Mønster, som i boka *Ny nordisk. Lyrik i det 21. århundrede* (2016) skriv om langdiktet sin aukande popularitet (Mønster, 2016, s. 131). Ho interesserer seg for poesien sitt store råderom, og hevdar sjangerblanding har vore med på å utvide poesien sitt felt, som også er i stadig ekspansjon (Mønster, 2016, s. 7). Mønster viser til at forma til langdiktet kan opne for eit utbygd episk forløp eller byggje opp eit større poetisk rom (Mønster, 2016, s. 155). Gjennom *Urd* og dei andre langdikta hennar, har altså Lillegraven skrive seg inn i eit veksande område innanfor den norske og nordiske litteraturen, og er ein av forfattarane som viser

moglegheitene som ligg i å overskride sentrallyrikken sitt tradisjonelle krav til korthet. Med desse tendensane aukar også behovet for forskning på korleis denne typen tekstar kan seie noko sant og viktig om verda vi lever i.

#### **1.4 Tematisk tilhøyrse – det store i det vesle**

Som vi ser har Lillegraven sine langdikt sjangerlikskap med anna nyare nordisk litteratur, men korleis plasserer *Urd* seg innhaldsmessig og tematisk? Då *Urd* blei utgjeven i 2013 følgde mykje positiv merksemd frå både kritikarar og lesarar, og langdiktet vann også den prestisjefulle Brageprisen for beste skjønnlitteratur. Her trekte juryen mellom anna fram at *Urd* er eit «tradisjonsbevisst diktverk» og «en lyrisk-episk diktbok med vidt spenn, langbølget rytmikk og flerstemt poesi» (Brageprisen, 2013). Det kom mange rosande kritikaromtaler, og ei av desse var Sindre Ekrheim si melding i Bergens Tidende som held fram at «Denne poetens evne til å kontrastere, i det vesle og i det store, får enkeltliner til formelig å dirre av spenning og liv, av brot og kontinuitet» (Ekrheim, 2013). Mange merkar seg altså Lillegraven si evne til å skrive fram store eksistensielle linjer i *Urd*, og dette gjer ho mellom anna ved å vise samanhengar mellom det vesle og kvardagslege og det store og uhandgripelege.

Dette erkjenningspotensialet og måten diktet nærmar seg det useielege på vil eg gå nærare inn på i dei vidare analysane, men det er også relevant å nemne her for å synleggjere aktualiteten til Lillegraven og *Urd* i tematisk og kulturell forstand. Hausten 2023 gjekk verdas mest høgthengande litteraturpris, Nobelprisen, til ein annan nynorsk forfattar med den vestnorske naturen som viktig bakteppe for skrivinga si, nemleg Jon Fosse. Juryen la Fosse sin nyskapande litteratur som gir stemme til det useielege, til grunn for valet (Nobelprisen, 2023). Utdelinga viser at tekstar som utspelar seg på eit lite hjørne av verda og som er skriva på det mange vil hevde er eit marginalisert språk, likevel kan ha ei universell rekkjevidde. I denne samanhengen kan vi også sjå til ein annan bauta innanfor den nynorske litteraturtradisjonen, lyrikaren Olav H. Hauge, som Lillegraven dessutan siterer eit dikt frå i dei innleiande sidene av *Urd*. Ifølgje Jan-Inge Sørbo formulerer Hauge sin forfattarskap «eit strålende forsvar for det vesle livet» (Sørbo, 2018, s. 324). Sørbo trekkjer også fram at det er «livskampen Hauge skriv om, med bilete henta frå kvardagsliv og vestlandsnatur» (Sørbo, 2018, s. 326). Her kan vi dra klare tematiske parallellar til Lillegraven sine poetiske skildringar av Seselja sitt tilbaketrekte liv. I fotefara til innverknadsrike forfattarar som Fosse og Hauge kommenterer

også Lillegraven vidfemnande og allmenngyldige tema ved å sjå til det poetiske, vakre og uransakelege i tilsynelatande stillestående liv og i naturen. Lillegraven tilfører dessutan eit unikt kvinneperspektiv til desse motiva ved å dra linjer mellom skjebnane til Cecilie og Seselja, og dermed mellom hundreår og generasjonar. Rotfesta i ein sterk litterær tradisjon, ser Lillegraven på ein veletablert tematikk med nye perspektiv, og kan dermed opne for særeigne innsikter gjennom lyrikken sin.

## 1.5 Tidlegare forskning

Der finst noko, om enn avgrensa, utforsking av forfattarskapen til Lillegraven tilgjengeleg. Det er mellom anna skrive to masteroppgåver om barnebokserien hennar *Klodeklubben*; éi med fokus på litteraturformidling for barn<sup>2</sup> og ei om litteratur som innfallsvinkel til arbeid med berekraftig utvikling i barneskulen<sup>3</sup>. I tillegg er det skrive ei masteroppgåve om diktsamlingane for barn *Eg er eg er eg er* (2016) og *Skogen den grønne* (2018) utifrå ein økokritisk framgangsmåte<sup>4</sup>. Førsteamanuensis Per Esben Myren-Svelstad har dessutan engasjert seg i Lillegraven, også han frå eit økokritisk perspektiv. Han har gitt ut ein artikkel om *Eg er eg er eg er*<sup>5</sup>, i tillegg til analysen «Anthropocene Melancholy: Uncanny Familiarity in Contemporary Norwegian Long Poems» (2022), der han samanliknar *Urd* med Guri Sørungård Botheim si diktsamling *Heime mellom istidene* (2016). Det er også verdt å merke seg at litteraturforskaren og Hauge-kjennaren Idar Stegane har via merksemd til Lillegraven. I Eva Lilja, Bergur Djurhuus Hansen og Rasmus Dahl Vest sitt samlingsverk om modernisme i nordisk lyrikk, *Långa dikter. Berättelse, experiment, politik* (2016), bidreg han med artikkelen «To ulike nordiske langdikt», der han samanliknar *Urd* med *Centralsong* (2013) av finsksvenske Gösta Ågren. Det har altså vore ei viss akademisk interesse for Lillegraven sin forfattarskap, men tendensen dei siste åra har vore at barnelitteraturen har blitt meir framheva

---

<sup>2</sup> Maren Johanne Børdal (2022) – «Når barn møter litteratur» - <https://hvlopen.brage.unit.no/hvlopen-xmlui/bitstream/handle/11250/3021991/Bordahl.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

<sup>3</sup> Synnøve Græsdal (2023) – «De tror verden er en søppelbøtte» - <https://ntnuopen.ntnu.no/ntnu-xmlui/handle/11250/3080870?locale-attribute=en>

<sup>4</sup> Yvonne Kvellestad Skudalsnes (2020) – «Lyrikk som tankerørslø omkring menneske og natur» - <https://hvlopen.brage.unit.no/hvlopen-xmlui/handle/11250/2660217>

<sup>5</sup> Per Espen Myren-Svelstad (2020) – «Ting som er for store og ting som er for små: Økologisk tenkning i Ruth Lillegravens *Eg er eg er eg er* (2016)» - <https://www.idunn.no/doi/10.18261/issn.2000-7493-2020-01-10>

enn langdikta med ei vaksen målgruppe. Med bakgrunn i dette kan ein hevde at det er relevant med ei enda breiare og mangfaldig litteraturvitskapleg forskning på Lillegraven sine bidrag til samtidslyrikken.

## 1.6 Avgrensing og framgangsmåte

Mange innfallsvinklar kunne ha vore nytta i denne samanhengen, men eg har valt å avgrense denne avhandlinga til å gå i djupna på eitt enkeltstående verk av Ruth Lillegraven, og dermed halde fokuset på *Urd*. Dette er ein rik tekst med finstemt og tidsaktuell tematikk, og mange dynamiske indre spenningspunkt som skapar driv i den episke handlingstråden og rom for fleirtydige innsikter. Langdiktet kan sjåast i samanheng med ein veksande litterær tendens i Skandinavia og teksten sitt komplekse spel mellom ulike delar opnar for eit stort erkjenningspotensiale. Utifrå dette vil eg føreta ei nærlesing av det primære studieobjektet mitt, *Urd*, der eg undersøker korleis tilhøyrsløse, identitet og eksistensielle tilhøve blir tematisert gjennom den utstrekte forma til langdiktet.

I neste del vil eg først gå nærare inn på nyare teoriar om langdikt før eg knyt dette opp mot tolkingsrammene som er gjevne i innføringsverk om lyrikkanalysar. Dette for å danne eit heilskapleg utgangspunkt for dei følgjande undersøkingane av *Urd*. Sjølv analysen er delt inn i to hovuddelar, der eg først tek føre meg kven som talar i langdiktet og kven som blir adressert. Dette er eit viktig aspekt ved tematikken rundt tilhøyrsløse og identitet, sidan langdiktet følgjer to atkjelege subjekt som interagerer og adresserer ulike menneske og fenomen på tvers av fortid, notid og framtid. Deretter vil eg ta føre meg korleis utstrekte biletlege leiemotiv bidreg til å skape kompleks tydingstettleik og nerve gjennom langdiktet, og underbyggjer ei gjennomgåande kjensle av «trådar som spinn mellom oss». I dei to analysedelane vil eg også presentere aktuell teori i dei delane der han blir nytta, for å tydeleggjere samanhengar og svare på føringane eg har lagt for lesinga mi.

## **Del 2: Langdiktet sine utstrekte strukturar. Teoretiske tilnærmingar til *Urd*.**

I denne delen av oppgåva vil eg presentere nyare overordna teori om langdikt og gå kort inn på haldepunkt til ekspanderande former for lyrikk i sentrale innføringsverk. Langdiktteorien synleggjer viktige trekk ved nyare litteraturutvikling, og er dermed ein aktuell inngangsport til forståing av utvida former for poesi. Mi lesing av *Urd* vil kombinere autonome trekk ved å sjå på dei indre spenningane i teksten, med ein heteronom innfallsvinkel der eksterne referansar blir oppfatta som ein del av sjølvve verket (Hagen, 2010, s. 16). Den autonome kompleksiteten og samspelet innbyrdes i teksten får ei ekstensiv tyding om vi også ser på intertekstualitet og kva framstillinga av to ulike historiske samtider fortel oss om enkeltindivid og samfunn. Utifrå dette meiner eg at heilskapsbiletet som desse perspektiva gir, vil bidra til meir komplette svar på forskingsspørsmålet mitt om korleis tematikk knytt til tilhøyrslse, identitet og eksistensielle spørsmål kjem til uttrykk i langdiktet *Urd*.

### **2.1 Kvifor definere sjanger?**

*Urd* er enkelt kategorisert som «dikt» på bokomslaget, men den klare episke handlingstråden som følgjer to tydelege subjekt, gjer at vi i tillegg kan sjå til sjangeromgrep som ekspansjonslyrikk, langdikt eller episk dikt i møte med denne teksten. Skjønnlitteraturen og fiksjonen har tradisjonelt sett vore delt inn dei tre hovudformene epikk, dramatik og lyrikk, men det kan vere vanskeleg å setje opp ufråvikelege definisjonar og skilje mellom desse. I sitt innføringsverk til diktanalyse, *Lyriske strukturer* (1976<sup>6</sup>) skriv Atle Kittang og Asbjørn Aarseth om korleis den litteraturhistoriske utviklinga har ført til at moderne litteratur synes å vere prega av «en gjennomført vilje til nettopp å sprengje genrenes ramme» (Kittang & Aarseth, 1976, s. 26). Dette kan gjere litteraturkritikk og analyse meir utfordrande, sidan det ikkje finst eit apriorisk sjangeromgrep som norm (Kittang & Aarseth, 1976, s. 27). Ifølgje Kittang og Aarseth er ikkje ei sjangermessig inndeling av litteraturen eit mål i seg sjølv, men

---

<sup>6</sup> *Lyriske strukturer* har blitt utgjeven i fire utgåver, frå høvesvis 1968, 1973, 1976 og 1998. I denne oppgåva siterer eg frå 3. utgåve, sidan det var den som var tilgjengeleg og det uansett ikkje var gjort endringar i kapitla 1-9 i den 4. utgåva. Skilnaden på dei to nyaste utgåvene er at 4. utgåve inneheldt eit nyskrive kapittel 10 om lyrikkteori.

heller ein inngang til å forstå det enkelte kunstverk sine estetiske kvalitetar og eigenart (Kittang & Aarseth, 1976, ss. 28-29). Sjangerstudium kan altså hjelpe oss til å stille dei rette spørsmåla i møte med ein tekst, og avklaringar rundt dette er dermed ein føremålstenleg inngangsport til vidare analyse av *Urd*.

## 2.2 Langdikt: sjangerutviding og utstrekt poesi

I ein artikkel frå 2016 om Øyvind Rimbereid sin langdiktpraksis, konstaterer litteraturprofessor Per Thomas Andersen at det er vanleg å rekne langdikt som ein eigen poetisk undersjanger i internasjonal poesitradisjon, men han presiserer at «Det råder imidlertid åpenbart ingen enighet om verken beskrivelse eller plassering av moderne lange dikt som sjanger» (Andersen, 2016, ss. 347-348). Ei slik brei einigheit har vi nok ikkje nådd no i 2024 heller, men det har vore auka merksemd og forskning rundt slike sjangerutvidande tekstar dei siste åra. Ein viktig bidragsytar til oppdatert teoretisering av sjangernemninga langdikt er den danske litteraturforskar Claus K. Madsen, tilsett ved Helsingfors Universitet. I ph.d.-avhandlinga *Det Udstraktes Poetik. Lesestrategier til det skandinaviske langdikt* (2018) utforskar han utviklinga innan moderne skandinavisk og nordisk lyrikk, med eit særleg blikk på langdikt. Madsen hevdar at sjølv om langdikt-nemninga lenge har blitt flittig anvendt, er omgrepet kjenneteikna av ein manglande kritisk karakter (Madsen, 2018, s. 5). Han gir uttrykk for at termen blir brukt med ei vag tyding, som seier meir om diktet si lengd, enn å vise til konkrete kvalitetar ved verka (Madsen, 2018, s. 10). Etter å ha gått gjennom tidlegare skandinaviske og internasjonale diskusjonar om langdikt, prøver Madsen å samle det han ser på som uoppgjorte definisjonar for å forankre omgrepet i noko meir handfast enn berre ei eponymisk lengdeskildring. Utifrå dette presenterer han følgjande fire karakteristikkar for korleis langdikt utviklar seg; «...det *overskridende, kompliserte og udvendige*, samt det *særlige poetiske bevægelsesmønster*» (Madsen, 2018, s. 25).

I utgreiinga av *det overskridande* ved langdikta lener Madsen seg på den kanadiske litteraturvitaren Smaro Kamboureli, som hevdar at langdiktet aldri blir éi form, men alltid er overskridande (Madsen, 2018, s. 27). I avhandlinga si peikar Madsen mellom anna på korleis langdiktet utfoldar seg i presens, som gjer at tidsaspektet blir ståande uforløyst ved å vere uavslutta og i konstant rørsle. Han viser til at langdiktet ikkje samlar seg om éi forståing eller under eitt perspektiv, men «lever fortsatt på grænsen til genrene, forstået på den måte at det



fastholder generiske og tematiske modulationer og dermed muligheten for at lave en performativ handling» (Madsen, 2018, s. 27). I langdiktet sine overskridande eigenskapar ligg der altså stort potensiale for å framstille utfoldande og kontinuerlege prosessar. Desse moglegheitene blir i stor grad nytta i *Urd*, som tek opp i seg korleis liva våre inngår i vidfemnande og nærast uhandgripelege samanhengar.

Når det gjeld det *kompliserte* ved langdikt, rettar Madsen blikket mot den amerikanske litteraturteoretikaren Brian McHale, som undersøker sjangeren frå eit postmodernistisk perspektiv (Madsen, 2018, s. 27). I boka *The Obligation toward the Difficult Whole* (2004) konkluderer McHale med at langdiktet, i likskap med romanen, «viser et skift fra at være epistemologisk domineret til at være ontologisk domineret. Det bevæger sig mod perception og viden, til at orientere sig mod det fiktionalle, væren og flerfacetterede verdener. Dermed optegner langdiktet en bevægelse mot det rumlige» (McHale 2004, ss. 4, 260, her frå Madsen 2018, s. 27-28). I analysedelen vil eg gå nærare inn på den eksistensielle og mangefasetterte tematikken i *Urd*, som på mange måtar er i tråd med det som her skisserast av McHale, via Madsen. McHale krev at ein må forstå langdikta ut frå deira kompliserte spel mellom del og heilskap, og med dette forpliktinga dei har til «the difficult whole» (Madsen, 2018, s. 28). Dette er i høg grad gjeldande for den komplekse tekstvevnaden i *Urd*, der nerven og spenninga som ligg mellom Seselja og Cecilie sine stemmer og samtider, får ein gripande effekt.

Den tredje av dei fire langdikt-karakteristikkane som Madsen presenterer, er *det utvendige*. Her lener han seg på undersøkingane til amerikanske Peter Baker, som oppfattar langdiktet som ei utoverretta etisk utsegn som stiller spørsmål rundt subjektet sitt ansvar overfor andre (Madsen, 2018, s. 29). Baker hevdar at sanningane som trengjer fram gjennom langdikta sin utvida poesi skal engasjere lesarane sin etiske respons og forsikre at «the poem's truth emerges in the way of its speaking» (Baker 1991, s. 75, her frå Madsen 2018, s. 29). Utifrå denne tankegangen inngår langdikt i samfunnsdiskursen og blir ein etisk praksis (Madsen, 2018, s. 28). Også denne karakteristikken, som hevdar at langdiktet er retta utover, har relevans for *Urd*. Jamfør den etiske dimensjonen Baker legg til langdiktsjangeren, vil eg gjennom den komande analysen utforske korleis Cecilie blir dradd i ulike retningar, til dels på grunn av motstridande krav utanfrå. *Urd* lèt oss oppleve kontrastar mellom skjebnane til to kvinner på ulike punkt i historia, og spenningspunktet mellom røter og tilhøyrsløse på den eine

sida og moderne krav på den andre, er nok mykje av grunnen til at dette langdiktet har engasjert og fått den merksemda det har. Desse indirekte samfunnskommentarane lèt lesarane reflektere rundt trefningane mellom brot og kontinuitet, og vi kan spegle oss sjølve og vår eiga tid i skildringane av Seselja og Cecilie.

Den siste karakteristikken som Madsen trekkjer fram, er det *særlege poetiske rørslemønsteret* til langdikt. Med utgangspunkt i den tyske modernismeforskaren Walter Höllerer viser Madsen til korleis langdiktet sin utstrekke poesi mogleggjer evna til å få «tavsheden i tale» (Madsen, 2018, s. 29). Höllerer hevdar at lange dikt har eit fritt og glidande rørslemønster og «versnett», og at denne forma aktivt motarbeidar tronge forhold fordi det overskrid barrierar og omarbeider motsetnader (Madsen, 2018, s. 30). Denne skildringa av glidande versnett, som spinn utover og dannar ein større heilskap, er også treffande for *Urd*, i både konkret og tematisk forstand, sidan langdiktet i stor grad spelar på metaforen om ein livsvev som eit overordna bilete. I analysedelen vil eg utforske korleis dei utvida leiemotiva i langdiktet gir kjensla av store, eksistensielle samanhengar, og at det nærmar seg ei uutseieleg erkjenning – og dermed lar tausheta tale.

Samla sett tilfører Madsen sine fire karakteristikkar ei klargjering av sjangeren langdikt, som kan vere med på å tydeleggjere *Urd* sine særeigne kvalitetar og perspektiv i analysen. Sidan Madsen kombinerer eit breitt teorigrunnlag frå internasjonal forskning, med ei særleg retting mot nyare skandinaviske langdikt, tilfører avhandlinga hans eit sentralt og teoretisk rammeverk for å forstå og fortolke *Urd*. I samband med meir overordna inngangar til lyriske og poetiske dimensjonar, kan Madsen sine teoriar kaste lys over moglegheitene som ligg i det utvida poetiske feltet som *Urd* plasserer seg i.

### **2.3 Poetisk uthald i langdikt**

Ei anna som har bidrege med ny og oppdatert forskning til dette feltet, er Emma Helene Heggdal. I ph.d.-avhandlinga *Poetic Endurance. Waiting and Poetic Time in Three Long Poems by Anne Carson* (2022) tek ho til orde for at langdikt er sentralt for den poetiske tradisjonen, og ikkje berre bør oppfatast som noko som ligg mellom det narrative og lyriske (Heggdal, 2022, s. 17). Gjennom å kombinere den narrative, episke strukturen med det intense

som ligg i lyriske augneblick, kan langdikta utvide den poetiske horisonten og tilføre noko nytt til diktsjangeren. Langdiktforma inviterer lesaren til å lage samanhengar mellom dei samansette elementa i teksten, og spelar på poesien sin evne til å skape rom for innsikt og erkjenning (Heggdal, 2022, ss. 18-21). I denne samanhengen viser Heggdal til professor Jahan Ramazani sin fascinasjon for den dialogiske interaksjonen poesien har med andre sjangrar, i eit spenn som går heilt frå nyhender til bøn: «Like the news, [poems] vitally engage the present, at the same time that, like prayer, they address enduring fundamentals of existence. Poetry crosses the informal with the devotional, the present with deep time, mimesis with ritual» (Ramazani 2014, s. 125, her frå Heggdal 2022 s. 20). Poesi har altså potensiale til å bringe lesaren i kontakt med det tidlause og eksistensielle, samtidig som det kommenterer det kvardagslege innanfor rammene av politiske, sosiale og historiske kontekstar (Heggdal, 2022, s. 21).

Denne vidfemnande rekkjevidda som Heggdal her sett ord på, og det komplekse tydingsrommet dette vidare opnar for, var noko av det som interesserte meg mest i møte med *Urd*. Som eg vil utforske seinare, dirrar spenningstilhøvet mellom det eksistensielle og kvardagslege gjennom heile langdiktet, og skapar ein fleirfasettert tydingstettleik rundt temaa tilhøyrslø og identitet. Mykje av dette blir mogleggjort ved hjelp av handlingsrommet som ligg i langdiktsjangeren, i kombinasjon med det poetiske språket. Heggdal legg også fram ei forståing av at poesien opererer «at the crossing point between the experience of the present moment and history as a reserve of time to tap into – and it is the powers of poetic language that manage to combine these two forces» (Heggdal, 2022, s. 21). I *Urd* blir ein overordna metaforisk vevnad brukt som poetisk bilete på trådane og linjene som ligg mellom fortid og notid, og desse erkjenningane blir forsterka gjennom det episke narrativet om kvinnene Seselja og Cecilie. Teoriar om langdikt som sjanger kan altså vere veilegna til å tydeleggjere og underbyggje djupneanalysar av *Urd*.

## 2.4 Langdikt i eit kvinneperspektiv

Ein siste teoretisk innfallsvinkel eg vil presentere i denne samanhengen, ser nærare på korleis moderne langdikt kan mane fram nyanserte kvinnelege perspektiv på historie og samtid. I boka *Forms of Expansion: Recent Long Poems by Women* (1997) utforskar nemleg den amerikanske litteraturprofessoren Lynn Keller korleis dei varierte formene langdiktsjangeren

opnar for, eignar seg til å uttrykke kvinner si rolle i historisk, sosiologisk og kulturell forstand<sup>7</sup>. Ho hevdar at epikk-baserte dikt har eit utvida omfang, der ein kan synleggjere breie kulturelle implikasjonar gjennom å setje lys på prøvingane til enkeltindivid (Keller, 1997, s. 5). Keller meiner at medan reine episke tekstar gjerne presenterer storstilte verdsbilete med kulturell kritikk, tek lyriske sekvensar føre seg «narrower portions of a culture, more confined history, or more inward perspectives» (Keller, 1997, s. 5). Mykje av *Urd* si slagkraft ligg nettopp i dette spennet mellom det vesle og det store, og særleg Seselja sitt stillferdige liv gir oss nye perspektiv på ein del av fortida som er lite belyst i vår tid. Seselja reiste aldri frå heimstaden, og hadde dermed ein avgrensa ståstad til verda utanom. Likevel hadde ho ein eigen rikdom og innsikt som kanskje er mangelvare i det moderne samfunnet, noko som Cecilie si kontrasterande og søkande stemme også indikerer.

Cecilie sine delar av *Urd* utspelar seg på notidsplanet i langdiktet, og ho representerer ei moderne kvinne som kjenner på motstridande krav frå bakgrunnen sin og gjeldande standardar i samtida. Keller trekkjer fram den utvida forma til langdikt som eit uttrykk for at moderne poetar ofte stiller spørsmål ved sjølvet sin heilskap og autonomi, og hevdar at denne forma derfor appellerer til kvinnelege forfattarar (Keller, 1997, s. 15). Mykje av denne tematikken har nok røter i den raske samfunnsutviklinga som har gått føre seg frå 1900-talet til i dag, der både urbanisering og kvinnekamp har endra føresetnadane og moglegheitene for mange, samtidig som vi kanskje har mista noko av den kulturelle og stadnære identiteten vår. Keller viser til at feministiske teoriar har framstilt kvinneleg subjektivitet som mangfaldig og delt, og som eit flyktig «subject-in-process» (Keller, 1997, s. 15). Å utforske denne kompleksiteten krev romlege formar og det tilbyr det utvida formatet vi finn i langdikt. I *Urd* heng einskilde delar saman med heilskapen, og gjennom eit poetisk språk får vi presentert to kvinnelege stemmer som spelar saman og nyanserer kvarandre utover tid og rom.

Keller hevdar også at medvit om grunnkonvensjonane til dei multiple sjangermessige trekka som kan handle saman i langdikt er eit nyttig utgangspunkt for tolking, og at det ikkje er nok med ein einskilt modell på eit stort og mangfaldig felt (Keller, 1997, s. 2). I den komande

---

<sup>7</sup> Keller er også ein sentral referanse i Heggdal si doktorgradsavhandling.

analysen av *Urd* inntek eg same haldepunkt, og implementerer derfor grunnteori om lyrikk og litterære omgrep generelt i tolkingsarbeidet, i tillegg til dei nemnde teoriane om langdikt.

## 2.5 Omtale av lyrikk og langdikt i innføringsverk

I tillegg til å sjå på langdiktforskning, vil eg altså støtte meg på dei teoretiske rammeverka som blir gitt i grunnleggjande lyrikkteori i form av bøkene *Litterære grunnbegreper* (Claudi, 2010), *Lyrikkens liv* (Janss og Refsum, 2003) og *Lyriske strukturer* (Kittang og Aarseth, 1976). Med bakgrunn i dette kan det vere føremålstenleg med ei avklaring av grunnsynet desse gir uttrykk for når det gjeld lyrikk, og korleis dei nærmar seg ekspanderande lyriske tekstar som langdikt. I *Litterære grunnbegreper* hevdar litteraturvitar Mads B. Claudi (2010) at den eigne forma til lyrikken er den «mest iøynefallende idenfikasjonsmarkøren» som skil sjangeren frå prosatekstar, og han viser til visuelle og auditive særmerker som linjedeling og rytme- og klangverknadar (Claudi, 2010, s. 99). Claudi freistar også å gi ei avklaring av omgrepa «lyrikk», «poesi» og «dikt», og gir uttrykk for at «lyrikk betegner en litterær sjanger, poesi betegner en språklig eller litterær kvalitet, mens dikt er betegnelsen på en litterær form» (Claudi, 2010, s. 101). Han framhevar vidare vanskane med å halde på eit klart og einskapleg omgrepsapparat i lyriske analyser, sidan omgrepa kan bli brukt på ulike måtar og ikkje minst fordi modernistiske tekstar stadig søker å bryte med etablerte kunstnariske og litterære konvensjonar (Claudi, 2010, s. 101).

Når ein skriv om lyrikk og langdikt, kjennest det nærast uunngåeleg å nemne Edgar Allan Poe sitt kjende utsegn «A long poem is a contradiction in terms» (Janss & Refsum, 2003, s. 26). Mange held nemleg fram *avgrensa lengde* som eit vesentleg kjenneteikn på lyrikk, der iblant Christian Janss og Christian Refsum som i *Lyrikkens liv* (2003) framhevar korthet saman med musikalitet og visualitet, nærleik mellom den talande og det omtalte, tydingstettleik og sjølvrefleksitivitet (Janss & Refsum, 2003, s. 14). Sjølv om dette er konvensjonar og ikkje absolutte krav for å kunne kalle ein tekst lyrisk, legg dei fram at Poe hadde eit gyldig syn når han hevda på at lyrikk bør søke å framstille ei einskapleg og intens stemning som kan lesast i «one sitting» for at lesaren skal vere i stand til å oppfatte det som ein heilskap (Janss & Refsum, 2003, ss. 27-28). Samtidig problematiserer Janss og Refsum også konvensjonen om korthet, og påpeikar at dei tradisjonelle sjangerkonvensjonane i dag kan bli innfridd og fråvika etter behov, og at der er fleire verk som skriv seg inn i «det spenningsfeltet som finnes

mellom konvensjonene knyttet til den episke, fortellende romanen og den mer stemningsmettede og intense lyrikken» (Janss & Refsum, 2003, s. 28).

I *Lyrikkens liv* (1967) set Atle Kittang og Asbjørn Aarseth fram ein grunndefinisjon av eit lyrisk dikt som ein autonom og oftast relativt kort dikterisk tekst, som ikkje er basert på forteljing eller handling, men snarare blir realisert ved ei gjennomført stemning eller tone (Kittang & Aarseth, 1976, s. 30). Sjølv om diktsekvensane i *Urd* formidlar ei inngående stemning i ein særeigen tone, er langdiktet som heilskap også driven av ein logisk og spanande handlingstråd, som gjer at den strekkjer seg utover dei tradisjonelle skildringane av lyrikk. Som ei modifisering av denne definisjonen legg Kittang og Aarseth fram ekspansjonslyrikk som eit ytterpunkt innanfor den lyriske sjangeren (Kittang & Aarseth, 1976, s. 231). Her hevdar dei at eit ekspanderande dikt vil vere lausare i strukturen og mindre formkresent og selektivt enn konsentrerte dikt (Kittang & Aarseth, 1976, s. 234). Denne lyriske forma opnar for ei breiare gjentakning av ord og motiv, som kan få ei veksande og vekslende tyding, og dermed gi symbolikken ein dynamisk karakter (Kittang & Aarseth, 1976, ss. 234-235). Her går *Lyriske strukturer* inn på eit kjernepunkt ved *Urd*, som med sine mange leiemotiv opnar for ulike nivå i tydinga, som eg vil gjere greie for i del 4.

## 2.6 Culler og langdikt

Lyrikkteorien som den amerikanske litteraturvitaren Jonathan Culler legg fram i boka *Theory of the Lyric* (2015) har fått mykje merksemd innanfor litteraturfeltet det siste tiåret, og er eit oppdatert rammeverk eg vil vende meg til i fleire delar av denne oppgåva. Om «sjanger» skriv Culler at a «broad conception of lyric as genre is helpful for thinking about short, non-narrative poetry, permitting exploration of its historical tradition, making salient its discursive strategies and possibilities in a range of periods and languages» (Culler, 2015, s. 90). Han framhevar dermed lyrikk som ei språkleg hending innanfor ein kontekst av tid og språk, med dei moglegheitene dette inneber. Ved å påpeike at lyrikk skal vere kort og ikkje-narrativ, ekskluderer han effektivt dei skandinaviske langdikta frå samtida, som *Urd*, utan å gå i djupna på kvifor. Han opnar derimot for eit skilje mellom poesi og lyrikk, og hevdar at poesien som heilskap kan inkludere lange, narrative dikt (Culler, 2015, s. 89). Likevel meiner han at klassifikasjonen *poesi* er mindre nyttig i møte med dikt enn *lyrikk*, og at å analysere lyrikk

innanfor ein litterær tradisjon kan vere nyttig for å klarlegge trekk som er viktige for både diktaren og lesaren (Culler, 2015, s. 89).

Ifølgje Culler sine påstandar er *Urd* altså poesi, men sjølv om teksten har visse språklege og litterære kvalitetar, kan langdiktet med bakgrunn i lengda og det forteljande innhaldet ikkje inngå i sjangeren lyrikk. Når det gjeld sjanger, er altså ikkje Culler sine teoriar utelukkande foreinlege med denne analysen, men trass i dette kan *Theory of the Lyric* (2015), bidra til ei meir gjennomgripande forståing av *Urd*. Dette gjeld særleg innanfor bruken av lyrisk adressering og ritualistiske element, der Culler sine modellar er veileigna til å identifisere og setje ord på dei sverjande nivåa i langdiktet. Desse aspekta ved teoriane hans vil eg gå nærare innpå i dei følgjande delane.

## 2.7 Oppsummering

Utifrå dei teoretiske perspektiva som er skissert i dette kapittelet, kan vi sjå at ulike rammeverk opererer med ulike omgrep om lyriske tekstar som tøyser grensene for dei tradisjonelle formkrava. Framgangsmåten min i denne oppgåva tek utgangspunkt i den oppdaterte langdiktnemninga, slik ho er forstått og definert av mellom anna Madsen (2018), Heggdal (2022) og Keller (1997). Desse sjangerdefinisjonane vil vere ein inngang til å forstå dei særeigne kvalitetane i *Urd*. I analysedelane vil eg gå nærare inn på korleis dette langdiktet også møter mange av dei konvensjonane som blir lagt fram i dei teoretiske grunnsteinane *Lyriske strukturer* (Kittang & Aarseth, 1976) og *Lyrikkens liv* (Janss & Refsum, 2003), i tillegg til det nyare studiet *Theory of the Lyric* (Culler, 2015), for kva som kjenneteiknar lyrikk og poesi, men eg vil også vere medviten om svakheitene desse har med tanke på langdikt-sjangeren som har gjort seg meir og meir gjeldande i Norden etter tusenårsskiftet. Den mangefasetterte tematikken i *Urd* kan ein best forstå og fortolke i lys av langdiktet si utvida form og utstrekte poesi, som gir ein tilleggsdimensjon til ei meir tradisjonell lyrikkteoretisk tilnærming.

I tillegg til dei nemnde teoretiske verka vil tre litteraturvitskaplege artiklar også stå sentralt i denne analysen av *Urd*. I avklaringa av kven som talar i diktet, vil eg støtte meg på Erling Aadland sin artikkel «Jeg'et og diktet» (1998). Tematikken knytt til tilhøyrsløse og identitet vil

eg knyte opp mot Kaja Schjerven Mollerin sine synspunkt i «Veien hjem. Om tilhørighet i litteraturen» (2012), og der eg utforskar det poetiske biletspråket i *Urd*, vil «Metafor og symbol» (2003) av Atle Kittang vere ei betydeleg kjelde. Desse gjer eg nærare greie for i dei aktuelle delane av analysen.



## Del 3: Kven talar i langdiktet *Urd*, og kven blir adressert?

*Urd* er, som eg har vore inne på, eit langdikt med klare narrative trekk, og eit av dei mest påfallande trekka er at vi følgjer liva til to tydelege og namngjevne subjekt; Cecilie og Seselja. Gjennom innhaldet i dei ulike diktsekvensane kan vi plassere subjekta både geografisk og temporalt, men dei manglar begge ein historisk referent. Dei er fiksjonelle og finst ikkje nokon andre stader enn i Lillegraven si dikting. Likevel innehar dei det Erik Bjerck Hagen definerer som ei kvasi-referensiell kraft (Hagen, 2010, s. 89), ved at dei refererer til kva det vil seie å vere kvinne i kvar sin ende av det tjuande hundreåret, og dermed kan historiene deira formidle noko sant og viktig om våre liv og vår verd.

I denne delen av oppgåva vil eg prøve å avklare korleis den forteljande handlinga og dei poetiske, eksistensielle linjene i langdiktet kjem til uttrykk gjennom desse subjekta og deira adresseringar. Den lange forma i *Urd* opnar for samspel mellom kvinnene på tvers av tid og rom, og gjennom fleirtydige apostroferingar blir fortida integrert med notida og framtida. Langdiktet sine utstrekke strukturar opnar for at fleire påkallingar kan opptre i kompleks interaksjon. Dette skapar ei djuptgripande effekt og ei førestilling av einskap og samanheng, som også kastar lys over tematikken knytt til tilhøyrslø, identitet og eksistensielle spørsmål. Kven talar i dikta, kven vender dei seg til og kva slags effekt skapar dette i langdiktet? For å finne svar på desse spørsmåla, vil eg først gå inn på korleis vi kan nærme oss eg-et og påkalling i lyrikken gjennom grunnleggjande litteraturfagleg teori, før eg går over til å analysere korleis dette spelar seg ut i *Urd*.

### 3.1 Det lyriske eg og eg-et

I den litteraturvitskaplege tradisjonen i Noreg har det vore vanleg å bruke omgrepet «det lyriske eg» når vi snakkar om stemma i eit dikt, og dette har vore toneangivande heilt ned til lærebøkene i grunnskulen og på vidaregåande skule. Ein viktig bidragsytar til dette er den teoretiske bautaen innanfor fagfeltet, *Lyriske strukturer* (1976) av Atle Kittang og Asbjørn Aarseth. Her gir dei uttrykk for eit nykritisk litteratursyn, der dei knyt omgrepet «det lyriske eg» tett opp til grunnforståinga av lyrikk som sjanger. Kittang og Aarseth peikar på dikteren si haldning til det han omtalar, som ein hovudforskjell mellom lyrikk og dei to andre

skjønnlitterære hovudsjangrane epikk og dramatikk (Kittang & Aarseth, 1976, ss. 32-33). Dei hevdar at lyrikk er definert av ein eigen språkleg kvalitet, som «gjenspeiler en bestemt dikterisk holdning. Denne holdningen manifesterer seg på to plan: i dikterens forhold til den verden som uttrykkes gjennom språket, og i hans forhold til selve språket som kunstnerisk materiale» (Kittang & Aarseth, 1976, s. 30). Dei skisserer altså eit lyrisk eg som er til stades over alt i det poetiske språket, men som også kan kome til uttrykk gjennom eit «vi» eller «du», eller berre bli implisert i teksten gjennom ei haldning, som lèt oss ane eit dikterisk medvit bak orda (Kittang & Aarseth, 1976, ss. 34-35). Dei trekkjer også fram lesaren si særeigne rolle i lyrikksjangeren, og hevdar at det suggererande språket gjer at lesaren ikkje berre ser *på*, men *med* det lyriske eg: «Det er altså – i opplevelsesøyeblikket – tale om et sammenfall mellom diktets og leserens jeg, i samme grad som leseren fornemmer et sammenfall mellom dikteren og diktets jeg» (Kittang & Aarseth, 1976, s. 35). Ut frå desse teoriane går lesaren inn i ein einskap med det lyriske eg, som også fell saman med diktaren, og vi ser dermed at ein slik bruk av omgrepet rommar vidløftige, og kanskje litt utflytande og vage tilhøve.

Det nyare innføringsverket *Litterære grunnbegreper* av Mads B. Claudi (2010), som er orientert mot eit nyhistoristisk litteratursyn, opererer med ei liknande oppfatning av det lyriske eg, og skriv at nærleiken til det som omtalast er eit «vesenskjenneleg ved det lyriske jeget og bidrar til å skille det fra epikkens forteller» (Claudi, 2010, s. 103). Sjølv om skildringa av omgrepet «lyrisk eg» understrekar at det ikkje er identisk med diktaren sjølv, og at det også kan framstå som ei metaforisk framstilling, blir det ikkje gjort noko skilje mellom det lyriske eg og dei atkjennelege subjekta i dikta. Denne nyare definisjonen av «det lyriske eg», viser at Kittang og Aarseth si framstilling framleis står sterkt innanfor litteraturvitskapen.

Etter sjangerdefinisjonane til Kittang og Aarseth blir «det lyriske eg» løfta opp som ein grunnstruktur i lyrikk, som eit subjektivt og tydingstett medvit, som knyt både lesaren og diktaren sjølv til diktet. *Lyriske strukturer* har vore eit dominerande verk innanfor litteraturvitskapen sidan boka først kom ut i 1968, men ho har også vore omdiskutert, og særleg bruken av omgrep knytt til stemma i diktet, har blitt utfordra og kritisert. Ein av dei som har tatt føre seg dette er litteraturvitar Erling Aadland, som i artikkelen «Jeg'et og

diktet»<sup>8</sup> (1998) røskar opp i karakteriseringa av det lyriske eg som noko som ikkje berre er tekstleg, men også står bak og utanfor teksten, som eit «transcendentalt ego» (Aadland, 1998, s. 111). Han tek til orde for at det er føremålstenleg å skilje mellom omgrepa «det lyriske eg» og «eg-et» i diktet når ein skal analysere lyriske tekstar. Ifølgje Aadland innfamnar eit «lyrisk eg» at lyrikk blir til gjennom menneskeleg skaparkraft og at det er ein imitasjon av den menneskelege stemme. Derfor ser han på det som ein parallell til eit «episk eg». Han dreg linjer til ein aural og refererande forteljar i episke tekstar som gjer seg mest mogleg usynleg, og berre er den som fører ordet (Aadland, 1998, s. 113). Det same hevdar han gjeld for det lyriske eg, som i si abstrakte form er ein usynleg ord-førar. På same måte som vi skil mellom handlande karakterar og forteljarstemma i episke tekstar, må vi også skilje mellom det manifeste eg-et og det latente, underliggjande eg-et i lyrikken. Aadland meiner omgrepet «lyrisk eg» dekkjer det underliggjande eg-et, altså den tenkte skrivaren, medan eg-et i dikta er dei manifeste subjekta (Aadland, 1998, s. 113).

Om vi overfører Aadland sine teoretiske haldepunkt til *Urd*, kan vi sjå at Seselja og Cecilie best kan definerast som eg-a i langdiktet, medan det lyriske eg er den usynlege ord-føraren. Seselja og Cecilie er begge handlande og tenkande subjekt i *Urd*, medan det lyriske eg fungerer som eit overordna transcendentalt ego, som er til stades overalt i det poetiske språket, nærast som ein prosopeisk skikkelse. Sidan denne analysen går i djupna på eit langdikt med mange episke trekk og fleire handlande subjekt, vil det vere føremålstenleg å skilje mellom desse omgrepa, og sjå på dei manifeste eg-a som ei maske for det lyriske eg. Dikt eg-et svarar då til dikteren, som ikkje svarar til den historiske personen som forfattaren er, men heller den som tek imot ei vending frå språket (Aadland, 1998, s. 119). Dermed blir eg-a i diktet mennesket som er plassert i vendinga mellom språket og mennesket si røynd, og gjennom språket blir den menneskelege tydinga skapt (Aadland, 1998, s. 121). I dei vidare analysane blir det mest relevant å fokusere på dikta sine eg, sidan det er gjennom den menneskelege tydinga skapt via dei fiksjonelle liva til Cecilie og Seselja at tematikken knytt til tilhøyrslø og eksistensiell tematikk trer fram.

---

<sup>8</sup> Artikkelen er publisert i samlinga *And the Moon is High. Noen forsøk på å lese Bob Dylan* (1998).

### 3.2 Eit tenkt og hypotetisk «no»

Eit ytterlegare element vi kan leggje til i denne samanhengen, finn vi om vi ser til *Lyrikkens liv* av Christian Janss og Christian Refsum, som skriv om korleis den lyriske tiltalen føreset ein hypotetisk situasjon (Janss & Refsum, 2003, s. 24). Dei viser til den lyriske konvensjonen om at «diktets nå er et tenkt nå», og viser til at nærleiken mellom den talande og det omtalte er ei etterstreva effekt (Janss & Refsum, 2003, s. 25). Dette blir særleg tydeleg i presensforma, som Lillegraven også nyttar i *Urd*. Vi kan til dømes sjå til dikt 1 (Lillegraven, 2013, s. 10), der Cecilie umogeleg kan gjere opp fisk og skrive i same augneblikk, eller til dikt 13, der Seselja ikkje kan klippe ut papirdokker samtidig som ho nedteiknar ei lyrisk formidling (Lillegraven, 2013, s. 31). Den nære tidsavstanden mellom hendingsaugneblikk og skriveaugneblikk er a priori fiktiv, og sjølv om lyrikk kan gi eit direkte inntrykk som skil han frå andre fiksjonstekstar, blir også diktet etablert i ein slik hypotetisk rørsle. Dette kan seiast å underbygge Aadland sine påstandar om eit nødvendig skilje mellom det lyriske eg og eg-et i dikta, og kan vere med på å klargjere poenga hans; *Det lyriske eg-et* formidlar *eg-et* si notidsoppleving.

### 3.3 Den lyriske konvensjonen om påkalling og apostrofe

Vidare er det også ein lyrisk konvensjon at eg-et i eit dikt kan vende seg til nærast kva som helst som om det var nærverande og i stand til å høyre påkallinga (Janss & Refsum, 2003, ss. 24-25). Janss og Refsum viser til Culler som hevdar at apostrofen er det tydelegaste døme på den lyriske tiltalen sin eigenart, som ikkje utan vidare er overførbar til dagleglivet, men som er konvensjonalisert i lyrikken (Janss & Refsum, 2003, s. 25). Kommunikasjonsforma i eit dikt vil alltid vere konstruert, og derfor må nærleiken mellom det uttalte og talaren tolkast som ein effekt av språket. Denne fiksjonaliserte kommunikasjonssituasjonen gjer at eg-et står fritt til å formulere tankar og refleksjonar som hadde vore vanskeleg å uttrykke på andre måtar enn nettopp i dikt (Janss & Refsum, 2003, s. 26). Med bakgrunn i dette kan eg-et vende seg til kven og kva som helst på tvers av tid og stad, utan å forvente svar. Desse lyriske konvensjonane gjer at vi som lesarar set i gang tankeprosessar om kva svara hadde vore, heller enn å forvente ein reell dialog i dikta. Sjangeren opnar dermed for at fortid, notid og framtid kan kommunisere med kvarandre. Innanfor langdiktet sine strukturar kan dei lyriske konvensjonane om påkalling dessutan få utvida rom, sidan sjangeren, som vi har sett på i

teoridelen, omfattar spel mellom del og heilskap, kontinuerlege prosessar og glidande versnett som går opp i ein større einskap (Madsen, 2018, ss. 25-30).

### 3.4 Culler og dei apostrofiske nivåa

Ein av dei fremste og mest påverknadsrike litteraturforskarane i vår tid når det gjeld påkalling og adressering er amerikanske Jonathan Culler, som i likskap med Erling Aadland har utfordra det nykritiske lyrikksynet som *Lyriske strukturer* representerer her i Noreg. I boka *Theory of the Lyric* (2015) og den oppsummerande artikkelen «Theory of the Lyric» (2017) utfordrar han nykritikken sin modell av lyrikk som ein dramatisk monolog ut-sagt av ein fiksjonell karakter, og hevdar at vi heller skal forstå lyrikk som ein poetisk diskurs om verda (Culler, 2017, s. 119). Etter denne tankegangen er det viktigare å fokusere på rytme og klang, bruk av presens og adressering enn å gå for djupt inn på kven som talar, og i kva situasjon. Sidan *Urd* er eit langdikt med tydelegare subjekt og handlingstråd enn det som er mogleg i korte dikt, kan vi ikkje sjå vekk ifrå kven som snakkar i denne analysen, men Culler sine tilleggsdimensjonar knytt til dei apostrofiske nivåa i lyrikk er også høgaktuelle. *Urd* si blanding av det referensielle og forteljande med det poetiske og ritualistiske, skapar spenning og nerve i langdiktet, og dette skjer mellom anna gjennom vekslande bruk av adressering. Sidan vi allereie har etablert at «eg-et» er eit nyttig analyseomgrep for subjekta Seselja og Cecilie, som kan skiljast frå det transcendentale egoet «det lyriske eg», vil eg no ta føre meg Culler sine teoriar om dei apostrofiske nivåa i lyrikk, og det han omtalar som «lyric address» (Culler, 2015, s. 186).

Culler er oppteken av den ritualistiske dimensjonen i dikt og korleis denne lèt diktarar «call on a universe they hope will prove responsive» (Culler, 2017, s. 120). Ein slik eksistensiell og universell søken kan vi sjå tydelege spor av i *Urd*, som prøver å nærme seg det useielege, mellom anna gjennom samanblandinga av stemmer og ekko frå ulike tider. For å oppnå den ritualistiske dimensjonen i lyrikk viser Culler til omgrepet «triangulated address» som eit avgjerande aspekt. Dette inneber ei indirekte adressering til lesaren ved hjelp av ei vending til nokon eller noko anna (Culler, 2015, s. 186). Culler (2015) viser til tre ulike former for «lyric address»; (1): direkte adressering til det faktiske publikummet (s. 191), (2) adressering til andre tydelege individ (s. 201) og (3) apostrofe, som inneber ei påkalling til abstrakte fenomen, ting eller fråverande personar (s. 190). Alle desse tre underartane kan medverke til

at det som blir formidla i dikta står fram som ei viktig hending og kan gi større tyngde og meiningsfylde til innhaldet. Culler hevdar at «To invoke or address something that is not the true audience [...] highlights the event of address itself as an act, whose purpose and effects demand critical attention» (Culler, 2015, s. 187). Påkalling, eller henvending, er altså ein grunnleggjande lyrisk komponent, som vi må vere medvitne på i analyser av lyrikk. Eg vil no gå vidare inn på bruken av og effekten av dette i *Urd*, der vi ser fleire døme på adressering mot tydelege individ og påkallingar til meir abstrakte og uavklarte mottakarar. Kva kjenneteiknar eg-a Cecilie og Seselja, kven vender dei seg til, og korleis verkar stemmene deira inn på kvarandre?

### 3.5 Det vesle i det store

Handlinga i «Del 1: Cecilie, heime» startar med ein rotur der Cecilie og faren dreg opp garn og gjer opp fisk. Diktet har ein klar episk handlingstråd, og premissen for dei vidare hendingane blir lagt i det faren spør om Cecilie vil ta over Seselja-huset. Verselinjene vekslar saumlaust mellom å gi att samtale («seier eg», «seier far min» (s. 10<sup>9</sup>)) og å framstå meir som observasjonar som blir konstatert til ein uavklart mottakar («fiskane med / mest rogn er / slappast / i kjøtet» (s. 11)). Cecilie er det tydelege og attkjennelege eg-et her, og gjennom denne diktdelen følgjer vi tankane hennar tilbake mot Seselja og hennar liv, vi ser samhandlinga med bestefaren og sambuaren, og vi får innsikt i korleis møtet med det gamle huset, som no har blitt hennar ansvar, overmannar henne<sup>10</sup>. Interessant nok inneheld del 1 også eitt klart brot frå narrativet med Cecilie som tydeleg eg, for i dikt 6 møter vi eit uavklart «vi» som stemma i diktet. Dette diktet skil seg også formmessig frå dei andre sidan det berre består av ei samla strofe med meir utfyllande vers enn i dei andre diktsekvansane i delen. Diktet inneheld kontrastar og sjølvmotseiingar, og set det vesle og nære opp mot det store og globale:

**6**  
vi er dunkle og glasklare  
vi er øksa som hamrar på døra  
elden som døyr i omnen, barnet som  
snur seg i senga, trikketråseane gjennom

---

<sup>9</sup> For ordens skuld vil eg i dei komande analysane i hovudsak vise til det primære studieobjektet mitt, *Urd*, ved å referere til sidetal. Dette for å oppretthalde flyten i teksten, sidan det er så mange tilvisingar.

<sup>10</sup> Dette blir utdjupa i del 4

byen, flyttelasset over landet, vi er det som  
er brunt, snart blått, vi er kattungen i oss, vi er  
det sjølvmedlidande, vi er eit hospits, ein forblåst  
løvetann, båten som kantrar, årene som fell i vatnet  
mora som flyttar frå faren, vi er ei nedlagt turisthytte  
kryssingssporet, godsterminalen og hornorkesteret  
vi er kraftverket i california, vi er cnn, vi er ei ny  
sølvsmidbedrift, vi er ein landsby, vi er del av  
ein allianse, vi er ein noregsmeisterskap, vi er  
ei høgspenline, vi er ein trontaledebatt, vi er  
andletet eg alltid set opp i slike situasjonar  
skjerfet mitt, trekkspellet som vaier i vind  
den stadig skiftande musikken, hendene  
mine, og midt i dette minkar tida, alt  
nærmar seg, ungane er ute og leikar  
før stormen, og var du lur, var du  
likesæl, og guten han skriv på  
blokka si og jenta ho fletter  
på håret sitt og jenta ho  
plukkar på guten sin  
hei fa ra!

(s. 20)

I denne diktsekvensen ser vi at metriske og språklege verkemiddel forankrar kvarandre og skapar ei presserande kjensle. Gjentakninga av «vi er» gir diktet eit messande preg, og overfloda av sprikande referansar medverkar til ei uoversiktleg og kaotisk stemning. Diktet manøvrerer seg saumlaust frå det nære og vesle til det store og fjerne, og frå det konkrete og menneskelege, til det abstrakte og uhandgripelege. Der er eit ekko av både moderne utvikling og verdsnyhender i tillegg til gamle, utdøyande barneregler. Motsetnadane som kjem fram i formuleringar som «vi er dunkle og glasklare» og dei ustyrlege konnotasjonane i vers som «den stadig skiftande musikken» (s. 20), gir diktet eit stressande og mystifisert preg. Til saman kan dette fungere som eit bilete på livet, og alt vi må ta stilling til og prøve å navigere oss gjennom, utan at vi er i stand til å ta innover oss det uoverskodeslege grunnlaget for eksistensen vår.

Versbindinga og vekslinga mellom korte og lengre fraser mellom kommaa bidreg også til å auke tempoet i diktet, og underbyggjer den tematiske kjensla av at tida går fort. Der er også fleire døme på allitterasjon som «slike situasjonar» og «stadig skiftande» (s. 20) som er med på å skape rytme og framdrift. Sjølve forma på diktet viser noko som stig, når ein topp og søkker gradvis igjen, og kan kanskje også symbolisere livet. Vi er småe når vi blir fødde inn i verda, veks og tek inn over oss meir og meir, før vi ebbar ned i styrke og omfang, mistar kraft og til slutt blir borte. Erklæringa «og midt i dette minkar tida» (s. 20) er med på å stadfeste denne oppfatninga. Ho forankrar også den presserande tonen i diktet, og skapar ei uro og kjensle av at vi må gjere noko, gripe noko, forstå noko, før det er for seint. Midt i alle desse små og store komponentane som utgjer kvardagen og liva våre, ligg der eit useieleg slør av noko vi ikkje klarer å fatte.

Som nemnt, er det eit uavklart «vi» som ber stemma i diktet, og her ligg det fleire tolkingsmoglegheiter for kven som blir omfatta av dette. Den breie spennvidda i at *vi* omfattar alt frå abstrakte omgrep som «det sjølvmedlidande», naturelement som «ein forblåst løvetann», det internasjonale «cnn» til det meir personlege «mora som flyttar frå faren» (s. 20), peikar i retning av eit udefinerbart, universelt medvit bak orda. Kanskje er det menneskeheita sett under eitt, med alle dei små og store hendingane som utgjer liva våre, som skal kome til uttrykk her. Utifrå langdiktet som heilskap, og kontrastane vi seinare får sjå til Seselja, kan ein også lese diktet som eit uttrykk for Cecilie sin generasjon, sidan globalisering og ny teknologi har ført til at heile verda har trengt seg nærare på, på ein meir utstrekt måte enn i tidlegare tider.

I denne samanhengen er det også verdt å merke seg at det oppstår eit skifte tilbake til eit *eg* i versa 14 og 15 der det blir formidla at «vi er / andletet eg alltid set opp i slike situasjonar / skjertifet mitt [...] hendene / mine» (s. 20). Denne *eg*-forma skapar ei oppfatning av at det er Cecilie si stemme som djupast sett er representert her, og at *vi*-et er eit uttrykk for at ho blir overvelda av den uoversiktlege verda rundt seg og kjensla av at tida glepp i eit ubegripeleg tempo. Dette gir meining om vi les diktsekvensen i konteksten av langdiktet som heilskap. I dei siste versa får vi dessutan ei brå vending til eit «du»: «og var du lur, var du / likesæl» (s. 20). Her kan vi også merke eit ritualistisk preg i språket med versa: «og guten han skriv på / blokka si og jenta ho fletter / på håret sitt og jenta ho / plukkar på guten sin / hei fa ra!» (s. 20). «Hei fa ra!» er ei intertekstuell referanse til den gamle mellomalderballaden «Kråkevisa»



(Granum, u.d.), og resten av versa har også ein rytmisk allusjon som minner om ein folketone. Dette gir ei mytisk kjensle av at fortida ikkje vil gi slepp og at ho krev sin plass i verdsbiletet som omgir eg-et.

Dikt 6 kan altså lesast som ein del av heilskapen i langdiktet, samtidig som det har ei meining som enkeltstående dikt. Culler sine tankar om at det ikkje alltid er naudsynt å forstå kven som talar for å forstå meininga bak lyrikken, kan vere relevante her. Diktet opplevast, uavhengig av kven som er tillagt stemma, som ein «poetisk diskurs om verda» (Culler, 2017, s. 119) og tydingstygda til diktet ligg i dei presserande og oppslukande konnotasjonane det gir oss om eksistensielle samanhengar. Dette kan vi få kjensla av om vi les diktet som ei enkeltstående hending, men vi får også ei tilleggstyding om vi ser det i lys av den heilskapelege tematikken om tilhørslse og identitet i *Urd*. Dersom eg-et som bryt fram i verset «andletet eg alltid set opp i slike situasjonar» (s. 20) er Cecilie, som i diktdelen elles, styrkar det eit inntrykk av eit handlande subjekt som blir slitt i mange ulike retningar. Det gir ei kjensle av at Cecilie prøver å gripe kor mykje kvart menneskeliv rommar, og at alle er del av ein stor livsvevna som spinn både framover og bakover i tid. I tråd med Heggdal sine tidlegare nemnde teoriar om langdiktet sitt uthald, ser vi at dei samansette elementa i teksten gir rom for innsikt og erkjenning. Spennet som ligg i denne vidstrekke heilskapen, gjer at langdiktet kan kommentere det kvardagslege innanfor sosiale og historiske kontekstar, og lèt oss komme i kontakt med det tidlause og eksistensielle (Heggdal, 2022, s. 21). Dermed kan dette diktet, som skil seg frå dei andre diktsekvansane ved å ha ei open og vidfemnande vi-form, også gi utfyllande tydingstettleik til andre delar av langdiktet som heilskap og ei djupare innsikt i eg-et Cecilie. Vi kan også sjå at det lyriske språket i dikt 6 har ei spenning mellom fiksjonelle/representative element og det ritualistiske, som ein her finn i rytmen, gjentakinga og den uavklarte adresseringa til eit «du» (Culler, 2017, s. 126). Om ein nærmar seg lyrikk med utgangspunktet at det ikkje berre er fiksjon, men ein «discourse making claims about the world» (Culler, 2017, s. 126), kan ein utforske korleis langdiktet inkorporerer fiksjonelle element, som identifiserbare karakterar og grunnleggjande handling i tillegg til hendingar som blir merkverdige på grunn av deira «insertion in the fundamentally hyperbolic space of a lyric poem» (Culler, 2017, s. 126). Augneblikket i dikt 6 står utanfor den øvrige handlingstråden i «Del 1: Cecilie, heime», men gir eit viktig innblikk i kva som slit i eg-et Cecilie, og fører henne vidare til grava til Seselja i det følgjande diktet, som er det siste før Seselja blir det attkjennelege eg-et i «Del 2: Soga om Seselja».

### 3.6 «eg er seselja»

Den lyriske konvensjonen om påkalling inneber som hovudregel at apostrofen retta mot avdøde eller fråverande personar og fenomen blir verande usvart. Eit interessant aspekt ved *Urd* er derfor at vi kan forstå «Del 2: Soga om Seselja» som ein respons på at Cecilie røskar opp i fortida ved å overta huset som har blitt ståande urørt sidan Seselja gjekk bort, og prøver å gjere det til sitt eige. Dette skapar ei mytisk kjensle av at Seselja trer fram frå gløymsla for å la si historie bli høyrd. I så måte utmerkar diktsekvensen 21 seg, som også er titulert med årstalet 1938, då Seselja har blitt 41 år gamal. På dette punktet har den episke handlingstråden i langdiktet vist korleis Seselja har stått i alvorleg sjukdom og dødsfallet til broren i barndommen, og korleis ho som vaksen har funne meining i tette band til naturen, syinga og katten sin<sup>11</sup>. Det er dermed med mykje erfaring og «levd liv» bak seg at ho proklamerer:

eg er seselja  
eg syr for alle  
snakkar med alle  
og kjenner alle  
slik ingen  
kjenner  
meg  
(s. 45)

Vidare i diktet kjem det fram at søskenbarnet til Seselja, Sjur, som har blitt bestefar til Cecilie på notidsplanet av langdiktet, har fått garden, og at ho skal få bu i gamlestova «så / lenge eg / lever» (s. 45). Diktet består av ti strofer med ulikt versetal, og er av dei mest utfyllande i Seselja sin del. Vi får innsikt i korleis huset er møblert og at ho har utsikt til vatnet, i tillegg til kvardagsdrypp med ei harmonisk skildring av katten som mel saman med symaskina når ho sit og arbeider ved glaset. Seselja verkar tilfreds med dette livet og finn glede i dei små og nære augneblinka, men der ligg også noko performativt i måten eg-et Seselja ordlegg seg på. Kven talar ho til når ho konstaterer «eg er seselja»? Her er det som om Seselja viser ein vilje til å definere seg sjølv, og at ho talar til seg sjølv og lesaren i ei sjølvrefleksiv form for det Culler kallar «triangulated adress» (Culler, 2015, s. 186).

---

<sup>11</sup> Desse hendingane blir utdjupa i del 4.

Dette diktet er på mange måtar ei fastlegging av korleis livet til Seselja blei, og dei nøytrale skildringane av gardsoverføringa («sjurafolket bur / i hovudhuset no» (s. 46)) som blir etterfølgt av ei oppramsing av alt ho har, kan gi eit inntrykk av at ho ikkje ønskjer medynk for denne tilsynelatande einsame og avgrensa skjebnen. To gongar uttrykkjer ho frasa «eg treng ikkje meir» (s. 46), nærast for å avfeie dei som måtte meine at det er synd i henne. Det finstemte poetiske språket ein finn i lyrikk kan resultere i at gjentakning får eit element av sverjing i seg (Kittang & Aarseth, 1976, s. 36), og her fungerer dette verkemiddelet som ei insisterande og manande vending mot lesaren. Versa om at eg-et «kjenner alle / slik ingen / kjenner / meg» (s. 45), gir inntrykk av ei kvinne som har kjend seg misforstått og oversett. Vi kan sjølv sagt tenke at det er storfamilien og bygdefolket ho opplever har feil oppfatning av henne, men i lys av langdiktet sine utstrekte strukturar og innsikta vi får i Cecilie sine tankar i for- og etterkant av denne delen, kan det også vere retta mot henne som ein representant for vår eiga samtid. Om vi les denne delen som ei indirekte adressering mot Cecilie, ser vi korleis diktsekvensen løftar seg utover tidslinjene. Dette inneber også at lesaren blir konfrontert med eigne førestillingar, som den eigentlege mottakaren av denne lågmælte og ettertenksame kritikken.

Delen om Seselja inneheld også nokre tydelegare apostroferingar mot ting og abstrakte fenomen som er med på å gi diktsekvensane eit ritualistisk preg. Eit døme på dette finn vi i dikt 17, som har ei brutal in medias res-opning der «bror ballblom» ligg blå og livlaus i det vi forstår er gravferda hans (s. 38)<sup>12</sup>. Vi blir effektivt dradd med til det tenkte no-et i diktet, og den stille og sørgmodige stemninga understrekar ein vond nærleik mellom eg-et og hendinga. Det ritualistiske ved denne lyriske hendinga blir understreka av ein religiøs undertone, som kjem fram gjennom ei intertekstuell referanse til salmen «*nærare deg/min gud*» (s. 38), som blir skutt inn mellom fåmælte, men effektive skildringar av mor som har blitt til mold og Seselja som «er syster sorg» (s. 38). Desse to versa er markert i kursiv, og etterlèt eit inntrykk av at det her er snakk om song frå omgjevnadane, og dermed ei kollektiv apostrofering til Gud, heller enn at det berre er eit subjektivt uttrykk frå eg-et Seselja.

Ei direkte adressering frå Seselja finn vi derimot nokre strofer seinare, når ho går på løa etter gravferda og ser på kjolane og damene ho har klipt ut og hengt opp frå Urd-blada:

---

<sup>12</sup> Delar av denne diktsekvensen går eg også nærare inn på i del 4.

christina raud  
catharina svart  
kristiane blå

johannes  
er død

de  
må vere  
systrene mine

snart skal  
eg sy dykk  
liv  
(s. 39)

I desse strofene inneber apostroferinga ei personifisering av papirdokkene, og den utvungne tonen og fantasien som ligg i denne vendinga understrekar kor ung og sårbar Seselja er når ho må stå i denne knusande sorga. Den direkte vendinga til dokkene og ønsket om å sy liv i dei, vitnar om ei avmaktskjensle hos Seselja, som sjølv har vore sjuk og kanskje også har smitta broren. Denne finslepne lyriske forskyvinga kan vi knyte opp mot Culler sine tankar om dei ritualistiske dimensjonane i apostrofen, der ei effekt av påkallinga er å framkalle ein magisk transformasjon frå ulike element (Culler, 2015, s. 216). Det Seselja vil mest av alt er å bringe broren tilbake, men sidan det er umogleg, ønskjer ho sjølv å gripe fatt i skjebnetrådene og å sy liv i det livlause.

Bruken av apostrofe bidreg også til eit ritualistisk preg i overgangen frå Seselja sin del tilbake til Cecilie som eg-et i langdiktet. I dikt 31 møter Seselja, som ligg på dødsleiet, den nyfødde Cecilie. Den valdsame kontrasten som ligg i at livet er over for den eine i det det startar for den andre, er med på å binde dei to kvinnene saman, og synleggjer store eksistensielle linjer. Seselja driv inn og ut av medvit og forvekslar dei besøkande Sjur og Cecilie med faren og Johannes, og til og med seg sjølv med Cecilie: «*cecilie* / seier han, nei, *seselja*, seier eg» (s. 64). Dette er med på å underbyggje kjensla av tette, men udefinierbare og nærast mytiske band mellom dei to. Diktet, og «Soga om Seselja» som heilskap, sluttar med ei apostrofe til den avdøde «*lissipus*», Johannes og faren: «som eg har sakna / deg, som eg har sakna dykk alle»

(s. 64). Her fungerer vendinga mot dei døde som eit ritualistisk element som knyt ulike tidsplan knytt saman, og lèt notida gå over i fortid for Seselja, samtidig som Cecilie sitt nærvær peikar mot framtida.

### 3.7 «Lukkartid»

Del 2 sluttar med at Seselja svinn hen frå denne verda, og «Del 3: Lukkartid» startar med at Cecilie reflekterer over livet hennar, nærast som om ekkoet frå Seselja rungar i henne. I lys av langdiktet som heilskap er dikt 31 eit naturleg framhald frå der vi sist forlét Cecilie som eg-et, der ho låg på kne og pirka grønske ut av bokstavane på grava til Seselja (s. 21). Denne gongen er det Cecilie som forsøker å definere Seselja, og vi kan dermed dra parallellar til det nemnde dikt 21 med verset «eg er seselja» (s. 45):

#### 32

seselja finst ikkje meir  
seselja er berre støv under  
stein, eit namn bak tapetet  
to årstal i ætteboka

seselja var  
her, mildt og lint  
som vinden i graset  
før regnet, som susinga  
i lauvet som slepper  
taket

seselja sydde seg  
gjennom to verdskrigar  
svartsaumen hennar finst på  
kistebotnar over heile bygda  
men seselja planta ingen skog  
bygde ingen veg, reiste inga  
løe, fødde ingen barn

likevel  
høyrer vi  
føtene hennar  
over golvet  
(s. 67)

Similene som samanliknar Seselja med «vinden i graset» og «susinga i lauvet» (s. 67) gjer at ho blir framstilt som nærast umerkeleg, og står i ein effektiv motsetnad til konstateringane av at «svartsaumen hennar finst [...] over heile bygda» (s. 67). Implisitt tilbyr diktet også ein viktig samfunnskommentar om kva som blir verdsett og ikkje. Seselja fødte ikkje barn, reiste ikkje løe eller bygde vegar, og dermed verka ho anonym og blei oversett. Her kan vi sjå til ein av Madsen sine fire langdikts-karakteristikkar, som tek føre seg det utvendige. Via Baker hevdar han at måten langdiktet kommuniserer på, vekker lesarane sin etiske respons (Madsen, 2018, s. 29). Sidan vi i tidlegare dikt har fått vite at Seselja opplevde at ingen kjende henne (s. 45), får dikt 32 eit utvida meiningspotensiale. Diktdelen om Seselja har vist oss ein skjebne prega av vonde hendingar, men som også innebar stor rikdom gjennom dei nære verdiane. Dermed mogleggjer dei utvida strukturane i langdiktet ei innsikt om at vi i vår tid kanskje har forsømt noko viktig som låg i fortida, som Seselja sitt liv representerer. Tyngda av alt kvart menneskeliv rommar, lèt seg ikkje definere av bokstavar på ein gravstein og årstal i ættebøker, uavhengig av kor stor plass vedkomande tok i samfunnet. Denne vissa røyver ved etiske spørsmål om kva slags verdiar vi verdsett mest, og ymtar om at vi burde lytte meir til det stillfarande. Vi ser at det ritualistiske samspelet mellom Seselja og Cecilie sine stemmer opnar for erkjenning og utvida tydingar i måten langdiktet si form legg til rette for reise i tid og at dei døde kan kome i tale.

I denne samanhengen er det også interessant å utforske konnotasjonane som ligg i delittelen «Lukkartid» – eit omgrep som er lånt frå fotografi-feltet. Lukkartida handlar om kor mykje lys som kjem inn i sensoren, og påverkar kor mykje som blir fanga opp på fotografiet. Kort lukkartid frys rørsler, medan lang lukkartid fangar opp hendingar over lengre tid i biletet (Scandinavian Photo, 2022). Omgrepet alluderer altså mot eit flyktig tidsrom, der noko blir lyslagt i ei avgrensa, kort periode før mørket tek over. Dette forsterkar inntrykket av at overtakinga av Seselja-huset har opna ei glipe inn i fortida for Cecilie, som må skunde seg å gripe noko som er både uhandgripeleg og useieleg, før det forsvinn. Det er som at minna og dei attverande fragmenta av Seselja sin eksistens er falmande, og ved at ho trer fram i Cecilie sitt medvit og ut utover sidene i sin eigen diktdel, får vi ei kjensle av at der ligg eit eksistensielt tydingsrom som vi ikkje kan oversjå og bør søke å halde fast i.

I «Del 3: Lukkartid» blir linjene og dei gjensidige forbindingane mellom Cecilie og Seselja også forsterka av tydelegare, meir direkte bruk av lyrisk adressering. Etter at Cecilie har vore

oppe i lòa ved Seselja-huset i dikt 33 og funne dei gamle Urd-blada og Seselja sine gamle utklippdokter, vender ho seg mot den avdøde Seselja i ei apostrofering i dikt 34. Her finn Cecilie ei kåpe med spindeltev og undrar seg: «seselja, seselja / gjekk du nokon / gong glad og / glitrande til / fest i denne kåpa» (s. 71). Om vi appliserer Culler sitt omgrep «triangulated adress», ser vi klarare dei ulike nyansane i denne apostrofen, sidan Cecilie her talar både til seg sjølv og Seselja, i ei språkleg vending som lesarane er dei eigentlege mottakarane av. Ut frå det vi har lese i «Del 2: Soga om Seselja» kan vi tenkje oss at slike anledningar i alle fall ikkje var ein stor del av Seselja sitt liv. Ho slår oss ikkje som nokon som gjekk glitrande til fest. Dette tilfører eit interessant perspektiv til langdiktet; Vi som lesarar har blitt kjend med Seselja på ein anna måte enn Cecilie har. Cecilie må pusle saman bitar ut frå historier ho har blitt fortalt, frå bilete og gjenstandar i huset, medan vi som lesarar faktisk har fått innsyn i kjenslelivet til Seselja gjennom eg-et i Seselja sin del av langdiktet. Dette gir ein ekstra dimensjon til Cecilie sin søken mot Seselja og formødrene sine. Dei ulike delane i langdiktet gir tilleggsnivå til kvarandre der vi som lesarar veit meir enn eg-a, som den innsikta vi allereie har til at Cecilie ein gong i framtida skal ta over Seselja-huset, når dei to så vidt møtast som nyfødd og døyande. Heile Seselja sin del kan tolkast som eit svar på Cecilie sitt nærvær og at ho prøver å ta fortida innover seg, men det er berre vi lesarane som faktisk får tilgang på denne responsen. Cecilie anar berre konturane av alt dette, men høyrer framleis «føtene hennar / over golvet» (s. 67).

Nyfikenheita og dei inderlege kjenslene Cecilie har for Seselja og hennar skjebne, blir fleire stader understreka av apostrofiske vendingar. Dette medverkar både til å forsterke inntrykket av sterke relasjonar mellom dei to, men det gir også viktige innsyn i korleis Seselja blei oppfatta av andre:

kor lita  
du var  
seselja

som på  
bileta frå  
steintrappa

ungar og  
foreldre og  
besteforeldre i

ei stadig større  
sjuraslekt

heilt ytst  
eit lite fjes  
fletter kring  
hovudet

seselja –  
faster til alle  
og likevel ikkje  
til nokon  
(s. 71-72)

Observasjonane Cecilie gjer seg her, manar fram eit bilete av Seselja som nokon som både var med i og utanfor fellesskapen, sidan ho hadde ein naturleg plass i familiebiletet, samtidig som ho var plassert heilt ytst, einsam på si eiga grein av slektstreet. Apostroferinga i desse strofene viser at omverda oppfatta Seselja som alle si og ingen si på same tid, i likskap med korleis eg-et Seselja uttrykte at ho kjende alle slik ingen kjende ho (s. 45). Slike ambivalente og fleirtydige ytringar er tilbakevendande fleire stader i *Urd* og *røyver* ved karakteristikken Madsen legg fram om det overskridande ved langdikt. Madsen viser til Kambourelis sine påstandar om at langdiktet aldri samlar seg rundt ei forståing, og at kompleksiteten aukar i lengda (Madsen, 2018, ss. 25-26). Der er noko uregjerleg ved langdiktet si form, og presensforma ho utfaldar seg i gjer at perspektiva blir verande uferdige og uforløyste (Madsen, 2018, ss. 25-26). Vi kjem aldri heilt inn i kjernen på Seselja, og vi får aldri eintydige svar på om ho verkeleg var lukkeleg i tilværet ho fekk. Cecilie skildrar henne som lita og med fletter, noko som gir assosiasjonar til eit barn, men på biletet det er snakk om, må ho ha vore gamal sidan familien hadde vekse så mykje. Det er fascinerande korleis Seselja blir framstilt som så spinkel og stillferdig at ho nesten er usynleg. Her er også sjukdommen ho gjekk gjennom som barn eit viktig bakteppe, sidan det kjem fram at denne bidrog til den spake framtoninga hennar. I dikt 29 der Seselja er eg-et, lurar Vesle-Sjur på kvifor ho aldri blei gift, og får som svar: «ingen vil då / ha ei kone med / pukkelrygg, å den / sjuka, sparte meg / men kravde / sitt» (s. 60). Trass i desse mildt stakkarslege skildringane lèt ikkje langdiktet lesarane slå seg til ro med desse definisjonane. Desse inntrykka blir stadig nyansert og utfordra av andre dikt, som får fram ei sterk underliggjande kraft i Seselja som ei som



«løftar ned / perlemorskyene / spinn ein tynn / tråd av dei» og ser «solgullet / som glinsar / i vasskorpa» (s. 42)<sup>13</sup>.

### 3.8 «dykk og meg og oss»

I løpet av «Del 3: Lukkartid» kjem det også fram livsendrande informasjon om Cecilie, som kastar nytt lys over dei eskalerande eksistensielle og transgenerasjonelle tankeprosessane hennar, og som gir eit nytt nivå til dei lyriske adresseringane i langdiktet. Ho er gravid med tvillingar, og byrjar å rette dei språklege vendingane sine mot dei ufødde barna i magen:

eg er ei  
russisk dokke  
det er *to* menneske  
inni meg, *to* menneske  
enno ingen kjenner, *to*  
klumpar av blod  
og kjærleik

måtte  
de bli gode  
og audmjuke  
kjenne tyngda  
av vårane og  
vintrane, av  
sola i regnet  
og regnet  
i sola  
[...]  
(s. 78)

Forma på desse to strofene liknar gravidmagar, og forankrar dermed innhaldet og det kroppslege aspektet ved denne diktsekvensen. Dei ufødde barna som skal kome, gir ei utvida forståing av at Cecilie ikkje berre søker å «gripe lukkartida» og dermed forstå og ta med seg fortida for sin eigen del. Ho treng røter og tilhøyrsløse å forankre dei nye liva til, og søker samanheng og meining i tilværet. Strofene uttrykkjer også eit ønske om at barna skal få meiningsfulle liv, der dei kjenner på og ser bindingane mellom det gode og vonde i livet, og

---

<sup>13</sup> Desse perspektiva blir utdjupa i del 4.

der dei ber med seg arva si. Desse samanhengane og røtene er ikkje like opplagde i moderne tid som dei var for berre nokre tiår sidan, og desse tradisjonelle verdiane er Seselja ein tydeleg representant for. Igjen ser vi korleis langdiktet sine utstrekke strukturar opnar for vidfemnande erkjenningar, i det kompliserte spelet mellom del og heilskap (Madsen, 2018, s. 28). Tydingsrommet blir utvida etter kvart som vi får presentert meir informasjon om subjekta i langdiktet, og i linjene som er spent mellom dei. Informasjonen om at Cecilie er gravid, gjer også at dei metaforiske livstrådane spinnast framover også, og vi får nye, føregripande dimensjonar vi kan sjå fortida og notida i lys av.

I «Del 4: Obsposten, rom 4064» vidareførast den språklege vendinga mot dei ufødde barna i magen. I denne delen er eg-et i langdiktet prega av frykt på grunn av komplikasjonar i svangerskapet, og ho er i ein fastlåst situasjon på sjukehuset som gjer at ho reflekterer mykje rundt det kroppslege, samtidig som dei tette banda som allereie har bygd seg opp til tvillingane, blir synleggjort. I dikt 50 skildrar Cecilie den gravide kroppen sin ved hjelp av naturnære similer og metaforar: «blodårene på / magen og brysta / som eldgamle / blå greiner [...] – og så desse / underjordiske / restingane – bølgiene / når de bryt / dykk mot overflata» (s. 93). Denne skildringa av Cecilie som jorda og tvillingane som utfører ei villa rørsle i form av vatn, gir konnotasjonar til eit evigvarande kretsløp og vidstrekke universelle samanhengar. I tråd med Culler sine teoriar ser vi at den direkte adresseringa, her i samband med språklege bilete, bidreg til at diktet blir opphøgd frå daglegspråket og står fram som ei hending som krev merksemda vår (Culler, 2015, s. 187). Diktsekvensen vekker erkjenningar om den sterke livsviljen til dei sårbare fosterne som bryt mot overflata, og har store verdslege og eksistensielle samanhengar som bakteppe.

Den direkte adresseringa mot tvillingane er ikkje dominerande i alle dikta i delen, men dei dukkar opp som små stadfestingar av den umiskjennelege og allstadnærverande plassen dei tek opp i eg-et, Cecilie, sine tankar og eksistens. Dei bur trass alt i henne og er ein del av kroppen hennar, samtidig som dei allereie er eigne individ. I diktsekvensane 52 og 54 møter vi skildringar av kvardagslege situasjonar og ein klar handlingstråd, der Cecilie høvesvis har fått ein liten katterfigur som ho legg symbolsk tyngde i, og har fått dra heim frå sjukehuset ei stund og må tilpasse seg kvardagen der igjen. I begge desse dikta er der berre diskrete vendingar til barna i magen, ved at eg-et uttalar «to krigarar som vaktar over dykk og meg og oss» (s. 97) og at ho viser til mannen sin som «far dykkar» (s. 99). I dikt 56 har eg-et mor si

på besøk, og får hjelp til husarbeid og matlaging av henne. Her viser Cecilie til seg sjølv som «mor *dykkar*» og skildrar seg sjølv metaforisk som «eit havarert / cruiseskip / i sideleie / med ein / kujon til / kaptein» (s. 101). Etter å ha opplyst om at det er to og ein halv månad til termin legg ho til: «mor *dykkar* / ynskjer dykk ut / og skammar / seg» (s. 102). Desse døma viser korleis identiteten til eg-et og sambuaren blir endra i det dei fyller ut nye roller som «mor» og «far», samtidig som dei blir til eit utvida «oss».

Culler kategoriserer denne typen vending til tydelege individ som ei eiga form for apostrofe, og viser til at det er den mest utbreidde forma for lyrisk adressering sett heilt tilbake til gresk og latinsk lyrikk (Culler, 2015, s. 201). Han viser til dette som eit klart fiksjonelt grep som fungerer som eit poetisk verkemiddel (Culler, 2015, s. 202). Vidare peikar han på korleis ein ved å vende seg til ein «second-person addressee» i staden for å tale direkte til lesaren eller utan klar mottakar i det heile, kan få budskapet og meininga til å stå fram som meir ekte og mindre som moralske flosklar (Culler, 2015, s. 203). Dette verkemiddelet byggjer altså opp under den lyriske konvensjonen om eit tenkt *no* og skil teksten og språket frå det kvardagslege. Dikta får ein opphøgd posisjon, der vi anar djupare og meir inngåande konnotasjonar. Cecilie sine adresseringar til dei ufødde barna verkar utvungne og naturlege, og understrekar dermed dei sterke banda og kjærleiken mellom mor og barn overfor lesaren. I lys av langdiktet som heilskap nærar adresseringane også opp under ei førestilling av ubrytelege band mellom generasjonar.

### **3.9 «Moder meg»**

I «Del 5: Moder meg» har tvillingane blitt fødde, og eg-et Cecilie held fram med å rette seg mot dei i dikta. Det første diktet i denne delen, 58, er fortalt i fortidsform og skil seg dermed frå resten av diktsekvensane som alle har ei lyrisk presensform som tek lesaren nært inn i eit tenkt *no*. Ved å bruke denne preteritumsforma blir det dermed meir avstand mellom utseiingspunktet og det fortalde, og diktet får eit meir episk, forteljande preg. Likevel er språket poetisk og vi finn ei ettertenksam stemning i diktet, som opnar for ei forståing av at der ligg breiare innsikter:

ut kom de til slutt  
med hud og hår og negler  
og de likna slett ikkje meg, eg

skjøna ikkje kven de var eller kvar  
de kom frå, det fekk meg berre til å elske  
dykk enda meir, men ein dag [...]  
byrja de å rope til meg, eg kjende pusten mot  
andletet mitt og dei litt for lange neglene mot  
halsen min, og brått visste eg kvar de kom  
frå, brått visste eg kven de var  
(s. 107)

Sjølv om diktet skil seg frå resten av langdiktet når det gjeld verbtid, er stilen elles attkjenneleg for *Urd*. Det vesle, nære og kvardagslege blir på ein særeigen måte knytt saman med store, universelle samanhengar. På eit plan gir dette diktet ei konkret og handfast skildring av babyfasen, der også smokkar, bleier, tepper og leiker blir nemnde (s. 107), men den dirrande, eksistensielle heilskapstråden skin framleis gjennom. Vi oppfattar ein oppslukande, jordbunden nærleik gjennom dei kroppslege skildringane av neglar, pust, hud og hår, men der ligg også ei djupare innsikt mellom linjene i stadfestingane til eg-et. Det er som om vissa om kven tvillingane *er* og kvar dei kjem frå, ikkje kan uttalast direkte med ord. Gjennom «triangulated adress» gir den språklege vendinga mot tvillingane oss kjensla av at denne vissa ligg i dei usynlege trådane og veven som bind saman mor og barn, og dei andre som har vore før dei. Den overordna tematikken i langdiktet bidreg til dette heilskapsbiletet.

Mot slutten av delen «Moder meg» og av langdiktet som heilskap, i dikt 63, tek Cecilie og sambuaren barna med til Seselja sitt hus for første gong: «vi ber dykk / inn i seseljars hus / tvilling 1 på min / arm, tvilling 2 / på din [...] de gjer dykk / kjende med huset / slik huset gjer seg / kjent med dykk» (s. 114). Sjølv om det først er brukt vi-form, skjønar vi at det er Cecilie som er det tydelege subjektet i diktet, for ho viser til si arm som «min» og sambuaren si som «din». Barna er sentralt til stades i handlingstråden og blir adresserte gjennom pronomena «de» og «dykk», men likevel er det som den språklege vendinga ikkje er retta direkte mot dei. Det ligg noko konstruert over det å snakke til små barn på ein så observerande måte i ein slik kvardagsleg situasjon. Dei lyriske konvensjonane om tiltale og nærleik spelar inn her, og gjer at vi som lesarar godtek desse vilkåra. Culler peikar på dette fenomenet som eit aspekt ved lyrikk som ikkje nødvendigvis gir mening når det blir uttalt til den augnesynlege adressaten, men som har avgjerande tyding i vendinga til den faktiske lesaren (Culler, 2015, s. 206). Tonen i språket er meir erkjennande og konstaterande enn han hadde vore om Cecilie faktisk

snakka direkte til barna, og vi får understreka Janss og Refsum sin lyriske konvensjon om at no-et i diktet er eit tenkt no (Janss & Refsum, 2003, s. 25). Dette gjeld også Aadland sine innspel om at det lyriske eg formidlar dette no-et for det manifeste subjektet (Aadland, 1998, s. 113). Som lesarar får vi først innblikk i ein alminneleg situasjon, men apostrofen og besjelinga av huset som får menneskelege eigenskapar og dermed ein heilt spesielt nærleik til tvillingane, gir også eit ritualistisk og poetisk tilleggsnivå som gir ytterlegare tyngde til ytringane. I siste strofe påpeikar stemma i diktet at «støvet har / lagt seg i / livslinene / dykkar» (s. 115). Her ser vi ein breiare universell samanheng ved at huset og omgjevnadane metaforisk sett veks inn i tvillingane og sluttar om dei. Støvet representerer det gamle som har svinne, og når det legg seg i livslinene til dei små barna, symboliserer det korleis det fortidige lever vidare som ein del av den store verdsveven. Augneblisset der tvillingane møter Seselja-huset for første gong blir dermed hyperbolsk skildra som ei lyrisk hending, og blir tillagt stor tyding i både deira og Cecilie sine liv.

Dikt 63 inneheld heile 15 strofer, der dei fleste er korte med vers på nokre få ord, men sjølv om ordvala tilsynelatande er nøkterne, kan vi gjennom langdiktet sitt komplekse spel forstå utvida samanhengar. Som Seselja ein gong gjorde, ser tvillingane ut «over tunet / og fjella og / vatnet», og dei to nye liva som har kome til huset kontrasterer effektivt utsikta til to nye graver frå vindauget, i det Cecilie konstaterer at «sjur og / marta / var her – no er dei / ikkje her» (s. 115). Dette synleggjer store eksistensielle linjer og viser livet sitt ambivalente kretsløp, som både er nådeløst og mirakuløst. Vi kan dra linjer til då Seselja veik frå verda då Cecilie var nyfødd, og no har enda to gamle falle frå, medan tvillingane skal få veve sin vev, forankra i arven det gamle huset representerer.

### 3.10 Oppsummering

I møte med langdiktet *Urd* kan vi bruke omgrepet *eg-et* for å forstå kven som talar i dei ulike diktdelane, og korleis desse manifeste stemmene adresserer lesaren indirekte via påkalling til både nærverande og avdøde individ, i form av det Culler kallar «triangulated adress». I lys av Madsen sine karakteristikkar av korleis den overskridande forma i langdikt opnar for eit komplekst spel mellom del og heilskap, kan vi også ane finstemte, vidfemnande trådar og samanhengar mellom eg-a Cecilie og Seselja. Dette gjer oss medvitne på eksistensielle koplingar og set i gong etiske tankeprosessar som lèt oss spegle samtida sine verdiar og

haldningar i vår nære fortid. Langdiktet har dermed ein utvendig dimensjon som gjer at det kommenterer viktige tilhøve ved tida vi lever i, gjennom den kvasi-referensielle krafta til subjekta. Den samansette bruken av adressering i *Urd* påkallar lesarane til å fortolke og undre seg, og slik søker langdiktet også å bli verande med oss fordi det opnar tankane våre for nye innsikter i måten det knyt saman stemmer frå fortida, vår eiga tid og framtida.

I tillegg til adresseringane eg har vore inne på, som inneber ei konstruert språkleg vending mot andre tydelege individ og apostrofe mot avdøde eller fråverande personar, inneheld *Urd* også spor av påkallingar mot ei form for urstemme eller gudinnestemme, som blir bygd opp gjennom langdiktet sitt spesielle poetiske rørslemønster og versnett. Dette vil eg gå nærare inn på i neste del av oppgåva, og utforske i samband med dei språklege bileta og utvida leiemotiva i teksten.

## Del 4: Leiande språklege motiv og tydingstettleik i *Urd*

### 4.1 Det lyriske erkjenningspotensialet

I *Urd* sett Ruth Lillegraven saman ei episk forteljing gjennom kortare, lyriske sekvensar og tematiserer eksistensen vår på jorda gjennom eit poetisk og fleirtydig språk. Livet blir skildra som ein prosess vi går gjennom i takt med naturen og i uhandgripeleg samspel med dei som har vore her før oss, og dei som skal kome etter oss. Noko av den lyriske kvaliteten i *Urd* ligg i tydingstettleiken i språket, som gir oss kjensla av eit universelt erkjenningspotensiale. Dette kjem fram gjennom ei språkføring som er rik på bilete og har eit komplekst spel mellom del og heilskap. I tråd med Madsen sin karakteristikkk om det særlege poetiske rørslemønsteret til langdikt, der det frie og glidande versnettet kan bryte barrierar og danne store samanhengar og dermed søke å la tausheta tale (Madsen, 2018, ss. 29-30), vil eg i denne delen undersøke korleis bruken av utstrekke språklege bilete er med på å gi lesaren kjensla av at langdiktet nærmar seg ei djup, eksistensiell innsikt.

Lyrisk har lenge hatt ei nesten opphøgd rolle når det gjeld å skape meiningssamanheng og gi innblikk i store erkjenningar. Denne tanken hadde tungt fotfeste i romantikken og blei tydeleg artikulert av Johan Sebastian Welhaven i det kjende diktet hans «Diktets Aand» frå 1845, som også Janss og Refsum siterer i *Lyrikkens liv* (2003, s. 29):

Hvad ei med Ord kan nævnes  
i det rigeste Sprog,  
det Utsigelige,  
skal Digtet røbe dog

Janss og Refsum påpeikar det paradoksale i at diktet som består av nettopp «Sprog», skal seie meir enn språket *kan*, men forklarar det med at i diktet «etablerer [...] ordenes klang og rytme et betydningsnivå som overskrider ordenes henvisningsnivå» (Janss & Refsum, 2003, s. 29). Vi kan oppleve at dikt seier mykje med få ord fordi det opnar for ulike tolkingar og har eit frávær av eintydig meinig gjennom gåtefullt biletspråk. I *Urd* kan vi sjå at tydingstettleiken og erkjenningspotensialet kjem fram mellom anna ved ulike lyriske verkemiddel som utstrekke leiemotiv, allusjonar, kontrastar og metaforar, som er med på å gi dikta stemningsfylde. Dette byggjer opp under ei kjensle av at det også ligg mykje i det usagte og

mellom linjene, og dei språklege bileta bidreg til at orda kan få nye tydingar og utvida meining. Romantikken hadde ei mystisk-inspirert røyndomsforståing der natur og and var eitt (Andersen, 2001, s. 166), og denne tanken om at ein kan søke sanning og sjå samanhengar om ein ser til fortida og naturen, er også gjeldande i *Urd*, sjølv om dikta naturleg nok er meir modernistiske med fri form og eit mangefasettert innhald. Skrivemåten til Lillegraven vekslar saumlaust mellom det kvardagslege og det kunstnariske og søkande, noko som gjer at vi kan ane konturane av store samanhengar i verda rundt oss.

## 4.2 Tilhøyrslø og litteraturen si førestellingsevne

I samband med erkjenningspotensialet i lyrikken vil eg også undersøke korleis tilhøyrslø og identitet blir tematisert i *Urd*. I artikkelen «Veien hjem. Om tilhøyrslø i litteraturen» (2012) skriv Kaja Schjerven Mollerin om korleis litteraturen kan gi kunnskap om og innsikt i individuell tilhøyrslø (Mollerin, 2012, s. 110). Mollerin legg fram korleis litteraturen alltid har handla om mennesket i verda, heilt frå dei tidlegaste skapingsforteljingane, dei første voggesongane og dikta og fram til i dag (Mollerin, 2012, s. 110). Denne vissa ser vi tydelege spor av i *Urd*. Som eg skal gå nærare innpå i dei komande analysane, bidreg referansane til norrøn mytologi, gudinna Urd og andre eldre tekstar til å byggje opp rituelle og mytiske førestillingar, og gir ei kjensle av at langdiktet er ein del av ein slags «ur-søken» etter samanheng og meining i tilværet vårt. Mollerin skildrar lesing som ei personleg erfaring som «gir oss en dypere forståelse av de livsvilkårene vi som mennesker deler», og som rommar «en opplevelse av samhøyrslø, av å være et menneske blant andre mennesker i verden, av å høre til» (Mollerin, 2012, s. 111). Litteratur har dermed ei unik evne til å la oss sjå samanhengar og skape meining, og vi kan kjenne tilhøyrslø gjennom orda ved at andre sett ord på noko du sjølv har ant eller tenkt. Gjennom å lese om Seselja og Cecilie sine oppfatningar av verda og deira søking etter samanheng og identitet, kan lesaren sjølv reflektere over eigne røter og kvar ein djupast sett høyrer til.

Mollerin kommenterer også signifikansen av *stad* i litteraturen og hevdar at kor ein person bur, alltid seier noko om kven dei er, og at landskapet ikkje berre utgjer eit ytre rammeverk, men også pregar «historiene med en bestemt atmosfære» (Mollerin, 2012, s. 113). I *Urd* spelar det gamle huset og dei andre omgjevningane ei viktig rolle i å etablere forbindingar og tilknytning mellom dei to kvinnene Seselja og Cecilie. I langdiktet utforskar Lillegraven kva



det er som gjer at vi føler oss knytte til bestemte stader og kvar kjensla av å høyre til kjem frå, samtidig som der ligg eit ambivalent forhold til fortida og dei sterke røtene også. Staden Seselja og Cecilie har til felles gir oss også innsikt i kva livsvilkår dei deler, og kva som har endra seg i vår eiga samtid. Ifølge Mollerin er «de forestillingene vi byggjer tilværelsen vår rundt» ein del av livet (Mollerin, 2012, s. 113), og ho peikar på at litteraturen gir oss kunnskap om det allmenne i det individuelle og korleis «tilværelsene våre griper inn i hverandre [og] på hvilken måte en felles verden er vevd inn i hver og en av oss» (Mollerin, 2012, s. 111). Dette er i høgste grad i tråd med måten Cecilie og Seselja sine liv grip inn i kvarande, og i utvida forstand i lesarane sine liv også. Langdiktet trer inn i dei forteljningane vi har om oss sjølve og våre eigne band til fortida.

### 4.3 Biletmessige omdreiingspunkt

I *Theory of the Lyric* (2015) skriv Jonathan Culler at «lyrics illuminate or interpret the world for us» (Culler, 2015, s. 5). I *Urd* ser vi mange døme på at Lillegraven lyser opp små brotstykkje av naturen og kvardagslege element rundt oss, og tillèt oss å sjå desse i nye samanhengar, for kanskje å forstå notida og fortida på uprøvde måtar. Sentralt i dette ligg språkføringa med utstrekt bruk av gjentekne biletmotiv. I den vidare analysen har eg valt å studere desse nærare ved å gå i djupna på tre framtrudande leiemotiv som gjentek seg gjennom heile langdiktet, og som også er med på å knyte skjebnane til Seselja og Cecilie saman og opp mot eksistensielle tema. Dei tre leiemotiva som utmerkar seg i teksten, er knytt til (1) veving, trådar og syng, (2) naturen med fjell, planter og vatn og (3) kvinnerolla med finstemte språklege nyansar og gjentakningar. I *Lyriske strukturar* (1976) skriv Atle Kittang og Asbjørn Aarseth om gjentakning av poetiske symbol:

«Ved at ordet eller motivet blir gjentatt lenger nede i diktet, blir ikke bare den første betydningen trukket fram igjen, men de mellomliggende tekstelementene vil som regel innvirke på leserens forståelse, slik at gjentagelsen skaper en betydningsvalør som ikke var til stede første gangen.» (Kittang & Aarseth, 1976, s. 37)

Slike innfløkte tydingsvalørar som blir synleggjort gjennom leiande gjentakningar har eit stort potensiale i langdikt, noko Per Thomas Andersen også tematiserer i artikkelen «Øyvind Rimbereids poetiske bølge. Om 'Orgelet som ikke finnes'» (2016). Her skriv Andersen om korleis formatet til poetiske langdikt opnar for bruk av samlande motiv som fungerer som «assosiasjonsaggregat» eller som «billedmessige omdreiingspunkt» (Andersen, 2016, s. 334).

Ved å nytte same estetiske biletspråk knytt til både kvardagslege detaljar og store, overordna linjer, kan gjentakningane danne ei svimlande førestilling om universalistisk einskap og samanheng (Andersen, 2016, s. 334).

#### 4.4 Leiemotiv via intertekstuelle referansar

I det følgjande skal eg gå inn på dei tre nemnde leiemotiva og sjå på korleis dei er med på å løfte tydingsplanet i langdiktet og opne for fleirtydige meiningsfunksjonar. Tydingstettleiken i desse leiemotiva utpeikar seg allereie i dei intertekstuelle referansane som innleiar langdiktet, og bidreg slik til å påverke måten vi nærmar oss det vidare innhaldet på. Vi blir nemleg styrt mot natur-, tråd- og kvinnemotiva allereie i dei tre korte tekstane som er gjengjevne før den episke handlingstråden i langdiktet startar: i diktet «Og eg var sorg» av Olav H. Hauge frå samlinga *Dropar i austavind* (1966) og i forklaringa av den doble tydinga knytt til tittelen *Urd*.

##### *OG EG VAR SORG*

*Og eg var sorg og heldt til i ei hole.  
Og eg var ovmod og bygde attum stjernone.  
No byggjer eg i næraste treet,  
og um morgonen når eg vaknar,  
trær fura gull på nåli.*

Når forfattaren vel å starte langdiktet sitt med å vise til dette diktet, må det vere fordi meininga ligg tett på noko Lillegraven sjølv ønskjer å formidle, og det er derfor verdt å sjå nærare på det. I diktet møter vi eit sjølvrefleksivt *eg*, som knyt hòler, stjerner og tre til eigne kjensler og livserfaring. Det besjela treet trer gull på nålene sine, og impliserer ei fleirtydigheit og djupare meining til dei fem korte versa i strofa. Bodskapen i diktet kan tolkast som at du verken må forsvinne for langt inn i deg sjølv, eller vere hovmodig og drøyme deg for langt ut. Ver heller i det nære og i noet, det er der «gullet» eller lukka er. Den svevande, opphøgde stemninga som diktet framkallar, og erkjenningane det nærmar seg, tek vi med oss inn i opplevinga av langdiktet *Urd*.

Vidare får vi lese nokre informative linjer om *Urd*, som i norrøn mytologi er «ei av tre skjebnegudinner som sit ved brønnen Urdarbrunn ved verdstreet Yggdrasil. *Urd* (fortid),

Skuld (framtid) og Verande (notid) spinn skjebnetrådene til alle menneske og æser» (Lillegraven, 2013, s. 6). Verdstreet Yggdrasil har røter og greiner over heile verda (Næss, 2005 - 2007), og koplinga til denne kjende livsnerven frå norrøn mytologi er også med på å styre tankane våre i møte med sjølv langdiktet. Treet Yggdrasil innfattar konnotasjonar til noko livgivande som knyt oss saman, og denne førestillinga bidreg til at vi ser på oss sjølv som del av ein større samanheng. I samband med tanken på gudinnene som spinn skjebnetrådar, gir det oss ei forventning og ei openheit til å utforske desse linjene i vår eiga tid og i vår nære historie. Den oppgjevne informasjonen om gudinna Urd kan vi dessutan knyte til Hauge sitt dikt «Og eg var sorg». Skildringa av furua som trer gull på nåla har ei metonymisk forbinding til leiemotivet knytt til spinning av trådar ved at dei er nærskyldte omgrep, og ho bidreg derfor til å framheve visse aspekt ved det omtalte fenomenet<sup>14</sup>. Furua sine barnåler har nærleik til synåler, og dette skapar ei kjensle av at naturen har ei sentral rolle i den metaforiske spinninga og synging av livsvevnaden. Implisitt i denne besjelinga og i forbindinga til Yggdrasil ligg ein tanke om at naturen har ei djupne vi kan og bør søke oss mot for å finne erkjenning.

Den tredje og siste teksten vi blir presentert for før den episke handlingstråden startar, informerer om at «Urd var eit av dei første vekeblada for kvinner i Noreg og tok blant anna opp folkeopplysning, kunst og kultur. Bladet vart grunnlagt i 1897 og gjekk inn i 1958» (Lillegraven, 2013, s. 5). Desse opplysningane er meir handfaste og kvardagsnære enn Hauge-diktet og tilvisinga til norrøn mytologi, og gir oss eit viktig tilleggsperspektiv i møte med langdiktet som heilskap. Sidan bladet er nedlagt, gir det oss ei kjensle av at vi skal sjå bakover i tid, og den kvinnelege målgruppa gir oss ei forventning om at vi skal få innsikt i kvinnerolla. Denne referansen gjer oss merksame på at langdiktet særleg utforskar kvinneliv og kvinner sin plass i den store verdsveven, også i ein historisk og sosiologisk forstand. Gamle vekeblad kan nærast fungere som ein tidskapsel som gir indikasjonar på kva slags haldningar som har vore rådande, og som har påverka si målgruppe i si tid. Dermed gir informasjonen om bladet Urd eit frampeik om at langdiktet kan opne for innsikt i breie kulturelle implikasjonar.

---

<sup>14</sup> Her nyttar eg Claudi (2010) sine definisjonar av metonymi frå *Litterære grunnbegreper* (s. 107-109).

## 4.5 Vev-motivet i *Urd*

Det første eg vil ta føre meg av desse tre utstrekke leiemotiva, er dei språklege bileta knytt til veving, sying og trådar. Tittelen *Urd*, i samband med dei innleiande opplysningane om at dette var namnet på gudinna som representerte fortid og spann skjebnetrådar for alle menneske, legg grunnlaget for ein overordna metafor om ein universell vevnad der alle liv er spunne saman gjennom usynlege trådar. Frå dette utgangspunktet brukast ein rekkje språklege og poetiske verkemiddel til å byggje opp under og forsterke heilskapsinntrykket av store, eksistensielle samanhengar i langdiktet. Då Lillegraven vann Brage-prisen for *Urd* i 2013 påpeikte fagjuryen at ho hadde lukkast i å lage «en vev av skjønn litteratur og levde liv i en gripende helhet» (Brageprisen, 2013). Denne heilskapen i langdiktet blir i stor grad synleg gjennom dei språklege bileta knytt til tråd, sying og vevnad, som oppmodar lesarane til å reflektere over eksistensielle spørsmål og kanskje også eigne band til omverda. I *Lyrikkens liv* (2003) skriv Christian Janss og Christian Refsum om meningsfyllden i dikt og korleis «lyrikken er en særlig fortettet og betydningsladet modus» (Janss & Refsum, 2003, s. 79). Ved å forme det lyriske språket i bilete, er der eit stort rom for å få fram omfattande mening gjennom få ord og opne for ulike tolkingar. Vidare legg Janss og Refsum fram at mykje av poesien sin assosiasjonsrikdom og tydingspotensiale ligg «i *fraværet* av en entydig mening eller i uttalte eller fragmentariske sammenhenger» (Janss & Refsum, 2003, s. 80). Denne mangelen på tydelege utbroderingar og svar gjer at lyrikken aktiviserer lesarane og får oss til å reflektere rundt gåtefulle tilhøve i verda, som blir tilgjengeleg for oss gjennom bileta diktarane metaforisk sett målar med språket. Vidare vil eg utforske korleis Lillegraven brukar vevmotivet for å mane fram eit nyansert og fleirstemt bilete av subjekta Cecilie og Seselja og linjene som går mellom dei.

### 4.5.1 «tråden som spinn mellom oss»

Vi blir først innvigd i sy- og vevemotiva gjennom Cecilie som eg-et i langdiktet i samband med at ho i dikt 2 tenkjer på Seselja som budde i det nyovertekne huset før henne og «sydde for heile bygda» (s. 12). Etter ei konkret og stadfestande oppramsing av alt Seselja sydde (skjorter, kjolar, vestar, bringeklutar, forkle, kåper og frakkar) går eg-et over i eit meir biletleg og apostrofisk nivå i dei reflekterande strofene:

lengta ho etter  
dette som vi har

som vi nesten  
gløymer at  
vi har

denne  
bregnegrøne  
fugleungemjuka  
tråden som spinn  
mellom oss  
(s. 12-13)

Desse tre strofene gjer oss medvitne på ein usanseleg nærleik mellom dei to kvinnene Cecilie og Seselja, men dei opnar også for ulike tolkingar om kven den apostrofiske vendinga «vi» er retta mot. I den føregåande strofa kjem det fram at Seselja aldri vart gift, og dermed kan det vere nærliggjande å tenke at det er Cecilie og mannen hennar som er omtala. Ei anna moglegheit er at det er eit kollektivt «vi» som trer fram, og at eg-et vender seg til sin eigen generasjon og det moderne samfunnet. Implisitt i ei slik tolking ligg ein påstand om at vi i vår tid kanskje tek moglegheitene våre for gitt, sidan vi «nesten gløymer» kva vi har. I tråd med Janss og Refsum sine slutningar ser vi at dei fragmentariske samanhengane og tilbakehalding av opplysingar set i gong tankeprosessar hos lesaren, og gir ei kjensle av utvida bindingar. Uansett om strofene er meint som ein direkte adressering til lesaren, eller om dei er ei form for det Culler definerer som «triangulated address» der eg-et viser til seg sjølv og mannen sin medan lesaren er den faktiske mottakaren, blir lesaren kopla på og føler at dette angår ein sjølv.

Vidare kan tilvisingane til alt Seselja sydde i dikt 2 også tolkast breiare, sjølv om språket og handlingstråden i denne delen av diktsekvensen først er meir handfast. Vi blir presentert for eit metaforisk bilete av at Seselja sydde «ein stri / straum / av klede» (s. 12) for bygda, til både store og små anledningar og for alle livets fasar. Ho var dermed ein viktig, men lite synleg del av samfunnet og bygdelivet. Dette kan symbolisere at sjølv om ho levde eit tilbaketrekt og stillferdig liv, var trådane ho sydde, både reint konkret og symbolsk, knytt saman med dei rundt henne. Her kan vi også sjå til Madsen sine karakteristikkar om det kompliserte spelet mellom del og heilskap og det særlege poetiske rørslemønsteret i langdikt (Madsen, 2018, ss. 28, 30). Sidan det overordna biletet av universelle krefter som spinn skjebnetrådar allereie er etablert, får synga til Seselja ein tilleggsdimensjon som gjer at vi

anar ei tilknytning mellom henne og skjebnegudinna Urd. Det multiplekse spelet og rørslemønsteret innanfor det utvida leiemotivet gjer at vi kan knyte nære handlingar som syng opp mot store eksistensielle linjer. Saman med det språklege biletet av ein tråd som «spinn mellom oss» skapar dei konkrete sy-tilvisingane ei kjensle av at det store er i det vesle, og at alt heng saman. Spinnebiletet gir oss også kjensla av at desse banda mellom oss er i konstant rørsle. Biletet er vagt og svevande, men rissar fram eit inntrykk av at vi er ein del av ein større vevnad, og at der ligg eit større tydingspotensiale som må vidareutforskast. Naturen spelar også ei sterk rolle i denne erkjenninga då tråden blir skildra gjennom naturnære adjektiv som «bregnegrøn» og «fugleungemjuk». Med den direkte allusjonen til gudinna Urd i bakhovudet kan vi også tenkje på kor vidt vi styrer alle desse trådane sjølve, eller kor vidt vi berre flyt med i skjebnen som er meint for oss, påverka av ytre faktorar. Allereie tidleg i langdiktet anar vi altså store eksistensielle samanhengar og ser døme på at tydingsnivået i lyrikken «overskrider ordenes henvisningsnivå» (Janss & Refsum, 2003, s. 29).

#### 4.5.2 «spinne dine setningar»

I dikt 3 held trådmotiva fram å gi tyngde og tydingstettleik til langdiktet. I mangel på både evne og vilje til å ta over symaskina til Seselja, seier mannen til Cecilie at ho kan bruke syplassen med den fine utsikta til å skrive:

så kan du  
sitje her, sjå  
ut over tunet og vatnet

karde dine  
tankar, spinne  
dine setningar  
veve *din* vev  
(s. 15)

Her ser vi korleis omgrep knytt til spinning og veving blir brukt metaforisk og får ei overført tyding knytt til refleksjon og skriving. Medan Seselja fekk utløp for sin kreativitet og sette sitt preg på bygda og samfunnet gjennom sytenestene sine, kan Cecilie, som vi seinare får vite er forfattar, bruke ord som sitt bidrag til livsvevnaden. Desse strofene bidreg dessutan til å kople Cecilie til den allereie etablerte relasjonen mellom Seselja og gudinna Urd, sidan skrivinga hennar blir kopla til trådar og vev. Gjennom denne metaforen får vi eit uttrykk som ikkje gir

mening i bokstavleg forstand, men ved å framheve ein likskap dannast ein felles identitet mellom to element (Claudi, 2010, ss. 104-106). Slik går både skrivning og sying inn det heilskaplege leiemotivet om store, eksistensielle trådar og samanhengar.

Versa om å «karde tankar» og «spinne setningar» (s. 15) har også eit metafiksjonelt nivå, sidan dei kommenterer språket og skrivninga si evne til å setje ord på omverda. På same måte som Seselja lever vidare gjennom saumen sin, kan etterlatne ord føre til at noko av oss kan leve vidare. Slik byggast det opp ei førestilling om noko evigvarande i ein elles forgjengeleg eksistens, der noko av oss kan vidareførast i den store livsvevnaden, sjølv når vi uomtvisteleg nok skal døy. Ein liknande tankegang, som etablerer skrift som livgivande, blir også underbygd når bestefaren til Cecilie gir henne huset og seier: «så ta det, du / bruk det, du – skriv det / til liv!» (s. 17). Her kan vi kanskje også snakke om eit sjølvrefleksivt nivå i langdiktet, sidan det å skrive ein flik av fortida til liv igjen, er noko av det Lillegraven sjølv gjer gjennom *Urd*. I *Lyrikkens liv* (2003) legg Janss og Refsum fram sjølvrefleksivitet som eit grunnleggjande kjenneteikn på god lyrikk, og dette inneber at «Diktet formidler, på en eller annen måte, at forfatteren har et bevisst og reflektert forhold til diktets form og tematikk» (Janss & Refsum, 2003, s. 32). Ved at Cecilie skal «veve sin vev» gjennom skrivninga si, blir språket framstilt med ein opphøgd og livgivande funksjon. Gjennom desse språklege bileta blir vi enda meir medvitne lyrikken si evne til å gi innsikt og erkjenning.

Vidare syner strofene frå dikt 3 også korleis naturen og staden får utvida dimensjonar. Utsikta over tunet og vatnet legg grunnlaget for dei skapande sy- og skriveprosessane til dei to subjekta i langdiktet. Det er som om tilhørsla og tryggleiken røtene gir, i lag med inspirasjonen frå den vakre naturen, går inn i ein større meningssamanheng. Samtidig ligg der eit slør av ambivalens over Cecilie, som gjennom livsvevnaden også kjenner ei tyngande forplikting til å ta over huset og vidareføre arven frå Seselja og fortida. Strofer som «her er / lågare under / taket enn eg / hugsar» og «glaset er / smalar» (s. 15) viser at ho kanskje har idealisert minna og ideen om å flytte heim og ta over huset. Vi ser også at språket har eit sverjande nivå. «Vi kan» og «du kan» blir gjenteke i diktsekvensen, og lese saman med strofa «så blir det bra / så blir det vårt» (s. 15), er det nesten som at Cecilie og mannen prøver å overtyde seg sjølve om at dei har tatt ei god avgjersle. Det blir tydeleg at Seselja sitt nærvær kjem sterkt på Cecilie i denne prosessen, og vi får inntrykk av at trådane som spinn mellom dei både styrker henne og slit henne i ulike retningar. Her kan vi kjenne igjen det

overskridande elementet i langdikt, der den uavslutta presensforma bidreg til å danne eit bilete av uforløyste, kontinuerlege prosessar (Madsen, 2018, s. 27). Vi kan også sjå til Keller sine haldepunkt i *Forms of Expansion* (1997), der ho knyt langdiktet si utvida form til utforsking av heilskap og autonomi innanfor kvinneleg subjektivitet (Keller, 1997, s. 15). Keller skriv om eit flyktig «subject-in-process» (Keller, 1997, s. 15), og dette er ein karakteristikk vi kan overføre til eg-et Cecilie. Ho er sterkt forankra i heimstaden, samtidig som moglegheitene det moderne samfunnet har gitt henne også gjer at ho føler seg dradd i ulike retningar. Ein kompleks og sprikande identitetsprosess er i gong hos Cecilie, og dette utforskast på ein nyansert og finstemt måte gjennom langdiktet sin kombinasjon av romlege og poetiske former.

#### 4.5.3 «ei kvinne som syr gulltrådar i huda mi»

Utover i langdiktet ser vi stadig at sy-motivet kjem til uttrykk i ulike former, og korleis det spring ut av både det heilt konkrete og daglegdagse og eit meir antydande meningsutvida perspektiv der det blir knytt opp mot skjebnetrådar og store, eksistensielle samanhengar. Ved å la gjentakingar rundt dette motivet dominere språket, skapast ein framtrédande og syntesekapande dynamikk som kan ladast med ulike meningar (Kittang & Aarseth, 1976, s. 165). I *Urd* vekslar eg-a i dei ulike diktsekvansane ubrote mellom desse kvardagslege og opphøgde nivåa, som underbyggjer kjensla av at alt er forbunde i universelle samanhengar. Dei ritualistiske kvalitetane i lyrikken blir synleggjort gjennom desse nærast saumlause skifta, og samsvarar med Culler sitt syn på poetiske utsegn som *hendingar* som gir inntrykk av eit sterkt og nærverande lyrisk *no* (Culler, 2017, s. 120). Eit døme på dette finn vi i forlenging av diktsekvansane 3 og 4, der vi går frå ein tydeleg handlingstråd med oppussingsplanar og overtaking av huset til at eg-et, Cecilie, lèt seg overmanne av ei djupare innsikt og inntek ein epifanisk tone i diktsekvensen 5:

og medan  
regnet fyller  
bygda og båten  
og vatnet og  
fjella og oss

held vi stengt  
tel vi opp: så mykje  
hadde vi, så mykje



har vi, så mykje  
får vi

her er kje  
synder eller sorg  
her er kje gråt og  
tåre, her er vi så  
reine og fine, så  
fulle i herlegdom  
og æra

eg vrengjer  
den målingsflekka  
huda over hovudet  
hiv henne i det  
høge graset

og himmelen  
er ei myr

eit  
tjern  
utan  
botn

ei  
kvinne  
som syr  
gulltrådar  
i huda mi  
(s. 18–19)

Culler definerer det ritualistiske ved lyrikken som «everything that can be considered as instructions for performance rather than fictional representation», og døme på dette finn ein som nemnt tidlegare, i element som rim, repetisjonar, adressering og framtreddande lydmønster (Culler, 2017, s. 126). I denne diktsekvensen ser vi mange døme på at språket overskrid forteljande og representative funksjonar, og dermed får vi ei opphøgd hending som vi kan leggje utvida meiningsfylde i. Diktet startar med regnet som fyller både naturen, det menneskeskapte og folket, og gir ei kjensle av at enorme krefter er i spel, langt utanfor eg-et

sin kontroll. Deretter følgjer ein allusjon til ei gammal barneregule med eit gjentakande og sverjande språk, som også skapar klang og rytme og gir diktet eit preg av «suggestiv hamring» (Kittang & Aarseth, 1976, s. 38). I repetisjonane «så mykje» *hadde, har og får* «vi», ligg der også ei samanknytning av verbtidene i fortid, notid og framtid, som gir eit mytisk slør til versa. Vidare flyt diktet over til å alludere den 400 år gamle salmen «Eg veit i himmerik ei borg», som ofte er brukt i gravferder (Askeland, 2018, s. 36). Denne strofa kontrasterer «synder» og «sorg» med «herlegdom» og «ære», og vitnar om mennesket sin evige søken etter ei form for frelse og meining i tilværet. Saman bidreg desse to tradisjonsrike referansane til å føre fortida fram i notida, og gir inntrykk av at eit ekko frå fortida prøver å kome fram. Her ser vi også korleis langdiktet synleggjer kulturelle implikasjonar sjølv om det har eit smalt perspektiv (Keller, 1997, s. 5), ved at påverknad frå den kristne trua blir inkorporert i diktsekvensane. Tittelen, *Urd*, gjer også at det norrøne verdsbiletet ligg som eit vagt bakteppe for heile forståinga av langdiktet. Samla bidreg dette til ei søkande kjensle etter eksistensiell forståing, og viser korleis lengten etter dette er noko som alltid har foreint menneske. Dei overskridande og skiftande referansane i diktet gir eit medvit av at eg-et, og implisitt alle menneske, er underlagt universelle dragningar. Dei ulike nivå i denne diktsekvensen bidreg slik til at han røyver direkte ved lista over autentiske kjensler som Richards knytte til god litteratur, ved at han seier noko om mennesket sin plass i tida, universet sin uoverskodelige storleik og den kolossale uvitheita vår (Hagen, 2010, s. 41).

Dikt 5 skapar eit bilete av at overtakinga av Seselja-huset har sett i gong ein sterk, indre prosess hos Cecilie, og dei fortidige referansane byggjer opp under ei førestilling av at urkrefter og naturen sjølv rører i henne. Dette inntrykket blir forsterka av metonymien om å vregje av seg huda som ein genser, og gir ei kjensle av veksande uro i Cecilie. Noko klør og riv i henne, og ho blir overvelda av ei universell erkjenning rundt sin plass i verda og tida. Ho får ei epifanisk erkjenning av at «himmelen er ei myr» og «eit tjern utan botn» og blir overgitt djuptgripande krefter ved at ei kvinne «syr gulltrådar i huda» hennar (s. 18–19). Her får vi assosiasjonar til skjebnegudinna Urd, men gjennom dei utvida leiemotiva er det som at syerska Seselja også inngår i einskap med denne transcendentale skapnaden. Den siste strofa kan også tolkast som ein implisitt allusjon til det refererte Hauge-diktet «Og eg var sorg», der furua trær «gull på nåli». I eit slikt perspektiv kan trådane som metaforisk sett blir sydde i henne, også symbolisere ein nærleik til naturen, som ho no går inn i ein elevvert heilskap med. Igjen kan vi sanse ei ambivalent stemning i diktet. På den eine sida kan det verke frigjerande å

«vrenge» og «hive» av seg noko trøgt og kvelande for så å dukke ned i eit endelaust tjern, men det skapar også ei førestilling av ein slags indre råskap som eg-et ikkje klarer å handtere. Strofene skapar ei kjensle av at det både er tryggande og tvingande å vere ein del av ein større vevnad. Her kan vi igjen vende tilbake til Keller sine haldepunkt om kvinneleg subjektivitet som mangfaldig og fragmentert, sidan det samla inntrykket av Cecilie som eit flyktig «subject-in-process» blir forsterka i diktsekvensen (Keller, 1997, s. 15). Vi kan dessutan sjå til Madsen sin karakteristikk av langdikt som ei overskridande form, som bidreg til at framstillinga av Cecilie ikkje samlar seg rundt éi forståing (Madsen, 2018, s. 27), men heller tematiserer komplekse og uhandgripelege samanhengar.

I denne samanhengen kan vi også gå tilbake til det Janss og Refsum skriv om tydingspotensialet som ligg i fråværet av ei eintydig meining i lyrikken (Janss & Refsum, 2003, s. 80). Det poetiske og biletrike språket lèt oss berre sanse og ane ei stemning, som skapar refleksjon og gir oss kjensla av at vi står nærare eit svar på ei stor og svevande gåte. Metaforen om at himmelen er «eit tjern utan botn» (s. 19) gir sterke assosiasjonar til universet si endeløyse, og minner oss på at vi alle er underlagde eksistensielle rammer som vi menneska ikkje evnar å fullt ut fatte eller forklare. Allitterasjonen i versa «**h**uda over **h**ovudet / **h**iv **h**enne i det / **h**øge graset» (s. 18) og dei nemnde gjentakane og allusjonane, er dessutan med på å skape ein tett og heilskapleg klangverknad i diktet. Desse ritualistiske trekka bidreg til flyt i teksten og opphøgjer den lyriske hendinga, og lèt oss lettare kjenne på den svimlande kjensla av epifanien.

#### 4.5.4 «eit tjukt trevlete teppe»

Den siste staden der leiemotivet knytt til veving er framtrudande med Cecilie som tydeleg *eg* i langdiktet, er i den avsluttande delen «Moder meg». I dikt 59 har Cecilie blitt tvillingmor, og vi møter språklege bilete knytt til veving i ein ny kontekst, som ein samanfletta del av eit kvardagsleg og kaotisk familieliv:

**59**  
eg vev meg  
eit tjukt trevlete  
teppe av kranglar  
og klagar og krav  
smular og støv

vev inn  
listene mine  
husarbeidslister  
handlelister og  
helgelister

slår inn  
sarkasmane  
ironien, alt  
det tause

knyter  
trådane  
stramt

før eg med  
hard og kjærleg  
hand breier teppet  
over far dykkar

kviskrar  
god natt  
(s. 108)

Sjølv om den episke handlingstråden til dels skildrar konkrete situasjonar i eit altoppslukande og hektisk familieliv, har også dette diktet nokre ritualistiske trekk som gjer at det står fram som ei lyrisk hending som formidlar viktige innsikter (Culler, 2017, s. 122). Det oppramsande preget og den utstrekke allitterasjonen i vers som «[...] tjukt trevlete / teppe av **k**ranglar / og **k**lagar og **k**rav / **s**mular og **s**tøv» (s. 108) gir ei oppleving av at orda inngår i ein lada samanheng. Den metaforiske skildringa av vevnaden som tjukk og trevlete gir inntrykk av at også desse små, krevjande kvardagsaugneblikka inngår i dei store samanhengane. Kontrastane mellom dei negativt ladde versa «slår inn / sarkasmane / ironien, alt / det tause» og den kjærlege handa som «breier teppet over far dykkar» (s. 108) gir ein balanse til diktet. Saman med den hugtekne avslutninga «kviskrar god natt» (s. 108), dannast det ei nyansert og subtil innsikt om at inne i alle dei små utfordringane ligg der også ein useieleg stor nærleik og kjærleik, og alt er tett samanvove i kvarandre.

Som ein ettertanke til det kontrastfylte, kjærlege og kaotiske familielivet som spinn rundt Cecilie, ligg faktumet at Seselja gjekk glipp av alt dette sidan ho aldri fekk barn, og vi kan nesten høyre etterklangen frå dikt 2 når Cecilie apostrofisk stilte spørsmålet «lengta ho etter / dette som vi har – som vi nesten / gløymer at / vi har» (s. 12–13). Fråværet av eintydige svar på slike filosofiske undringar, fører til ei ambivalent tolking av Seselja sin skjebne. På den eine sida kan vi tenkje at ho sakna tett samhøyrslø og blei røva noko på grunn av sjukdommen og følgjene av tapet av broren, men dikt 59 kan også lesast som ein kritisk kommentar til det moderne samfunnet. Eg-et, Cecilie, uttrykkjer at ho «vev inn / listene mine / husarbeidslister / handlelister og / helgelister» (s. 108) i livet sitt, og personleggjer dermed samtida si karakteristiske tidsklemme, der overarbeidde kvinner prøver å leve opp til alle dei usynlege krava frå samfunnet rundt. Dette stresset som eg-et prøver å systematisere gjennom lister, står som eit motstykke til det stillegåande livet Seselja levde. Vi kan altså spegle jaget etter perfektjon i vår tid ved hjelp av det utvida leiemotivet knytt til tråd, og ser at det dermed rommar nok ein dimensjon. Her kan vi også sjå til Madsen sin karakteristikk av det «udvendiggjørende» ved langdiktforma, som gjer at slike tekstar ofte framstår som etiske utsegn (Madsen, 2018, ss. 28-29). Gjennom finstemte språklege grep synleggjer og formidlar *Urd* tankevekkande perspektiv på tida vi lever i. Ved å kontrastere skjebnane til Seselja og Cecilie får vi indirekte kommentarar til samfunnsdiskursen, og lesaren sin etiske respons blir engasjert.

*Urd* antydar dermed at den raske samfunnsutviklinga har ført til at nokre av dei små og nære verdiane blir oversett i det moderne samfunnet, og vi kan sjå at langdiktet gir uttrykk for nyanserte kvinnelege perspektiv på historie og samtid. I *Forms of Expansion* peikar Lynn Keller på korleis langdikt av kvinner “enact various models of relationship with the dominant traditions, in accordance with varying assessments of the problems or opportunities traditional structures and procedures pose for women» (Keller, 1997, s. 17). Cecilie har mange moglegheiter og har bygd seg eit liv som forfattar med eigen familie, langt vekk frå heimstaden, men blir likevel framstilt som eit fragmentert subjekt som blir slitt i ulike retningar. I dikt 59 knyt ho «trådane stramt» og brukar ei «hard og kjærleg hand» samtidig som ho slår inn sarkasmar og ironiar (s. 108). Ho må navigere seg gjennom ein utfordrande familiekvardag, men den gjennomtrengande kjærleiken til dei næraste ligg i botn. Seselja mista garden når foreldra ikkje fekk mannlege etterkomarar som vaks opp, og ende i eit

tilbaketrekt tilvære. Likevel verkar eg-et Seselja meir samla og trygg i sin identitet, og ho påverka og tok del i omverda på sin lågmælte måte gjennom virket sitt som syerske. Begge møter altså utfordringar og finn moglegheiter i dei tradisjonelle strukturane rundt seg, og er komplekse og samansette subjekt.

Kanskje er noko av budskapet i langdiktet knytt til nettopp dette; alle menneske er ein uvurderleg del av ein større vevnad, og det lèt seg ikkje enkelt gjere å måle verdien av det eine opp mot det andre. Utvida moglegheiter i det moderne samfunnet kan også føre med seg rastlaus søken, i det ein mistar delar av den stadnære tilhøyrsla og identiteten sin. Gjennom dei utvida leiemotiva knytt til tråd ligg det implisitte aningar om at vi kjem nærast svara på dei store, eksistensielle spørsmåla og finn den største rikdommen ved å fokusere på dei tilsynelatande små og nære tinga rundt oss, som Hauge-diktet «Og er var sorg» også peikar mot. For nokre kan dette ligge i naturen, som eg vil gå nærare inn på seinare, og for andre vil den største verdien ligge i familielivet eller i kvardagslege gleder. Ein siste observasjon eg vil vende tilbake til i samband med dikt 59, er den implisitte referansen til versa i dikt 3 med den metaforiske førestillinga om at Cecilie skal «veve [sin] vev» (s. 14). Dette kan vi tolke som at ho gjennom å leve sitt liv, skal påverke den store universelle vevnaden, som vi alle er i uhandgripeleg samspel med. I lys av dette framstår det kvardagslege i det «tjukke og trevlete» teppet ho vev seg, med ein opphøgd dimensjon. I desse brotstykkja frå sansingane til Cecilie, vinkla opp mot dei samanvovne samanhengane det utvida tråd-, vev- og spinnemotivet gir, blir det mana fram ei kjensle av at der ligg useieleg verdi i dei små tinga, som vi er tent med å dvele ved og verdsetje meir. Ekkoet frå fortida og Seselja sine usynlege trådar, spelar inn på desse vage openbaringane vi kan ense gjennom eg-et Cecilie si lyriske formidling.

#### **4.5.5 «soga om seselja»**

Vi har no sett på korleis språklege bilete knytt til vev-motivet er med på å danne ei sterk kjensle av samanfletta heilskapar og livserkjenning i dei delane Cecilie er det attkjennelege eg-et i langdiktet. Liknande språklege bilete er også dominerande i «Del 2: Soga om Seselja», og leiemotivet knytt til syng, trådar, spinning og veving får også her utvida tydingar i samspel med langdiktet sitt særlege poetiske rørslemønster. Gjennom langdiktet sine «udstrakte tidslige og rumlige iakttagelser» og organisering av versnett (Madsen, 2018, s. 30)

knytast fortida og notida saman, og skapar ei kjensle av vidtrekkande samanhengar og eit stort erkjenningspotensial.

Før eg presenterer vevmotivet som blir synleggjort i både kvardagslege og definerande augneblick for Seselja, kan det vere interessant å dvele litt ved ordvala i deltittelen, med den intertekstuelle sjangernemninga «soga om». Her får vi eit nytt ekko frå norrøn tid, jamfør den norrøne gudinna Urd, sidan tittelen gir konnotasjonar til gamle forteljingar om livsløpet til sentrale skikkelsar i fortida. I diktet som leiar opp mot denne delen oppsøker Cecilie grava til Seselja, som ligg «like ved vatnet / like ved garden / like ved huset» (s. 21). Denne anaforen viser kor nærverande Seselja har blitt for Cecilie etter at ho tok over huset hennar. Cecilie «knekkjer ein / kvist av næraste / treet, pirkar grønske / ut av bokstavane – seselja hansdotter / født 1897 / død 1975 – kvil i fred» (s. 21). Her dukkar nok ein allusjon til Hauge-diktet opp med tilvisinga til det «næraste treet». I dette tilfellet brukast ein kvist frå treet til å synleggjere bokstavane på grava, og dette kan symbolisere at Cecilie hentar Seselja fram frå den kollektive gløymsele. Sett i lys av dei tidlegare nemnde språklege bileta av skrift som noko livgivande, er det som om denne handlinga opnar for at Seselja kan bli skriven til liv på nytt, og «soga» hennar trer fram på sidene som følgjer. I den norrøne alderen, som var sogene si stordomstid, var det hardføre krigarar og høvdingar som fekk æra av å bli hugsa for ettertida gjennom skrifter, og Seselja kan vel neppe seiast å ha mange likskapstrekk med verken Gunnlaug Ormstunge, Egil Skallagrimsson eller Ramnkjell Frøysgode og dei brutale liva dei levde. Det dirrar ei form for symbolsk tyding i denne kontrasten. Kanskje finn vi dei sanne «store skikkelsane» i kvardagsmenneska – dei som lever sine stillferdige liv, utan å tvinge eigne stordomsambisjonar på omverda rundt seg. Slik sett kan Seselja si tileigning av ei eiga soge seiast å vere ein kommentar til korleis alle liv og skjebnar har ein innverknad på livsveven, uavhengig av kor synlege og merka dei gjer seg.

#### **4.5.6 «flett, flett, flett»**

Det første diktet i «Del 2: Soga om Seselja» er titulert «1903», og vi reiser dermed tilbake til starten av det tjuande hundreåret. Seselja er altså seks år når vi møter henne som eg-et i langdiktet for første gong. Vi blir tatt med rett inn i ei lukkeleg barndomsstund der ho flettar håret til mora, og igjen bidreg ritualistiske element som gjentaking og allitterasjon til klangverknadar som er med på å opphøge diktet som ei lyrisk hending (Culler, 2017, s. 122).

Nærleiken og banda mellom Seselja kjem fram gjennom dei gjentekne versa «**mor mi**» og «**mi mor**» (s. 25), som også fungerer som ein omsluttande sirkelkomposisjon i diktet. Heile diktsekvensen er samla i ei einskilt strofe, og har eit barnleg preg med korte vers og inderlege sansingar:

[...] flett  
flett flett som  
korgene på  
bualoftet  
flett flett  
flett, som  
mor og far  
og meg, flett  
flett flett til knute  
og solskin i nakken  
[...]  
(s. 25)

Gjennom similer blir dei samanvovne eigenskapane til flettverket på korgar og hår også overført til den vesle familien på tre, og dette målar eit sterkt bilete av tett innvevd samhøyrslø og tryggleik. I lys av dei utvida leiemotiva bidreg også desse språklege bileta til å danne ei oppfatning av at Seselja allereie no ser samanhengar og har ei slags kjensle av den universelle livsvevnaden som spinn og røyver seg i alt. Den inderlege nærleiken som skildrast, blir seinare i dikt delen ståande som ein brutal motsetnad til korleis banda til mora endrast etter broren Johannes sin død, og diktsekvensen har dermed ei viktig rolle i å etablere innsikt i måten tilværet blir endevendt på for Seselja. Her kan vi sjå framover til dikt 18, der «mor mi» har blitt til «mørke moder / mold, med / børa si» sommaren etter Johannes gjekk bort (s. 40). I lys av det varme og kjærlege flettverket til den vesle familien som kjem fram i dikt 8, framstår kontrasten til dei følgjande strofene som nådelause:

stakken luktar  
sveitte og sorg  
  
gå, jente, seier  
ho, ser ikkje  
på meg  
(s. 41)



Ei meir direkte tilvising til vev-motivet kjem i neste dikt, 9, der Seselja sit på fanget til mora og lærer seg å spinne på rokken:

eg spinn  
og mor  
trør

ikkje  
slepp for  
fort, seier  
mor, då går  
ikkje tråden  
gjennom

men ikkje  
halde for  
hardt heller

då slitnar  
han  
(s. 26)

Den episke handlingstråden i diktet er tydeleg og situasjonen er tilsynelatande lukkeleg og harmonisk, men der ligg også ei djupare meining og ei ambivalent kjensle i visdomen som blir overført frå mor til dotter. Om vi følgjer det utvida leiemotivet der trådar som spinn har ei metaforisk og overført tyding til liv som levast og ulike skjebnar, kan vi tolke desse strofene som ein refleksjon over den skjøre balansen eksistensen vår på jorda har. Premissane for dei glidande banda vi har til omverda og kvarandre, er sarte, og står heile tida i fare for å ryke. Her kan vi også sjå til Madsen som skriv om det kompliserte spelet mellom del og heilskap som eit kjenneteikn på langdikt (Madsen, 2018, s. 28). Trass i si negerande og fragmentariske form forpliktar langdiktet seg til ein kompleks heilskap, og bruken av leiemotiv som gradvis opnar for nye nyansar og samanhengar blir i så måte eit slagkraftig verkemiddel. Dei gjentekne motiva underbyggjer i samspel tvitydige innsikter og forsøker å spegle ulike aspekt ved den fleirfasetterte verda vår. Når vev-motivet opptre i nye og vekslende samanhengar «skapes det en kontrast mellom noe statisk og noe foranderlig» og utviklingslinjer i teksten blir synleggjort (Claudi, 2010, s. 118). I lys av kva som seinare skjer med broren Johannes, har dei språklege bileta knytt til skjøre trådar også ein funksjon som frampeik til dei vonde

hendingane som skal prege Seselja sitt liv, og som også får det tette flettverket til mora til å rakne.

#### **4.5.7 «tråden ligg mellom fingrane mine»**

Barndomen til Seselja blir via stor plass i «Soga om Seselja», før vi etter dei tragiske hendingane rundt broren Johannes får eit langt hopp fram i tid til vaksenlivet, med berre eit frittstående dikt titulert «1910» som overgang. Dette diktet er rikt på sansbare, språklege bilete og vevmotivert gjer seg sterkt gjeldande:

himmelen  
er her framleis  
lyseraud og grå

eg løftar ned  
perlemorskyene  
spinn ein tynn  
tråd av dei

hentar  
spindeltev  
frå kroken  
over senga

solgullet  
som glinsar  
i vasskorpa

skimmeret  
i skinnet  
på fisken

løvetannulla  
som dansar  
gjennom tunet

nervane  
i bjørkeblada  
der dei vregjer  
seg i vals med

vinden

tråden

ligg mellom

fingrane mine

stram og

skjør

(s. 42–43)

Diktet har eit skjær av overskriding i seg, sidan den konkrete handlinga flyt inn og ut mellom to ulike røyndomsplan. Vi kan sjå for oss Seselja, no 13 år, som sit og syr med ein tråd mellom fingrane, men her er også eit større spel, som kjem til syne gjennom det utvida leiemotivet knytt til tråd og spinning. Store eksistensielle og djuptgripande prosessar utfoldar seg på tvers av dei handfaste hendingane og skapar ei førestilling av vidløftige samanhengar. Diktet startar med versa «himmelen / er her framleis», noko som vitnar om at livet har gått vidare for Seselja, trass i det vonde ho har stått i. Ho tek innover seg det vakre som omgir henne i naturen og overskrid metaforisk sett naturlovane ved å spinne ein tråd av dei forlokkande perlemorskyene. Inn i tråden hentar ho både spindellev, solgull, skimmer, løvetannull og nervane i bjørkeblada. Til saman utgjer desse vakre og sarte sanseopplevingane ein tråd som er både stram og skjør, og legg ny meining inn i leiemotivet om kor uføreseieleg balansegangen i eksistensen vår er.

Diktsekvensen orienterer seg mot det eksistensielle og fleirfasetterte ved verda, og går inn i det kompliserte spelet mellom del og heilskap i *Urd*. Seselja, som i delar av langdiktet blir framstilt som stillferdig og nesten stakkarsleg<sup>15</sup>, framstår her med underliggjande krefter, som ei som verkeleg *ser* rikdommen i naturen rundt seg, og som i lys av den overhengande referansen til gudinna Urd, bidreg til den store livsvevnaden. Her ser ein også at tydinga til orda og elementa blir oppheva gjennom det poetiske språket. I daglegspråket blir som regel spindellev, løvetann og fiskeskinn framstilt som noko skjemma, heller enn noko vakkert. Her inngår derimot desse komponentane i ein verdifull heilskap, og vi ser korleis slike oversette, men eksepsjonelle detaljar frå naturen blir løfta fram. Gjennom eg-et Seselja blir desse elementa observert og løfta fram i biletrike og positivt ladde, besjela skildringar som

---

<sup>15</sup> Dette blei gjort meir utfyllande greie for i del 3.

«dansar gjennom tunet» (s. 42). Kanskje ligg der også ein parallell til Seselja sjølv, og dei mange stillferdige og undervedsette livsskjebnane frå fortida ho representerer, i desse samanbindingane. Den sterke og instiktive tilhøyrsla Seselja hadde til naturen og staden blir løfta fram og skriven til liv på ein estetisk og sanserik måte i *Urd*, og vi får ei kjensle av å stå nære ein forsvinnande visdom som vi må prøve å halde fast i.

I artikkelen «Veien hjem. Om tilhørighet i naturen» (2012) viser Mollerin til den tyske filosofen Friedrich Schiller som hevda at «vi tar inn verden på en annen måte når vi orienterer oss med sansene, enn når vi orienterer oss med fornuften» og at «den estetiske erfaringen gir oss en dyp opplevelse av tilhørighet» (Mollerin, 2012, s. 116). I dikt 19 går eg-et over i ein større einskap når ho «løftar ned perlemorskyene» og «spinn ein tråd av dei» (s. 42), og vi anar konturane av ei fatteevne og ein sansbar visdom utover den menneskelege. Lesarane sit nok ein gong igjen med ei kjensle av at langdiktet rommar eit stort erkjenningspotensiale, og at livsvevnadane våre spinn i nært samspel med naturen. Desse overnaturlege vekslane gir oss kjensla av at den unge Seselja bar sterke livsinnsikter som er i tråd med det innleiande Hauge-diktet «Og eg var sorg». Gjennom sansingane sine i naturen anar vi at ho forstod at ho skulle «byggje i det næraste treet» for å nå gullet (Lillegraven, 2013, s. 5). Tilhøyrsla hennar framstår sjølvsgd, og vi får inntrykk av at eg-et er sterkt forankra i staden ho lever på, og at ho er i takt med dei naturlege omgjevnadane sine. Her kan vi også sjå til ein annan tysk filosof, Immanuel Kant, som ifølgje Mollerin knytte venleiken i naturen til tilhøyrslar: «I møte med skjønn natur [...] opplever vi å være på plass i oss selv som hele mennesker, fordi vi i disse møtene ser at det ikkje trenger å være noen motsetning mellom vår tilværelse som moralske vesener og vår tilværelse som naturvesener» (Mollerin, 2012, s. 116). For Kant betydde tilhøyrslar å høyre til naturen, og dermed vere ein del av alt Gud har skapt (Mollerin, 2012, s. 116). I *Urd* gir dei einskilte diktsekvansane i samspel med heilskapen eit inntrykk av at den tilhøyrslar nærleiken til naturen ga Seselja, var noko Cecilie søkte og lengta meir etter, og det skapast eit ekko av romantikken sin grunntanke om at det guddommelege var til stades i alt. Det utvida poetiske rørslemønsteret til langdiktet dannar slik eit etisk utsegn (Madsen, 2018, ss. 28,30) om at potensialet for store erkjenningar frå det natur- og stadnære, som Seselja ensa allereie frå ung alder, kanskje druknar i støyen frå alt vi omgir oss med i det jagande, moderne samfunnet.

#### 4.5.8 «vevskeia som slår og slår»

Ved slutten av «Soga om Seselja» møter vi vev-motivet nok ein gong. Vi har kome til 1975, Seselja er 78 år, sjuk og sengeliggjande. Sjura-Marta fortel at Vetle-Sjur har fått ei dotter som skal bli oppattkalla etter Seselja, men som får det meir «nymotens» namnet Cecilie. Marta snakkar også om at det er første barnet, og at det kan bli Cecilie som tek over garden<sup>16</sup>. Denne informasjonen får Seselja til å erkjenne «[...] eg ligg her, og alt eg ser er denne / skyttelen som går fram og tilbake, og vevskeia som / slår og slår» (s. 63). Sjølv om Seselja gir uttrykk for livsvilje ved at ho vil sy meir og lage ein jentebunad til Cecilie, gir bileta av «frosten i kroppen» og mangelen på matlyst ei klar oppfatning av at livet til Seselja går mot slutten. Det nye livet som har kome til verda, har blitt kasta inn i tilværet der ein, sett med bakgrunn i leiemotivet, er del av ein stor, ukontrollerbar livsvevnad. Vevskeia som slår og slår underbyggjer det metaforiske og poetiske biletet av ein konstant prosess med store krefter i kontinuerlege og samtidige spel. Cecilie overtek på mange måtar Seselja sin plass, og må forhalde seg til moglegheitene, gledene, sorgene, sanseintrykka og den eksistensielle søken etter svar som livet i sin tur skal kaste mot henne.

Dei språklege bileta knytt til veving bidreg altså til å knyte dei ulike delane i langdiktet saman på ein nesten umerkeleg måte, og let oss ane konturar av trådar og samanhengar på tvers av liva til Seselja og Cecilie. Førestillingane som blir måla fram, om ein gjennomgripande og kontinuerleg spinnande livsvevnad, gjer at vi som lesarar også kjenner oss som ein del av ein større prosess der vi både kan bidra, men også blir ubønhøyrleg dradd med, undergitt uhandgripelege krefter. Måten denne fleirtydige meiningsfylde oppstår på kan ikkje forklarast utelukkande semantisk og teoretisk, men må også tolkast på eit filosofisk plan. Dette vil eg utdjupe før eg går inn i eit anna rikt leiemotiv i langdiktet, nemleg naturen si unektelege og tydingstette rolle i livsvevnaden.

#### 4.6 Det poetiske biletspråkets mirakel – naturmotiv i *Urd*

I artikkelen «Metafor og symbol» (2003) skriv Atle Kittang om det han kallar «det poetiske biletspråkets mirakel» som går ut på at «det får oss til å *førestille oss* – dvs. sjå, føle, smake,

---

<sup>16</sup> Endringane som likestilte kjønna i odelsrekkjefølgja blei innførte i 1974 (Regjeringa, 2024). Dette viser korleis nokre av hindringane som møtte Seselja er fjerna for Cecilie.

høyre, lukte med vårt indre eller imaginære sanseapparat – det som dei svarte bokstavane og orda og setningane på den kvite sida *betyr*» (Kittang, 2003, s. 113). Lillegraven si poetiske språkføring i *Urd* skapar mange imaginære sanseopplevingar, og desse er kanskje aller sterkast der dei er knytt til naturen. For å forstå korleis ho brukar språket for å få fram den gripande, eksistensielle tematikken, er det nyttig med eit semiotisk og retorisk omgrepsapparat, men Kittang problematiserer at dette kanskje ikkje er nok for å kome heilt inn i kjernen av dikta sine tydingspotensiale. Kittang hevdar at biletspråket har ein estetisk verknad som ikkje kan gripast og skildrast berre gjennom teknisk analyse, men at ein også må legge eit antropologisk og filosofisk nivå til grunn. Kittang skriv om overskridingsevna visse typar språkleg praksis har, og kallar denne kreative krafta for «semantisk transcedens» (Kittang, 2003, s. 126). Det er nyttig med tekniske analyser av troper, men ein må som litteraturforskar også vere medviten på og open for at førestellingsevna vår rommar meir enn det som lèt seg definere med ord. Eller, for å returnere til Welhaven sine ord: «det Utsigelige, skal Digtet røbe dog» (Janss & Refsum, 2003, s. 29). Analysen min kan ikkje røpe det uutseielege, men er eit forsøk på å kartlegge den omfattande meiningssamanhengen som langdiktet spelar på med ulike tekniske og språklege grep.

Tankane Kittang legg fram i «Metafor og symbol» passar godt til Lillegraven si språkføring, og er med på å forklare mykje av appellen og engasjementet rundt *Urd*. Langdiktet grip tak i noko som ikkje lett kan forklarast, noko eksistensielt og overskridande, og vev fram ei meining med finstemte språklege trådar. Heilskapen i diktsekvansane antydar ei form for djupare innsikt om livet som ikkje kan forklarast konkret, men som vi kan sjå svake konturar av gjennom å lese om skjebnane og liva til Seselja og Cecilie. Vi speglar oss i dei, og skjønar at dei angår oss. Djupdykken i Seselja sitt liv gir oss kjensla av at der ligg noko i fortida som vi altfor ofte overser i dagens moderne samfunn. I det tilsynelatande einsame og stillestående livet hennar finn ein også stor rikdom, om vi berre rettar søkelyset mot det og leitar på dei rette stadane. For å utforske det språklege overskridingsnivået vidare, vil eg no gå nærare inn på naturmotiva i langdiktet. Korleis spelar biletspråket knytt til natur inn på Cecilie si søking etter erkjenning og meining, og kva for rolle spelar han i å skape bindingar til Seselja?

#### 4.6.1 Sansingar frå naturen

Det nærast uutgrunnelege synet på natur og vatn som kjem fram i *Urd*, gir assosiasjonar til impulsar frå romantikken, som mana menneska til å sjå djupare inn i sitt eige sinn og natur, og legge frå seg den overflatiske og materielle kulturen vi moderne menneske kan seiast å leve i. Gjennom å lese om Seselja sine nære band til naturen får vi kjensle av autentisitet, og kan spegle våre eigne verdiar og levesett i dette. Denne uutseielege nærleiken kjem i stor grad fram gjennom språklege bilete og sanseopplevingar. I *Lyrikkens liv* viser Janss og Refsum til Northrop Frye som kommenterer det kompliserte sambandet mellom bilete av gjenstandar i dikt og den mentale aktiviteten knytt til det: «Den lyriske diktingen aktiviserer [...] et gåtefullt forhold mellom sansbarhet og refleksjon, mellom verden og språket som ‘bilde’ av verden» (Janss & Refsum, 2003, s. 81). Gjennom sansing og biletlege forklaringar kan vi nærme oss det useielege i lyrikken. I *Urd* er der fleire døme på at naturen blir framstilt gjennom sanselege bilete knytt til syn, lukt, høyrslé og berøring, og vi skal no sjå korleis dette blir knytt opp mot identitet, tilhøyrslé og eksistensielle tema.

#### 4.6.2 «dette er det vakraste»

I «Del 2: Soga om Seselja» opplever vi mange sansemessig førestillbare motiv knytt til lukt, berøring og syn, som blir kalla høvesvis olfaktiske-, taktile- og visuelle bilete (Janss & Refsum, 2003, s. 85). Ein diktsekvens som er rik på slike mentalt aktiviserande bilete er dikt 11, der Seselja søker seg til skogen etter at broren er fødd:

11

bror min blir fødd  
eg ser han gjennom  
nykelholet, blodig  
og fæl

eg går i skogen

sola  
eit bunadsbelte  
bak trekrunene, eit  
skinande, skimrande  
konebelte i reint gull

eit slikt som

mor har i kista  
si i bestestova

eg riv bregne  
brun og tørr av  
stilken, samlar  
han i hendene  
trykkjer han  
mot andletet

dette er det  
vakraste

det luktar  
sol og myr  
og gud  
(s. 28)

Seselja sine ufiltrerte, visuelle skildringar av den nyfødde babyen som «blodig og fæl», underbyggjer den unge alderen hennar på åtte år. Ho ser broren berre gjennom nykelholet, og dette indikerer at ho har blitt halden vekke frå fødselen. Det bidreg også til å framheve det nære bandet hennar til naturen som ein tryggande fristad. Den visuelle metaforen der ho sansar sola som «reint gull» saman med det taktile biletet av at ho riv i bregnen og trykkjer henne mot andletet, kuliminerar i ei stadfesting av at «dette er det vakraste» (s. 28), og lèt lesarane oppfatte eg-et sin nærleik til naturen gjennom sterke sansemessige bilete. Til slutt i diktet får vi ei olfaktisk sansing av at det luktar «sol og myr og gud», og dette gir eit mytisk preg over diktet og syner korleis eg-et forbind skogen med noko guddommeleg, og at ho manifesterer lukka over broren gjennom sansingane sine i naturen. Her etablerast altså det Frye kallar *eit gåtefullt tilhøve* mellom Seselja og naturen, og dette er med på å gi diktsekvensen ei opphøgd tyding (Janss & Refsum, 2003, s. 84).

Dei språklege bileta i diktet kan også knytast til kulturelle implikasjonar i Seselja si samtid. Sola blir metaforisk skildra som eit bunadsbelte, og som eit «skinande, skimrande konebelte i reint gull» (s. 28). Eit slikt belte var tradisjonelt noko ein fekk til bryllaupet som eit tydeleg symbol på overgangen frå ungjente til ei gift kvinne, og derfor blir det også kalla konebelte (Sylvsmidja, u.d.). Når eg-et i diktet knyt dei sterke og allittererte adjektiva



«skinande» og «skimrande» til beltet, og viser til at mora har eit slikt i kista på bestestova, syner dette at det er ein høgt verdsett gjenstand for både Seselja og resten av familien. I desse skildringane ligg der også ei uttalt forventning om at Seselja skal overta beltet ein dag. Gjennom den første diktdelen, der Cecilie er det attkjennelege eg-et, veit vi som lesarar allereie at Seselja aldri kjem til å bruke eit slikt belte, i alle fall ikkje etter tradisjonen si rette meining, og slike små antydingar er med å skape ei sårheit og nerve i «Soga om Seselja». Keller sine teoriar om at langdiktet behandlar smalare delar av ein kultur enn omfangsrike episke verk, er gjeldande her, og vi ser korleis «elements in one lyric section will enhance an understanding of the lyrics that follow» (Keller, 1997, s. 5). Dette pågåande og uforsonlege spelet mellom delane i langdiktet skapar driv og spenning, og bygg opp under ei ambivalent stemning som ikkje lèt oss nå endelege konklusjonar. Som eg har vore inne på i førre kapittel, stadfestar den seinare vaksne Seselja for seg sjølv at ho «treng ikkje meir» i diktsekvensen som innleiast med det sjølvdefinitoriske verset «eg er seselja» (s. 45-46). Her ser vi også korleis meininga i langdiktet blir forsterka av tidlegare og komande sekvensar. I dikt 11 antydast det gjennom finstemte og nyanserte språklege grep at Seselja, og samfunnet rundt henne, *har* hatt ei forventning om eit anna liv og ein anna identitet for henne, og det gjer at vi vanskelegare kan slå oss til ro med at Seselja er heilt tilfreds med skjebnen sin. Sjølv om perspektivet i langdiktet her er vendt innover mot eit tilsynelatande tilbaketrekt liv, omhandlar det likevel breiare kulturelle verknadar og verdiar (Keller, 1997, s. 5).

#### 4.6.3 «likevel luktar det syrinar»

Vidare spelar språklege bilete knytt til syrin og lukta av blomane til denne buska, ei viktig rolle i delen om Seselja, som eit olfaktisk motiv som blir tillagt forsterka tyding etter kvart som det blir gjenteke utover i diktsekvensane. Syringen er kjend som ei hardfør plante, samtidig som han er vakker og har ei karakteristisk lukt ved blomstring. Biletbruken knytt til nettopp denne veksten har derfor stort potensiale for å skape sansemessig gjenkjenning hos lesarane, og byggjer seg opp som ei sentral tekstintern referanse i *Urd*. Vi møter syrin-motivet for første gong i dikt 17 der den avdøde Johannes blir lagt på ei syrinseng<sup>17</sup>, og etter gravferda luktar Seselja syrin og konstaterer at «eg er syster sorg» (s. 38). Ei mogleg tolking av det olfaktiske biletet «etterpå luktar eg syrin» (s. 38) er at det symboliserer dei uanfakta og

---

<sup>17</sup> I langdiktet *Sigd* (2016) av Ruth Lillegraven blir det skildra ei gravferd på 1800-talet, der det også ligg syrinar i kista (Lillegraven, 2016, s. 43). Dette kan indikere at dette har vore ein tradisjon i Hardanger-området, og at referansen dermed byggjer på dette.

evigvarande eigenskapane til naturen, i kontrast til våre skjøre og forgjengelege menneskeliv. Denne oppfatninga blir forsterka om vi ser på syrinen som leiemotiv. Den neste gongen syrinen dukkar opp, er nemleg i dikt 22, der Marta og Seselja hjelpelaust observerer ein fjorten år gamal gut som skeisar oppover isen, uvitande om ei farleg råke framføre seg. Guten omkjem og huset blir stille, men:

ute syng  
syrinen i  
snødrevet  
(s. 48)

Her blir syrinen framstilt gjennom eit besjela og auditivt bilete, og vi får igjen sjå at naturen er upåverka av dei dramatiske hendingane som har funne stad. Allitterasjonen i strofa bidreg også til rytme og klang som opphøgjer meininga og forsterkar kjensla av utvida samanhengar mellom naturen og eksistensielle brytingar.

I dikt 28, som også er titulert «1941», har Seselja blitt 44 år gamal, og vi finn nok eit døme på at syrinmotivet opptre i samband med døden sitt nærvær. Den høgt verdsette katten til Seselja er forsvunnen etter at dei har levd saman i fem år, og vi får ei direkte tilvising tilbake til dikt 17 i versa:

[...] no er alt grått som den gong, det er  
september, likevel luktar det syrinar og  
eg går på løa, systrene mine heng der  
enno, men dei er så slappe og gule  
og himmelen er grå og fjella grå  
(s. 59)

Tapet av den elska katten minner henne om dei vonde hendingane og dødsfallet til broren, og vi får ei forbinding til diktsekvensen som omhandlar gravferda hans, både i form av det olfaktiske syrinmotivet og ved at Seselja i begge høva går til løa og oppsøker utklippsdokkene frå vekebladet Urd, som ho i dikt 17 kalla for «systrene» sine, og som ho ville sy «til liv» (s. 39). I spelet mellom desse to lyriske sekvensane får vi ein symbolsk kontrast mellom tilstanden til dei skjøre papirutklippa, som blir framstilt gjennom svært ulike visuelle bilete. I dikt 17 er kjolane fargesterke i raud, svart og blå, medan dei i dikt 28 blir skildra i dystrare ordelag: «eg går på løa, systrene mine heng der slappe og gule» (s. 59). Kanskje ligg her ein

tilleggsdimensjon av at Seselja, i likskap med dokkene har tapt si ungdommelege kraft, og dei sansemessige språklege bileta gir inntrykk av at ho ikkje lengre kan finne trøyst i dei. Ei viktig ramme for dikt 28 ligg dessutan i årstalet og tittelen «1941» og den subtile referansen til andre verdskrig ved at katten forsvinn «to veker etter at / radioen vart vekke» (s. 59). Dette gir ei utvida innsikt i korleis Seselja, som hadde eit tilbaketrekt tilvære i ei avsidesliggjande bygd, likevel var prega av politiske og historiske kontekstar, som må ha bidrege til den redsla og tungsinnet som pregar henne i den visuelle og taktile avslutninga av diktet:

og trea rører seg ikkje, ikkje  
stråa og ikkje vatnet, alt  
er berre kald og  
stille stein  
(s. 59)

I *Poetic Endurance* (2022) legg Heggdal fram korleis poesien evnar å knyte det tidlause og eksistensielle til det kvardagslege, innanfor politiske, sosiale og historiske kontekstar (Heggdal, 2022, s. 21). I dikt 28 ser vi tydeleg korleis det lyriske språket skildrar nære og konkrete hendingar der Seselja leitar etter katten sin, men langdiktet sitt komplekse spel gjennom gjentakning og utvida leiemotiv bidreg dessutan til utvida tydingar. Ved hjelp av språklege bilete og nyansar skin også delar av historia gjennom og viser korleis det var for Seselja å leve under dei vonde krigsåra, der ho ikkje lengre kan sjå det vakre i naturen for ingenting «rører seg», og alt er berre «kald og stille stein» (s. 59). I *Forms of Expansion* (1997) er Keller inne på liknande samanhengar, og hevdar at langdiktet har ei særleg openheit til sosiologisk, antropologisk og historisk materiale og at: « [its] inclusive range [...] proves particularly suited to exploration of women's roles in history and the formation of culture» (Keller, 1997, ss. 305-306). Keller meiner at dei varierte moglegheitene som ligg i langdikt tillèt poetar, som Lillegraven, å utforske mindre kartlagde sider ved kvinnelege erfaringar og deira særskilte førestellingsevne (Keller, 1997, s. 306). Det tenkte systemet med papirdokkene og dei sterke sansingane knytt til naturbilete, bidreg til innsyn i og refleksjon rundt korleis det var å vere kvinne på denne tida, og diktsekvensen viser at ingen var upåverka av dei dramatiske hendingane som utspelte seg i verda, sjølv om skjebnar som Seselja sin ikkje nødvendigvis er dei vi tenkjer først på i samband med andre verdskrig<sup>18</sup>.

---

<sup>18</sup> Her må det rett nok nemnast at Hardanger-området var hardt råka av krigen, blant anna ved at store delar av Ulvik blei lagt i ruinar.

Dette viser at sjølv om fokuset i *Urd* ligg på det lokale, gjennom tematiseringa av tilhøyrslø og identitet, ligg det globale også tett på i langdiktet.

Eit siste døme på at syrinmotivet gjentek seg i nærleik av døden, finn vi i dikt 31 der Seselja sjølv tek sine siste andedrett. I det ho flyt inn og ut av klarleik ensar ho: «[...] er så vidt eg kjenner henne no / lukta av syrin frå det opne vindauget» (s. 64). Som eg har vore inne på tidlegare, har denne diktsekvensen ein klar eksistensiell tematikk, sidan den nyfødde Cecilie er til stades og representerer nytt liv og framtida. Det olfaktiske biletet av syrinen dannar dermed ei implisitt stadfesting av at naturen er større enn oss, og at den held fram, sjølv om menneske og dyr lever og døyr. Seselja vil ikkje lengre kunne sanse lukta frå syrinen, men han vil framleis vere der. Ein kontrast til dei nære sansingane Seselja har av den bestandige og iherdige syrinen, finn vi dessutan om vi ser til eit blomemotiv der Cecilie er eg-et i langdiktet, og vi tidsmessig har flytta oss til vår eiga samtid. I dikt 47 ligg Cecilie på Obsposten på grunn av utfordringar i svangerskapet, og ho har fått ein bukett på rommet:

tulipanane er  
raude, gule, kvite  
rosa og oransje, eit  
fyrverkeri i eit  
ferskenfarga  
fengsel  
(s. 90)

Denne strofa skapar først eit visuelt vakkert bilete, men det negativt ladde «fengsel» snur om på heile tydinga av strofa. I vår tid har vi eit anna, meir sekulært, forhold til naturen enn dei hadde i første del av 1900-talet. Vi verdsett venleiken i han og gir derfor blomar i gåver på sjukeleiet, men ved å plukke blomane, drep vi dei også. Dette kan symbolisere at vi ikkje lever i pakt med naturen på same måte som Seselja gjorde. Tulipanane blir «fengsla» i vasen og mistar styrken og krafta si. Dette visuelle språklege biletet med kontrasterte og allittererte ordval som «fyrverkeri» og «fengsel», manar fram eit ambivalent mentalt bilete av noko vakkert som likevel har ei bakside. Vi forsøker å nærme oss naturen, men gjer det kanskje på feil måte, samanlikna med korleis det var i fortida<sup>19</sup>. I denne strofa finn vi altså enda eit døme på korleis små, lyriske nyansar bidreg til å kaste lys på sider ved samfunnet og tida vi lever i,

---

<sup>19</sup> Dette perspektivet kunne også vore interessant å utforske i eit økokritisk lys.

og korleis sosiale kontekstar skin gjennom dei tilsynelatande kvardagslege skildringane i det poetiske språket.

#### 4.6.4 Dei bestandige fjella

Eit anna gjenteke motiv som understrekar naturen sin posisjon som bestandig og dermed opphøgd frå menneskeleg forgjengelegdom, er fjella. Det første diktet i *Urd* startar med ei skildring av bekkar som buktar seg nedover fjellsidene (s. 9), og gjennom heile langdiktet ser vi for oss fjella ståande som ei konstant ramme rundt fjorden, garden og huset. Som eg no skal utforske, kan vi sjå at det poetiske biletspråket knytt til fjell er mest framtrudande i dei delane Cecilie har eg-perspektivet, og vi skal sjå korleis ho søker seg til dei og knyt sine næraste til dei også. Dette er interessant i seg sjølv. Tilhøyrslø og identitet var kanskje meir gitt for Seselja, og det er som om ho ikkje trengte å stadfeste dette for seg sjølv for å kjenne det. Fjella var der berre, som ein sjølvstøtt del av omgjevnadane. For Cecilie, som no har budd vekke i 17 år, er denne naturlege innsikta kanskje meir gleppande, og ho må underbygge nærleiken til naturen for å halde på han. I dikt 4 får Cecilie overta huset frå bestefaren sin, som var søskenbarnet til Seselja. Cecilie observerer at han: «skjelv / på handa, i / røysta og i knea / men har framleis / fjell i blikket» (s. 16). Her får vi eit kinestetisk og auditivt sanseintrykk gjennom skjelvinga i kroppen og røysta, som står i sterk kontrast til dei stødige metaforiske fjella i blikket. Ytterpunktene som ligg mellom den skjøre, fysiske framtoninga til bestefaren, og det solide, trygge blikket, gir oss kjensla av at bestefaren kanskje innehar ei slags skjult innsikt eller tilknytning til naturen, som representant for Seselja sin generasjon.

I «Del 3: Lukkartid» får vi vite at Cecilie er gravid med tvillingar, og ho vender seg til barna i magen: «måtte de / sjå avtrykka / i fjellet og / andleta / i andleta» (s. 78). Her får vi ei form for besjeling som antydgar at fjellet har avtrykk, noko som metonymisk innehar ei slags djupare meining eller erkjenning som ein kan nå om ein søker mot det. Cecilie ønskjer at dei ufødde barna verkeleg skal *sjå* i møte med naturen og folk. Den som klarer å sjå «andleta i andleta» ser kanskje meir av «livsveven» og den større samanhengen vi er ein del av. Om vi ser strofa i lys av den nemnde skildringa av bestefaren, kan vi også tolke det som at ho ønskjer at hans eigenskapar skal leve vidare i oldebarna. I «Del 5: Moder meg» er barna trygt ute av magen, og familien på fire køyrer over fjella mot Seselja-huset for første gong:

denne skjøre

dumpe kjensla  
av sovande barn  
nysnø og nullføre

eg sit mellom dykk i  
baksetet, de er pakka i  
pysj og pledd, passa på  
av leoparden og løva  
koseklut-kongane i  
jungelen

fjeset til tvilling 1  
er eit fjellandskap  
nasen ein liten nut  
med bekkefar ned  
til eit nattsvart tjern

auga berre  
bergsprekker  
kinna vidder så  
vidt opplyst av  
måneskinet

bøyer meg fram  
trekkjer pusten, blæs  
til det fine graset oppå  
fjellet byrjar å blafre  
i sønnavinden

snur meg  
til tvilling 2  
som snorkar  
lett

det er same  
landskapet

gamle fjell  
i syningom

mine fjell

seseljas fjell  
alltid dei same

nakne og  
forsvarslause  
kjem vi til  
verda

og nakne og  
forsvarslause  
forlèt vi  
henne

alt eg kan  
gjere er å  
sitje her og  
halde dykk  
i hendene

ein på mi  
venstre side  
og ein på  
mi høgre  
(s. 112–113)

I denne diktsekvensen mot slutten av langdiktet, dominerer fjellmotivet på fleirtydige nivå. Det er ei dirrande spenning i diktsekvensen, der vi førestiller oss det kanskje mest verdifulle ein kan tenkje seg, to nyfødde barn, på ein køyretur på nullføre. Synekdommen som ligg i at vi forbinder denne typen føre med glatte, og dermed usikre vegar, gir oss ei vag kjensle av at livet står i ein skjør balanse. Når som helst kan ulykke ramme oss, og mest sårbare er vi når vi er små. Dette ligg som ein veksande undertone gjennom diktet, sjølv om det i utgangspunktet skildrar ein kvardagsleg situasjon med baksete, pysj, pledd og koseklutar. Ordet «nysnø» gir i utgangspunktet positivt ladde assosiasjonar til ein ny start, og noko vakkert som dekkjer over det gamle, men i lag med det allittererte «nullføre», kjem det fram ei ambivalent og usikker stemning i diktet. Den vakre og nære situasjonen som blir skildra får nesten eit trugande slør over seg. Dette gir diktet ei stor meningsfylde og eit stort erkjenningspotensiale. Lukka over det vene i livet, «nysnø» og kjensla av å ha fått to velskapte barn, gjer også at medvitnet rundt

det symbolske «nullføret», livets skjørheit, blir ekstra nært og gjeldande for eg-et. Cecilie har aldri hatt meir å miste, og dermed kjenner ho sterkt på dødsangst og eksistensiell frykt.

Cecilie trekkast igjen mot dei trygge og stabile fjella, og ser fjellandskap i andleta til barna sine. Dermed er dei tydeleg knytt til naturen og slektslinjene bakover, der ho også såg fjell i bestefaren sitt blikk. Strofa «gamle fjell / i syningom» er dessutan ein indirekte allusjon til Ivar Aasen sitt dikt «Dei gamle fjelli» (1863) frå diktsamlinga *Symra*, som også tematiserer dei bestandige og, ut frå eit menneskeleg perspektiv, evigvarande eigenskapane til fjella. Kanskje kan vi tolke denne referansen som at tvillingane også har ei kulturell tilhøyrse og arv, som kviskrar til Cecilie som eit ekko frå fortida. Det «nattsvarte tjern» som Cecilie også ser i andleta til tvillingane, kan vi forstå som eit utvida leiemotiv frå det ho tidlegare har sansa, der ho metaforisk skildra himmelen som «eit tjern utan botn» (s. 19). Cecilie ser kanskje universet si endeløyse og uhandgripelege samanhengar i andleta til dei to som skal spinne vidare på hennar, Seseljas og sine eigne livstrådar. Tvillingane med fjell i andleta symboliserer både at arva etter Sjura-slekta lever vidare, men også at dei har blitt ein del av det store universet og den overveldande verdsveven.

Kontrastane er store mellom dei bestandige fjella, «mine fjell / seseljas fjell / alltid dei / same», og vi menneske som «nakne og forsvarlause»<sup>20</sup>, må godta vår skjøre eksistens (s. 113). Strofa «alt eg kan / gjere er å / sitje her og / halde dykk / i hendene» (s. 113) verkar symbolsk og dreg tankane mot det grunnleggjande filosofiske spørsmålet om meininga med livet. I dette tydingstette diktet ser vi igjen korleis langdiktet flyt saumlaust mellom konkrete og filosofiske nivå, der vi følgjer ein tydeleg handlingstråd for så å dukke ned i store erkjenningar. Om vi vender tilbake til Kittang sin artikkel «Metafor og symbol» ser vi at dette diktet rett nok nyttar tekniske språklege verkemiddel, men det er først i lag med dei subtile, imaginære førestillingane det vekker hos lesaren, at kjensla av innsikt veks fram. Språket får ei overskridingsevne gjennom den fleirtydige stemninga i diktet. Det har vakre metaforar der kinna til tvilling 1 er «vidder [...] opplyste av måneskinet» og lune skildringar av bamsane til

---

<sup>20</sup> Disse strofene er også ei intertekstuell tilvising til Bibelen og Jobs bok: «Naken kom eg frå mors liv. Naken fer eg attende. Herren gav, og Herren tok, Herrens namn vera lova!» (Jobs bok, kapittel 1, v. 21, Bibel 1995). Dette er med på å byggje opp under det ritualistiske spelet i diktsekvensen.



«koseklut-kongane» (s.112), men der ligg også ei hjelpeløyse i at vi må godta våre eksistensielle avgrensingar. Ingen vel å bli fødde og å ta del i verdsveven, og no har Cecilie sjølv kasta tvillingane inn i denne ufattelege livssirkelen, der balansen mellom liv og død er skjør. Køyreturen i seg sjølv kan også symbolisere reisa vår gjennom livet, og korleis vi heile tida er i rørsle, undervegs i ein prosess vi ikkje anar utfallet av. Mellom linjene, i den vare balansegangen mellom det skjøre og det bestandige som Lillegraven målar fram, ligg der kjensler og innsikter som er større enn ord.

#### 4.6.5 Buktande bekkar

Medan fjella står støtt, er vatn, i sine skiftande former, ein del av eit konstant, naturleg kretsløp. I *Urd* er vatn eit gjenteke og fleirtydig motiv som tek stor plass, og som knytast mellom anna til omgjevnadane, det kroppslege og til tid. I dikt 1 som innleiar heile langdiktet, dominerer vatn både som miljø og som motiv for språklege bilete. Cecilie er ute og ror med far sin, og «det er tiande / feriedagen – syttande året» etter ho flytta (s. 9). Over arbeidet med å dra garn og gjere opp fisken, lanserer faren tanken om at Cecilie og sambuaren kan overta huset til Seselja. Vi får inntrykk av ei typisk vestnorsk bygd, der den usentimentale veremåten inneber å ta alvorlege samtalar likeframt over ein oppbindande arbeidssituasjon. Gjennom strofer som «hentar ut / magen, kappar / hovudet og halen / skrapar blodranda» (s. 10) får vi inntrykk av at Cecilie sprettar fisken med kapabel hand. Ho innehar dermed gamal og konkret kunnskap som i all menneskeleg tid har vore essensiell for å livnære seg langs den norske kysten. Fortida er nære henne når ho er på denne staden, og det at ho framleis etter 17 år vekke, refererer til han som «heime», gir oss ei førestilling av at røtene hennar og tilhøyrsla er sterk.

Sjølve forma på diktet gir assosiasjonar til vatn som renn, og underbyggjer dermed kjensla av eit ustanseleg kretsløp. Der er tett nærleik mellom dei skildrande strofene som blir forankra i den visuelle utforminga:

bekkane  
har lagt  
seg ut

buktar  
seg

som  
feite  
kvite  
ormar  
nedover  
fjellsidene  
(s. 9)

Når tydinga blir materialisert gjennom forma på ein slik måte, får vi eit klart brot med strukturen i talespråket, og sjølv om diktsekvensen består av frie vers, oppstår ein klar rytme og dynamikk. Dei korte versa og mangelen på teiknsetjing er også med på å skape ein sakte flyt i diktet, som underbyggjer førestillinga av vatn som renn, og saktegåande prosessar som spelar seg ut. Bruken av simile gir inntrykk av at eg-et er oppteken av vatnet rundt seg, i og med at ho observerer og påpeikar likskapen det har med andre element. Bekkane buktar seg «som / feite / kvite / ormar» og vassdropane på det kalde vatnet er «som / blanke sveitteperler» (s. 9). Vatnet er altså så nærverande og omsluttande at andre naturlege element blir spegla i det. Dei visuelle sansingane som blir måla fram gjennom desse besjela språklege bileta tilfører tyngde til førestillinga om vatnet som noko levande og handlande, som sveittar og buktar seg. Vatnet framstår dermed som ein presserande del av hendingane, heller enn eit statisk bakteppe. Dette gir kjensla av at kretsløpet som spelar seg ut, angår oss på eit vis. I opningsdiktet kan vi også merke oss korleis skildringane av blåsene som ligg på overflata, fungerer som synekdoke for fiskegarna som skjuler seg nede i havdjupet. Dette er interessant opp imot vev-motiva i langdiktet, og framstår som nok eit døme på samanvevde forbindingar, med både synlege og skjulte trådar. Samtidig som utøvinga av dei gamle fiskekunnskapane knyt generasjonane saman, gir fiskegarna også konnotasjonar til det å bli fanga og dermed vere makteslaus. Dei språklege nyansane og tydingspotensialet i dei gir igjen inntrykk av større samankoplingar og dynamiske og ambivalente prosessar.

#### **4.6.6 «tida som renn»**

Vatn som del av ein kontinuerleg prosess er eit gjenteke motiv i langdiktet, og vi kan finne fleire døme på at det blir knytt opp mot eksistensiell tematikk og tida som metaforisk sett «renn» vekk. I dikt 38 får vi ei skildring av at «all tida som / renn gjennom oss / piplar ut huda vår» (s. 76), og ei slik metonymisk forbinding mellom det konkrete vatnet og den abstrakte tida blir vidare forsterka i dikt 57. Dette er det siste diktet i «Del 4: Obsposten», og vi får

kjensla av at eg-et, Cecilie, endeleg klarer å godta at ho er bunden til sengeleie, og at ho må omfamne og slå seg til ro med ventetida:

men i det eg slepp  
taket i tida, byrjar ho brått  
flyte lettare, som når dei frosne  
bekkane heime tinar om våren og  
byrjar renne att, møtest, blandar sitt  
blod og sin song, eg ligg i den grå sofaen  
til dag blir til natt, eg ligg i den kvite senga  
til natt blir til dag og elva renn og renn [...]  
(s. 103)

Den visuelle stiliseringa av heile denne diktsekvensen liknar umiskjenneleg på ein høggravid mage, og vi får dermed eit nytt døme på at innhaldet og den metriske utforminga er forankra i kvarandre. Diktsekvensen har ein forløyysande tone der eg-et går inn i ei harmonisk sinnsstemning og lèt naturen gå sin gang utan at ho prøvar å kontrollere det ukontrollerbare. Tida blir skildra med eit vatn-nært språkleg bilete ved at ho «flyt», og bruken av simile knyt tida sitt kretsløp til dei tinande bekkane heime der røtene til Cecilie ligg. Kontrasten mellom det frosne og våren som løyser opp i dette, bidreg også til den frigjerande kjensla i diktet, og eg-et verkar her å samstemme med større samanhengar og prosessar<sup>21</sup>.

Dei avsluttande versa i diktet peikar også mot dei rennande bekkane, og det er nesten som det har oppstått ein opphøgd einskap mellom Cecilie, dei ufødde barna i fostervatnet, naturen og tida:

[...] eg tissar og ventar på at vatnet skal fosse ut  
av meg, det skjer ikkje denne dagen heller, men  
bekkane renn og renn og elva renn og renn  
krusar seg i kvitt nedover stryka  
(s. 103)

---

<sup>21</sup> Ei interessant tilleggsopplýsning her, er at versedelane «blandar sitt blod og sin song» er eit intertekstuel lån frå eit dikt av Olav H. Hauge. Dette kjem fram i Idar Stegane sin artikkel «To ulike nordiske langdikt» (2016, s. 61).

Eg-et blir del av det store kretsløpet ved at vatnet som renn der heime også renn i henne, og heile diktsekvensen ber preg om at eg-et finn tilhøyrse og ro i vissa om at alt heng saman. Ho «slepp taket på tida» (s. 103), og tillèt slik skjebnetrådene å spinne sin gang i livsvevnaden, utan å prøve å halde for hardt og stramme i dei sjølv. Her kan vi også vende tilbake til Kittang sin artikkel «Metafor og symbol» og oppfatninga hans av at tekniske omgrep aleine ikkje alltid er dekkjande for alle dei vidfemnande tydingane vi kan finne i poesien (Kittang, 2003, s. 113). Sjølv om vi forhold oss til tid og klokkeslett, er konseptet *tid* likevel eit abstrakt og omdiskutert tema innanfor både religion, filosofi og vitenskap. Tida er eit fenomen vi ikkje fullt ut klarer å definere og fatte, men her kan litteraturen likevel bidra med utvida perspektiv på det som på mange måtar er uoverskudeleg for oss, gjennom det Kittang kallar språket si «førestillingsskapande kraft» (Kittang, 2003, s. 113). Gjennom å knyte den mystiske tida til det meir konkrete kretsløpet til vatnet, i metaforar som «flyte lettare» (s. 103) og «tida som renn gjennom oss» som sveitte (s. 76), får vi ein «semantisk transcendens» eller språkleg overskriding, som opnar for større filosofiske og eksistensielle førestillingar (Kittang, 2003, s. 126). I diktsekvensen, og i langdiktet som heilskap, kan vi skimte konturar av samanhengar mellom den uforklarlege tida som renn og vår ubetydelege rolle i universet si endeløyse.

#### **4.7 Kvinnelege perspektiv utifrå dobbeltydinga av tittelen *Urd***

Det siste leiemotivet eg vil ta føre meg, spinn ut frå tittelen på langdiktet og dei overhengande, innleiande referansane til vekebladet *Urd* og gudinna *Urd*. Denne dobbeltydinga legg føringar for lesinga vår av langdiktet og kan knytast til kvinnerolla på fleire måtar. I langdiktet finst det fleire døme på at naturen får kvinnelege eigenskapar, og vi ser teikn til korleis handlingsrommet for kvinner har utvikla seg, via den kvasi-referensielle krafta til eg-a Seselja og Cecilie. I tillegg gir bruken av gjentekne referansar til vekebladet *Urd* ei innovativ implementering av historiske kjelder til diktforma, og i tråd med langdiktet sine ekspanderande former kan vi finne stor tyding i spelet mellom konnotasjonane dei skapar. Ifølgje Store norske leksikon var bladet *Urd* «preget av en kristelig grunnholdning med tro på fremskritt og folkeopplysning» og «brakte mer stoff om kunst og kultur enn det som var vanlig i dameblader og appellerte i første rekke til den dannede delen av middel- og overklassen» (Roos, 2023). Blada, og eg-a sitt møte med dei, har altså stort potensiale til å gi

innsikt i viktige kulturelle og sosiale strøymingar i Seselja si samtid sett opp imot vår eiga tid<sup>22</sup>.

#### 4.7.1 «blondestoff som juliskodde»

Innanfor den episke handlingstråden i langdiktet er det eg-et Seselja, no åtte år, som først introduserer blada. I dikt 13 sit ho i solglipane på løa med mora sine Urd i fanget. Ho refererer til dei som blada mora «får av prestefrua og aldri opnar» (s. 30), noko som kan understøtte at ho som bondekone ikkje var del av den opphavlege målgruppa. Mora hadde nok lite tid til å lese slike blad, sidan ho blir skildra som «alltid på veg til noko» (s. 25) og med «bror ballblom surra fast på ryggen» (s. 30). Det at blada blei stua vekk på løa kan også tolkast som at ønsket og interessa for å studere dei heller ikkje var så stor, sidan det glamorøse innhaldet må ha kjenst langt unna den strevsame kvardagen hennar. Seselja derimot lèt seg fascinere av overskrifter som «Nyårets premierer», «Når syrinene blomstrer» og «Kvinnelig kunst gjennom 50 år», og blar og blar i bileta ho finn av damer med fine kjolar:

[...] liv smale  
som furuleggar  
og blondestoff  
som juliskodde

eg klipper ut  
bruseskjørt  
rysjer og  
hender  
og hår

spikrar  
ein ny kjole  
og ei ny dame  
på den grove  
løeveggen

---

<sup>22</sup> I samband med bruken av bladet Urd i langdiktet er der nokre interessante samanfall som det er verdt å merke seg. Urd blei skipa i 1897, som også er det året Seselja blei fødd. I tillegg heitte éi av dei to søstrene som var med å skipe bladet Cecilie (Roos, 2023). Det er også nemneverdig at Urd, som hadde ein kristen profil, er kalla opp etter ei gudinne frå norrøn mytologi. Dette heng truleg saman med at nyromantikken stod sterkt i Noreg på slutten av 1890-talet, og denne perioden skapte fascinasjon for blant anna åndelege og religiøse fenomen av ymse slag (Andersen, 2001, s. 287).

dei  
svingar  
seg, svaifar  
seg, bølger  
seg, som  
vatnet  
der  
nede

som  
eg  
(s. 31)

Dei språklege bileta i diktsekvensen er med på å gi innblikk i Seselja sitt tilhøve til desse blada. Similane, der kjolane og dei tenkte rørslene til damene blir samanlikna med «furuleggar» og «vatnet der nede», vitnar om kva som var Seselja sine referanserammer, og fortel at ho uaffektert koplar venleik til naturen. Likevel indikerer kontrasten som ligg i at dei fine kjolane med «blondestoff som juliskodde» blir spikra på «den grove løveveggen» ein stor avstand mellom den røynda som blir vist i blada og Seselja sine eigne omgjevningar. Vi ser også ei antydning til at Seselja speglar seg sjølv i damene med flotte kjolar som «svingar», «svaifar» og «bølger seg», gjennom den siste strofa «som eg» (s. 31). Her er Seselja eit bekymringsfritt og lukkeleg barn, som dagdrøyer og finn sin eigen sfære i vekeblada. Motsetnadane blir dermed store når vi i dei følgjande dikta møter Seselja i eit alvorleg sjukeleie der «kalde flak fell» og «det mørke bur» i henne (s. 35), og broren blir sjuk og dør.

Som eg har vore inne på tidlegare, vender Seselja seg til utklippsdokkene etter gravferda til broren, og kallar dei «systemene sine» som ho skal sy til liv (s. 39), og dette er også den siste tilvisinga til blada før ho blir vaksen. Papirdokkene blir også nemnt når Seselja i ein alder av 38 år finn katten på løa (s. 44), og dette viser at dei har hatt ei form for nærvær for henne heile livet. Ei meir inngåande referanse til Urd-blada kjem elles i dikt 23 der Seselja syr på den høgt skatta Singer-symaskina si, og dagdrøyer om livet til ballerinaa Anna Pavlova som ho har lese om og sett bilete av i vekeblada sine. Her blir syinga knytt til skapingsprosessar gjennom skildringar som at symaskina:

syng det vi vil ho  
skal syngje, syng om

amerika, new york og  
broadway [...]  
(s. 49)

I dette diktet ser vi korleis Seselja fann inspirasjon og glede i Urd-blada, og at ho brukte dei til å fantasere seg vekk til den store verda og Anna Pavlova som også hadde teke tretti piruettar oppå ein elefant i Kina (s. 50). Eg-et skildrar at ho vil «høyre / bruset frå / publikum, slik / anna hørde det» og samanliknar Anna med rattet på Singer-maskina som går «rundt og rundt» (s. 50). Dette viser at Seselja sydde både kjolar og historier til liv for seg sjølv i sitt elles stillegåande tilvære, og blada tilbydde dermed ei viktig kjelde til fantasi og glede. Gitt den nøkterne og stødige tonen Seselja står fram med gjennom språket og skildringane i langdiktet elles, hadde ho nok ikkje reelle ønsker om å stå på ei scene sjølv, men diktsekvansane gir innsikt i at ho hadde eit rikt indre liv, der ho fann rikdom og velnøye i arbeidet sitt og i førestellingsevnene sine.

#### 4.7.2 «stilt, sørgmodig støv»

Referansane til Urd-blada spelar også ei viktig rolle i «Del 3: Lukkartid», og bidreg til å gi eit nyansert bilete av korleis Cecilie stiller seg til det fortidige. I dikt 33 skal Cecilie leite etter glasruter på løloftet, og må passe seg for å ikkje stange oppi romma som er mindre enn ho er vand med:

så bøyer  
eg hovudet

kryp inn i  
øyret på  
løa  
(s. 68)

Desse strofene gir inntrykk av at Cecilie, ved å gå inn på løloftet, symbolsk sett også entrar dei falmande restane av Seselja sin eksistens. Skildringa av at ho må bøye seg og kripe inn, gir oss kjensla av at staden verkar trong og nærast klaustrofobisk for Cecilie. Kanskje ligg her også ei antydning av at måten Seselja levde på ikkje var romsleg nok, og hadde nok spennvidde og handlingsrom for Cecilie. Samtidig kjem det fram at ho har respekt og ærefrykt for fortida i måten ho med nyfikenheit nærmar seg alle spora etter Seselja sitt liv.

Urd-referansane spelar ei viktig rolle i dette sidan Cecilie observerer ein bunke vekeblad med framsider i svart-kvitt, og legg merke til overskrifter som «Endnu engang: Fornuftig avmagring» og «De diktende dronninger av Rumænien» (s. 69). Ho er undrande og observant til alle dei sprikande gjenstandane som er igjen i krikane og krokane av løa:

[...]  
fluktstol og mjølkemaskin  
kompressor og akebrett  
vaskebrett og dynamitt  
brev og globus, alt dekt  
av stilt, sørgmodig støv  
(s. 69)

Det allittererte og besjela biletet av det sørgmodige støvet bidreg til ei melankolsk stemning i diktsekvensen, og underbyggjer den overordna kjensla i delen om at Cecilie må «gripe lukkartida» og fange opp noko vagt, men tydingsfullt, før det forsvinn.<sup>23</sup> Eit slik inntrykk blir også indikert gjennom varsemda Cecilie viser i møte med dei sju papirdamene frå bladet som er spikra fast til plankane:

må ikkje røre  
då blir dei til støv  
legg meg i staden på  
kne, bøyer meg fram  
dreg inn fukt og elde  
og krøllete kantar  
(s. 69)

Som lesarar har vi tidlegare fått innsikt i kva desse papirdamene har betydd for Seselja, og dermed underbyggjer denne varsame tilnærminga kjensla av ei slags useieleleg forbinding mellom desse to kvinnene. Det er som om Cecilie har ei instinktiv forståing for at utklippa er verdifulle og ikkje må øydeleggast. Igjen ser vi korleis delane og heilskapen i langdiktet har gjenklang i kvarandre, og underbyggjer ei sterk førestilling om komplekse tilhøve mellom fortid og notid. Her kan vi igjen vende oss til Madsen sine teoriar, og korleis langdiktet sin utstrekte poesi kan få tausheta i tale (Madsen, 2018, s. 29). Madsen viser til Höllerer si skildring av rørslemønsteret i langdikt, som han hevdar er kjenneteikna av «andedrettsvers»

---

<sup>23</sup> Jamfør utgreiinga i del 3.



og «versnett». Her leggst det til grunn at langdiktet si rørsle kan ha ein ut- og innandingsrytme som lar blikket «glide fram og tilbake i den poetiske proces» (Madsen, 2018, s. 29). Den frie rytmen i langdikt kan jobbe fram og tilbake og omarbeide avstanden mellom materiale, dikt, tekst og lesar, og dette gjer det mogleg å «komme uden for, blive sat fri og se helheden» (Madsen, 2018, s. 29). I omgrepet «versnett» ligg det ei forståing av at verselinjene heng saman gjennom utviklinga av eit utspent nett som rommar desse rørsleane. Saman bidreg desse eigenskapane til at langdikt er ei svært eigna form til å skildre utstrekke samanhengar på tvers av tid, noko *Urd* står fram som eit tydeleg døme på. Gjennom tittelen og dei innleiande oppklaringane av dobbelttydinga av denne, legg vi særskilt merke til referansane til *Urd*-blada når vi les teksten, og dermed kan dei bli tillagt stor tydingstyngde.

#### 4.7.3 «ryggen rak og blikket fritt»

Heilt til sist i dikt 33, som omfattar heile 13 strofer, finn vi også ein allusjon til den tradisjonsrike, norske visa «Gymnastikkmarsj» som blei skriven av Johan Nicholaisen i 1899 (Friis, 1995):

brunetter, blondiner  
raudtoppar i kjolar og  
drakter, skjørt og bluser  
høghæla skor, låge skor  
oppsett hår, laust hår  
mot i brystet, vett i  
panna, ryggen rak  
og blikket fritt  
(s. 70)

Dette er med på å gi ein ritualistisk dimensjon til diktsekvensen ved at den konkrete handlinga går over i meir fragmentariske samanhengar. I fråværet av ei eintydig meining ser vi at diktet får ein assosiasjonsrikdom som aktiviserer lesarane til å reflektere over det uutsagte og gåtefulle (Janss & Refsum, 2003, ss. 80-81). Visa det alluderast mot er også kjend for verset «slike gutter det vil gamle Norge ha» (Friis, 1995), utan at det gir ei opplagt tilleggstyding til diktet. Dei oppramsande skildringane av dokkene er varierte og mangfaldige, sett bort ifrå at alle er pynta og oppstasa, og gir ikkje utan vidare eit klart svar på «kva slags *kvinner*» Noreg vil ha.

Meir utfyllande meining finn vi kanskje om vi følgjer det spinnande versnettet i langdiktet og sett det i samanheng med dikt 51, der referansen blir gjenteken i samband med kvinnemagasinet frå vår eiga samtid. På dette punktet i den episke handlingstråden er Cecilie sengebunden på Obsposten og sambuaren leverer tunge bunkar med vekeblad til henne:

norsk vekeblad  
hjemmet, kk  
shape up, tara  
costume, elle

folk trur visst  
dette er tingen  
seier han

eg orkar ikkje  
lèt dei ligge [...]  
(s. 95)

Den negative haldninga Cecilie møter blada frå vår samtid med, står i sterk kontrast til rikdommen Seselja fann i sine nedarva Urd-blad, og vitnar også om breiare samfunnsmessige implikasjonar. Dei sju magasinane, som ikkje ein gong blir verdsett, indikerer materialistisk overflod samanlikna med korleis situasjonen var for Seselja. I tillegg peikar dei internasjonale titlane som «Shape Up», «Elle» og «Costume» utover mot det globale, i motsetnad til den fortidsvende referansen til gudinna Urd som inspirerte namnet til bladet frå første halvdel av 1900-talet. Det skapast ei kjensle av at Cecilie druknar i inntrykk, og at ho ikkje orkar å ta innover seg det utvendige. Skildringane av eg-et som kledd i sjukehuskjortel med ei snart tresifra vekt (s. 95), gjer også at avstanden mellom Cecilie si røynd og dei «glossy» ideala til kvinneblada verkar umåteleg stor. Når ho omsider opnar blada, er det ho legg merke til:

modellar  
skrapa og  
skorne til  
beinet

drapert i  
silke, lin og  
bomull, plast  
og polyester

ryggen rak og  
blikket fritt

vår tids  
sterke  
kvinner

*men kan  
dei bere jerv i  
meis, kan dei sløye  
femten kilo fisk*

*er det to i dei?*  
(s. 96)

Seselja beundra dei vakre kvinnene i Urd, medan Cecilie verkar resignert og oppgitt over innhaldet som møter henne i dei moderne moteblada. Gjentakninga frå dikt 33 med strofa «ryggen rak og blikket fritt» verkar ironisk i samband med konstateringa av at dette er «vår tids sterke kvinner» (s. 96). I dette høvet bidreg ironien til å vise spenning mellom ulike haldningar og perspektiv, og den gjennomgåande kjensla i langdiktet av at noko har gått tapt i den raske samfunnsutviklinga, blir forsterka.

Diktsekvensen avsluttast med to kursiverte strofer, som også endar med eit spørsmålsteikn. Langdiktet elles nyttar nesten utelukka berre komma som teiknsetjing, og derfor bidreg dette til å gi innhaldet ekstra merksemd og tyngde. Versa om jerv i meis og sløyning av fisk spelar vidare på føregåande dikt i *Urd*, og er enda eit døme på at den frie rytmen i langdiktet lèt merksemda vår gli fram og tilbake i ein andedrettsrytme for å synleggjere store samanhengar og heilskap (Madsen, 2018, s. 30). Allereie i dikt 1 blir vi kjend med at Cecilie kan gjere opp fisk (s. 10), og tilvisinga til jerven spring ut frå dikt 24 der Marta, Cecilie si bestemor og kona til Seselja sitt søskenbarn, fortel om ei strabasiøs hending over ein kopp kaffi (s. 52). Historia ho fortel handlar om Torstein og Ingrid, som kjem frå Sjura-slekta som Seselja stammar direkte ned frå. Torstein har vore på jakt på fjellet og møtt på ein jerv som hadde teke eit lam. Etter litt om og men fekk han teke livet av jerven, men sidan han allereie hadde reinkjøtt å bere på, lèt han jerven ligge att. I staden for å la mannen gå tilbake for å hente jerven når han var nede igjen, tok kona Ingrid standhaftig ei meis og gjekk opp på fjellet for å hente han. Når

ho kom tilbake, langt ut på kveld, konstaterte ho nøkternt at «han var tyngre enn eg trudde» (s. 52)<sup>24</sup>.

Dei tilbakevisande referansane som dukkar opp i dikt 51 er interessante på fleire plan, og indikerer viktige samanbindingar i langdiktet. Cecilie sin motvilje mot magasina, i lag med gjentakinga av versa «ryggen rak og blikket fritt» og nikket til historia om jerven (s. 96), gir ei utprega kjensle av at eg-et føler at mange av verdiane ho har vekse opp med, og som ligg tett forankra i røtene hennar, ikkje blir sett og verdsett i det moderne samfunnet. Dette bygg opp under ei vidfemnande førestilling frå langdiktet om at noko tungtvegande frå fortida er i ferd med å gå tapt. Samtidig er det også tankevekkande at eg-et Cecilie viser til ei intern historie som vi som lesarar berre har kjennskap til via Seselja sin del av *Urd*. Dermed blir denne referansen nok eit fleirfasettert element som knyt dei to kvinnene saman. Historia må ha blitt vidareformidla til nye generasjonar i Sjura-slekta og kan dermed knytast opp til Mollerin sine påstandar om litteratur og tilhøyrsløse. Ho hevdar nemleg at «litteraturen lager reder i oss, og utvider ikke bare vår opplevelse av verden, men vår forestilling om hva hjemme er» (Mollerin, 2012, s. 119). I likskap med nedskrivne tekstar, er dei munnlege forteljingane vi omgir oss med også med på å definere oss og forme identiteten vår. Historier er samlande, og Seselja og Cecilie har ei samhøyrsløse gjennom at dei begge har vore omgitt med og hatt tilhøyrsløse til den typen kvinner som kan «bere jerv i meis». Ved å få innsikt i desse komplekse og samanvovne bindingane i *Urd* kan lesarane også reflektere over verdiar og tilknytning i eigne liv.

#### 4.7.4 Urkrafta Urd

I forlenging av leiemotiva knytt til tittelen og gudinna Urd, vil eg no gå vidare inn på korleis spor av ei guddommeleg og kvinneleg urkraft kjem til syne i langdiktet. Dette har eg så vidt vore innoft tidlegare i samband med vevmotivet, der eg-et i dikt 5 skildra «ei kvinne som syr gulltrådar i huda mi» (s. 19). I denne delen vil eg utdjupe korleis ekkoet av ei slik ur-stemme kjem til uttrykk i *Urd* og skapar ei kjensle av at alt heng saman gjennom universelle krefter, og korleis desse i enkelte høve blir framstilt gjennom kvinnelege eigenskapar.

---

<sup>24</sup> Innanfor omslaget på *Urd* er det oppgitt at denne historia er inspirert av ei forteljing frå boka *Kjeåsfolket i Hardanger* (1980) av Halldor O. Opedal

#### 4.7.5 «snart meir oss enn oss»

Cecilie sine delar i langdiktet er prega av ei underliggjande kjensle av at noko fortidig vil ut og fram, og i denne kjensla ensar vi ein svak etterklang frå gudinna Urd. I oppussingsarbeidet i dikt 35 hakkar eg-et uforvarande opp ein sko frå jorda, som i eit besjela og sterkt språkleg bilete «gapar etter luft» (s. 73), og i dikt 43, når Cecilie og mannen reiser austover igjen, høyrer ho formødrene over fjellet som kviskrar «*kvifor blir / du ikkje her*» (s. 84).

Dragningane frå det forgagne blir også tydeleggjort i dikt 38, der fortida metaforisk sett veks inn i Cecilie og mannen:

det er noko som dunkar

det er blodårene i treet

etter to hundre år  
kjem dei fram att

smeltar inn i  
fingertuppane våre

slik fingertuppane  
våre smeltar  
inn i treet

slik heile det  
gamle huset veks  
inn i oss, gjer oss  
sterkare, veks ut  
gjennom håret  
og neglene

er snart  
meir oss  
enn oss  
(s. 76-77)

Det besjela og tydingstette språket i diktsekvensen gir uttrykk for at treet som huset er bygd av, har menneskelege og livnærande eigenskapar, noko som også konnoterer til norrøn mytologi og verdstreet Yggdrasil. Dei tre skjebnegudinnene heldt til under rota på treet og

ausa vatn over slik at det skulle halde seg friskt (Næss, 2005 - 2007), og utifrå dette kan vi tenke at treet har bevarande eigenskapar som utlever menneska sin forgjengelege eksistens. Huset er det som er igjen av Seselja, og fortare enn Cecilie ønsker å innsjå, vil det vere det som står igjen etter henne og mannen også. Tidlegare i analysen har eg vore inne på at vi-forma Cecilie nokre gongar nyttar, kan vere uttrykk for eit større kollektivt «vi», der eg-et vender seg til sin eigen generasjon og vi som lever i moderne tid. Den siste strofa om at huset snart er «meir oss enn oss», kan seiast å ha same effekt. Særleg om vi set denne i samband med dei to innleiande strofene i diktet:

all tida som  
renn gjennom oss  
piplar ut av huda vår

vi merker henne  
ikkje, vi trur det  
berre er varmen  
(s. 76)

Med ei slik tolking verkar diktet som ei påminning til lesarane om at vi må verdsette den korte tida vi har, og det bygg opp under den suggererande og presserande tonen i langdiktet som heilskap. Noko hastar, noko trykkjer og vil ut.

#### **4.7.6 «pustar tungt under asfalt»**

I dei siste sekvensane i langdiktet blir denne kjensla sterkare og meir påtrengande. Sjølv om Cecilie sine tvillingar har klart seg og er friske, og spenningskurva dermed kunne tenkjast å flate ut, ligg der ei sterk og dunkande ambivalent stemning og ulmar. I dikt 61 får vi ei harmonisk skildring av ei natt der «verda søv / du søv / barna / søv» og den «vesle skatten» ligg som ei «sjøstjerne på / mors og fars / tilsynelatande / trygge hav / botn» (s. 111). Desse versa gir konnotasjonar til djup kjærleik og lukke, men er omkransa av uforløyste og mytiske dragningar, som vitnar om ei urkraft som ikkje lèt eg-et slå seg til ro. Ute får vi vite at bakken «pustar tungt / under asfalt / og snø, vrir / seg i seige / tundrarier» (s. 110), og jorda får dermed kvinnelege trekk ved at den blir besjela med kroppslege eigenskapar knytt til fødsel. I desse versa anar vi ei kjensle av at naturen lid under sivilisasjonen sin tyngande påverknad med asfalt, bilar og store bygningar (s. 110), men at bakken lever og prøver å fri seg frå dei

trykkjande byrdene. Dei språklege bileta der bakken «pustar tungt» og «vrir seg» har ei gjentakande effekt frå andre delar av langdiktet, og gir assosiasjonar til dikt 5 der eg-et vregde den målingsflekka huda over hovudet (s. 18), og dikt 35 der skosålen gapa etter luft (s. 73). Dette gir eit samla inntrykk av store samanhengar, og underbyggjer kjensla av eksistensielle krefter utanfor menneskeleg kontroll, som vi ikkje kan kome utanom sjølv i livet sine beste stunder. Sjølv om heile familien søv trygt, uttrykkjer eg-et:

men eg  
søv ikkje  
eg har ikkje  
sove dette  
hundreåret  
(s. 111)

Til trass for at denne strofa nok kan tolkast som ei overdriven stadfesting frå ei sliten tvillingmor, ligg det gjennom langdiktet sine utstrekte strukturar og leiemotiv ei sterk aning av at urkreftene som gudinna Urd representerer ligg tett på Cecilie og slit i henne. Denne dunkande kjensla av uforløyste dragingar kan vi knyte til dei overskridande eigenskapane ved langdiktsjangeren. Madsen viser til Kambourelis sine teoriar om at langdiktet er ein multikoda tekst, som er uregjerleg fordi han lever på samspelet mellom ulike forståingsmekanismar (Madsen, 2018, s. 26). Det oppstår dermed ein dialektisk energi med estetisk og ideologisk kompleksitet, som gjer at langdiktet står fram som uavslutta og i konstant rørsle. Utifrå dette hevdar Kambourelis at: «the long poem avoids reconciliation, shuns synthesis» (Kambourelis 1991, s. 204, her frå Madsen, Academia, 2018, s. 26-27). Dette kan vi sjå er treffande for slutten i *Urd*, der vi ikkje får ei forsonande avrunding der Cecilie berre kan leve «lukkeleg i alle sine dagar» med tvillingane sine, men held fram å bli dradd i ulike retningar.

#### 4.7.7 «noko som ikkje vil sleppe oss»

Den presserande tyngda av sterke urkrefter kulminerer i langdiktet sin siste sekvens, dikt 64, som er symboltung og vender seg til lesaren på ein insisterande måte gjennom ein utbreidd bruk av ei kollektiv vi-form. Her er den eksistensielle tematikken påtrengande, og denne kjem først til uttrykk gjennom metaforar knytt til tre:

64  
kvist meg

høvl av, ta  
det som stikk  
ut, hengjer seg  
opp, tek for  
mykje  
plass

men ta  
ikkje skota

dei regntunge  
skota som blafrar  
og syng i vatnet  
(s. 116)

Igjen kan vi trekkje linjer til verdstreet, Yggdrasil, og skjebnegudinnene som vatnar og held liv i det. Det er ei uavklart stemme i desse første strofene, og det er vanskeleg å slå fast om det framleis er Cecilie som er «meg», men den lågmælte bøna som ligg i dei apostrofiske versa «men ta / ikkje skota», vitnar i alle høve om at det kan vere skjebnegudinnene som blir adressert. Skota på treet symboliserer nytt liv, og kan knytast direkte til dei føregåande hendingane i langdiktet, der Johannes blei nådeløst reven bort, medan tvillingane på si side overlevde komplikasjonane som oppstod i svangerskapet. Kanskje er Seselja sitt nærvær også til stade i det uklare meg-et, som om den gjennomgripande sorga familien kjende var så sterk at skriket frå henne kan høyrast på tvers av tid og rom.

Dikt 64 går så vidare til å skildre livets kretsløp i dei følgjande strofene:

tida går

vi blir  
eldre, større  
kroppane våre  
forlèt oss, blir  
til andre kroppar  
(s. 116)



Frå dette punktet er vi-forma brukt gjennomgåande i heile diktet, som ei indirekte adressering til lesarane og vår samtid. Dette understrekar det faktum at vi alle er prisgjevne det same eksistensielle grunnlaget, og er del av den same, omskiftelege og uforståelege heilskapen. Her ligg også ei form for religiøs undertone og fleirfasettert tyding i trua på at vi kanskje ikkje blir heilt borte sjølv om kroppane våre forsvinn. Versa gir ei fornemning av at noko av oss lever vidare i andre kroppar, altså gjennom etterkomarar, og i dei spora vi etterlèt i livsvevnaden, anten det er gjennom syng, skriving eller heilt andre ting.

Diktet sluttar med seks strofer med vag og svevande tyding, som lèt oss ane konturane av større samanhengar mellom «vi», naturen og overnaturlege krefter:

[...] det er  
noko som  
dunkar og  
slår i oss

noko som  
ikkje vil  
sleppe  
oss

vatnet  
stråa og  
bregnane  
bøyer seg

berre vi  
er ute av  
stand

berre vi  
er urørlege  
ubøyelege

ute av stand  
til å gløyme  
(s. 117)

Vi finn ei tydeleg kontrastering av naturelementa vatn, strå og bregne som blir framstilt som føyelege, opp mot eit «vi» som blir skildra som «urørleg» og «ubøyeleg». Her ligg det kanskje ei tyding om at det er ei byrde for menneska å vere ute av stand til å gløyme, for då må ein leve med kjensler som sorg og redsle, og vissa om universet sin uoverskodelige storleik. Til samanlikning eksisterer berre ei plante, tilsynelatande, i lukkeleg uvitskap. Dette vil i så fall vere i tråd med symbolbruken rundt dei nemnde syrinane som syng upåverka vidare, sjølv ved dramatiske og tragiske hendingar. Ein tilleggsdimensjon til den udefinerbare vi-stemma i dikt 64, er at ho også kan innebere ei form for ur-rop frå skjebnegudinnene, som trengjer gjennom eg-et sitt medvit for å bli høyrde. I motsetnad til dei forgjengelege menneskeliva må dei tenkte skjebnegudinnene vere vitne til dei ubrytelege, eksistensielle kretsløpa våre, og høyre ekkoet frå lidingane og sorgene våre i evig tid. Saman med ordvala i versa «dunkar og slår i oss» og «ikkje vil sleppe oss» (s. 116) byggast det ei sterk førestilling av at store krefter er i spel, og at vi alle er skjøre i dei ufattelege prosessane som spelast ut i og rundt oss. Gjennom langdiktet sine utstrekke strukturar der persepsjonen av vidfemnande trådar og linjer blir bygd opp gjennom stadig utvidande leiemotiv, får vi ei slagkraftig underliggjande kjensle av at livsveven stadig spinn vidare utanfor vår kontroll.

## Del 5: Avsluttande refleksjonar

Eg innleia denne avhandlinga ved å vise til I. A. Richards si liste over kjensler litteraturen burde vekke for å ha ein vesentleg verknad på lesaren. Som vi har sett, tematiserer *Urd* alle desse punkta ved å gi innsikt i menneska si oppleving av isolasjon, fødsel og død, universet sin uoverskodelige storleik, vår plass i tida og den kolossale uvitetheita vår (Hagen, 2010, s. 41). Sjølv om langdiktet ikkje kan gi oss endelege svar på menneska sin evige søken etter meining i tilværet, opnar det likevel augne våre for vidfemnande samanhengar utifrå stillferdige, og kanskje til dels gløynde, perspektiv. I «Veien hjem. Om tilhørighet i litteraturen» (2012) er Mollerin også inne på liknande aspekt og omtalar litteraturen som ein *stad* som kan gi innsikt i og kunnskap om det individuelle, samtidig som han gir oss eit meir samansett blikk for verda utanfor (Mollerin, 2012, ss. 110, 119). Litteraturen hjelper oss å kartleggje dei indre landskapa våre, og lèt lesarane kjenne på tilhøyrsl gjennom den felles opplevinga av verda som blir skapt (Mollerin, 2012, s. 119). Mollerin viser også til den tyske filosofen Schiller som på slutten av 1700-talet skreiv om kunsten si lækjande kraft og evne til å gi oss større varleik for verda (Mollerin, 2012, s. 114). Schiller skildra mennesket som eit sansande vesen med ei fragmentarisk sjølvoppfatning, og meinte at dei estetiske erfaringane våre kan bidra til å gi oss ei breiare forståing av oss sjølve og vår eigentlege natur (Mollerin, 2012, ss. 114-115). I vår tids moderne og globaliserte samfunn, der vi blir bombarderte med påtrengande, sprikande inntrykk og raske endringar, kan ein dermed hevde at vi har mykje å tene på å gi meir tid og rom til kunsten og litteraturen, som ein viktig del av utforskinga og forståinga vår av både sjølvvet og verda rundt oss.

I denne avhandlinga har vi sett korleis Lillegraven skapar poetiske augneblick ut av både kvardagslege hendingar, naturen sitt kretsløp og større eksistensielle linjer, og sidan erkjenningane i *Urd* kjennast intuitive og treffande, får dei ein sterk innverknad på lesarane. I dette langdiktet blir førestillingar om trådar som spinn, knytt saman med andre dynamiske og pulserande språklege bilete der tida renn og blodårer dunkar i trea, og desse suggererande og ritualistiske tendensane er med på å opphøge diktsekvansane til lyriske, performative hendingar. I tillegg ser vi at *Urd* røyver ved viktige kulturelle, sosiologiske og historiske strøymingar og kjem med indirekte samfunnskommentarar om vår tids søken etter tilhøyrsl og identitet, og manar oss til å «gripe lukkartida» og vidareføre viktige verdiar frå fortida. Eit slående trekk ved *Urd* er korleis Lillegraven brukar det overordna vev-motivet som eit

samlende metaforisk bilete for heile langdiktet. I samspel med intertekstuelle referansar og leiemotiv knytt til naturen og urkrefter, gir dette ei svimlande og djuptgripande effekt, sidan det skapar ei førestilling om heilskap og samanheng, både innanfor langdiktet, men også i overført tyding til tilværet vårt på jorda.

Samtidig ligg der ei tvitydig og ambivalent stemme gjennom heile teksten som ikkje lèt lesarane slå seg til ro med den tilsynelatande harmoniske slutten på dei episke handlingstrådane, der tvillingane er sunne og friske og Cecilie held fram med oppussinga av Seselja-huset. Desse trekka har blitt kasta lys over utifrå Madsen sine overlappende karakteristikkar, som tek føre seg korleis langdiktet sine overskridande, kompliserte og utvendige kvalitetar og perspektiv kjem til uttrykk gjennom det særeige poetiske rørslemønsteret i sjangeren (Madsen, 2018, ss. 30-31). Sidan langdikt aukar kompleksiteten sin i lengda oppstår ein dialektisk energi og teksten kan aldri bli forløyst, på grunn av den konstante og uavslutta rørsla forma gir (Madsen, 2018, ss. 26-27). Her spelar bruken av leiemotiv ei viktig rolle som ein overtydande poetisk teknikk som blir mogleggjort innanfor langdiktet sine rammer, der dei einskilde dikta går inn i ei større historie sjølv om dei også kan tolkast som slutta einingar. Vi ser også at bindingane mellom dei to eg-a, Seselja og Cecilie, og deira adresseringar til andre, bidreg til ein finstemt og rørslerik dynamikk, der kontinuerlege prosessar er i spel i det utvida versnettet til langdiktet. Med bakgrunn i desse utprega kvalitetane ved *Urd*, vil eg hevde at verket har skrive seg inn i ein veksande og aktuell litterær tradisjon i Skandinavia. Gjennom denne avhandlinga har eg forsøkt å synleggjere nokre av moglegheitene som ligg i slike utstrekke poetiske diskursar om verda, og korleis *Urd*, ved å trekkje i dei finstemte trådane som spinn mellom oss, kan søke erkjenning og opne for at tausheta får tale.

## Litteraturliste

- Alhaug, G. (2020, mai 22). *Store norske leksikon*. Henta frå Oppkalling:  
<https://snl.no/oppkalling>
- Andersen, P. T. (2001). *Norsk litteraturhistorie*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Andersen, P. T. (2016). Øyvind Rimbereids poetiske bølge. Om "Orgelet som ikke finnes".  
*Edda. Nordisk tidsskrift for litteraturforskning*, ss. 332-348.
- Askeland, N. (2018). "Eg veit i himmerik ei borg» og «Eg ser». *Metaforar i salmar brukte i gravferder*. Henta frå Nordic Open Access Scholarly Publishing:  
<https://press.nordicopenaccess.no/index.php/noasp/catalog/view/40/181/1808>
- Brageprisen. (2013). *Brageprisen*. Henta frå Brageprisen 2013 - Skjønnlitteratur:  
<https://brageprisen.no/brageprisen/brageprisen-2013/>
- Buttingsrud, L. (2023). *Universitetet i Bergen*. Henta frå Jeg er en søkende. Søkende et deg. En undersøkelse av det lyriske subjektet i Nils Yttris langdikt Bokserens Blod (1980). Masteravhandling i nordisk litteratur.: <https://bora.uib.no/bora-xmlui/bitstream/handle/11250/3071226/Masteravhandling--Bokserens-Blod-av-Nils-Yttri.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Claudi, M. B. (2010). *Litterære grunnbegreper*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Claudi, M. B. (2013). *Litteraturteori*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Culler, J. (2015). *Theory of the Lyric*. Harvard University Press.
- Culler, J. (2017, Årgang 2, nr. 2-2017). Theory of the Lyric. *Nordisk poesi. Tidsskrift for lyrikkforskning.*, ss. 119-133.
- Ekrheim, S. (2013, august 19). Vital poesi. *Bergens Tidende*, s. 6.
- Forfattarens eiga nettside. (u.d.). *Forfattar Ruth Lillegraven*. Henta frå Ruth Lillegraven:  
<https://ruthlillegraven.no/>
- Friis, R. (1995). *Norges nasjonalviser*. Warner Chappel Music.
- Granum, M. (u.d.). *Kråkevisa*. Henta frå barnesanger.no:  
<https://www.barnesanger.no/kraakevisa-mannen-og-kraaka.html>

- Hagen, E. B. (2010). *Hva er litteraturvitenskap?* Oslo: Universitetsforlaget.
- Heggdal, E. H. (2022). *Poetic Endurance. Waiting and Poetic Time in Three Long Poems by Anne Carson*. Oslo: Universitetet i Oslo.
- Janss, C., & Refsum, C. (2003). *Lyrikkens liv. Innføring i diktlesing*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Keller, L. (1997). *Forms of Expansion: Recent Long Poems by Women*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Kittang, A. (2003). Metafor og symbol. *Norsk Litteraturvitenskapelig Tidsskrift* (Vol 6, Nr 2), 113-127.
- Kittang, A., & Aarseth, A. (1976). *Lyriske strukturer. Innføring i diktanalyse. 3. utgave*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Larsen, P. S. (2018). *Lyriske linjer. Fem tendenser i nyere litteratur*. Hellerup: Forlaget Spring.
- Lillegraven, R. (2013). *Urd*. Oslo: Tiden Norsk Forlag.
- Lillegraven, R. (2015). Bror ballblom i skogen. I N.-Ø. Haagensen, *Skrivehistorier* (ss. 87-88). Oslo: Flamme forlag.
- Lillegraven, R. (2016). *Sigd*. Oslo: Tiden Norsk Forlag.
- Madsen, C. K. (2018). *Academia*. Henta frå Det Udstraktes Poetik. Læsestrategier til det skandinaviske langdigt.:  
[https://www.academia.edu/36081549/Det\\_Udstraktes\\_Poetik\\_L%C3%A6sestrategier\\_til\\_det\\_skandinaviske\\_langdigt](https://www.academia.edu/36081549/Det_Udstraktes_Poetik_L%C3%A6sestrategier_til_det_skandinaviske_langdigt)
- Madsen, C. K. (2023). *Academia*. Henta frå Poesiens sprog. Mønsterdannelse i moderne nordisk poesi.:  
[https://www.academia.edu/99033273/Poesiens\\_sprog\\_M%C3%B8nsterdannelse\\_i\\_moderne\\_nordisk\\_poesi](https://www.academia.edu/99033273/Poesiens_sprog_M%C3%B8nsterdannelse_i_moderne_nordisk_poesi)
- Mollerin, K. S. (2012). Veien hjem. Om tilhørighet i litteraturen. *Norsk Litteraturvitenskapelig Tidsskrift - Vol 15, Nr. 2*, 110 - 120.
- Myklebust, E. (2023, april 21). *Store norske leksikon*. Henta frå Ruth Lillegraven:  
[https://snl.no/Ruth\\_Lillegraven](https://snl.no/Ruth_Lillegraven)

- Myren-Svelstad, P. E. (2022). Antropocene Melancoly. Uncanny Familiarity in Contemporary Norwegian Long Poems. *NORDEUROPAforum. Journal for the Study of Culture.*, 89-107.
- Mønster, L. (2016). *Ny nordisk. Lyrik i det 21. århundrede*. Aalborg: Aalborg Universitetsforlag.
- Nobelprisen. (2023). *Nobelprize*. Henta frå Jon Fosse:  
<https://www.nobelprize.org/prizes/literature/>
- Næss, E. M. (2005 - 2007). *Store norske leksikon*. Henta frå Yggdrasil:  
<https://snl.no/Yggdrasil>
- Regjeringen. (2024). *Odel*. Henta frå regjeringen.no:  
<https://www.regjeringen.no/no/tema/mat-fiske-og-landbruk/landbrukseiendommer/innsikt/odel/id2482549/>
- Roos, M. (2023, januar 25). *Urd (magasin)*. Henta frå Store norske leksikon:  
[https://snl.no/Urd\\_-\\_magasin](https://snl.no/Urd_-_magasin)
- Scandinavian Photo. (2022, 10 12). *Lukkertid – hvordan fungerer kameraets lukker?* Henta frå Scandinavian Photo: <https://www.scandinavianphoto.no/kunnskap/lukkertid>
- Stegane, I. (2016). To ulike nordiske langdikt. I B. D. Eva Lilja, *Långa dikter. Berättelse, experiment, politik* (ss. 45-67). Bergen: Alvheim & Eide Akademisk Forlag.
- Sylvsmidja. (u.d.). *Så mange stølar skal du ha til sølvbeltet*. Henta frå Sylvsmidja:  
<https://www.sylvsmidja.no/inspirasjon/saa-mange-stoelar-skal-du-ha-til-soelvbeltet>
- Sørbø, J. I. (2018). *Nynorsk litteraturhistorie*. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Tidemann, L. (2014, juli 9). *Lines bibliotek*. Henta frå Intervju med Ruth Lillegraven:  
<https://linesbibliotek.wordpress.com/category/ruth-lillegraven-manilahallen/>
- Ukjend. (1995). *Bibelen. Det Norske Bibelselskap. 9. opplag*. Oslo: Det norske bibelselskap.
- Aadland, E. (1998). *And the Moon is High. Noen forsøk på å lese Bob Dylan*. Bergen: Ariadne forlag.