

Ole Karlsen

Sonetten som aritmetisk og arkitektonisk struktur.

En intertekstuell lesning av Olav H. Hauges "Gullhanen" fra *Seint rodnar skog i djuvet* (1956)

Innledende observasjoner

"Gullhanen" fra *Seint rodnar skog i djuvet* (1956) er på en gang både typisk og enestående i Olav H. Hauges diktning. Den er en sonett blant ialt 16 sonetter i hele forfatterskapet fra og med *Under bergfallet* (1951) til og med den siste samlinga, *Janglestrå* (1980),¹ den overskrider som de fleste gode sonetter sonettstrukturen med sine rifter og brudd i forhold til den storslått strenge forma, og i likhet med f.eks. "Til Shelley" (fra *Under bergfallet*, 1951) og "Ein skrøpeleg sonett" (fra *Spør vinden*, 1971) tematiserer den kunsten og kunstens vilkår, men ikke som disse på et manifest tekstnivå; den skriver seg således inn i en sentral sonett-historisk tradisjon på dobbelt vis; som en sonett om diktning og som "Sonett über das Sonett".

Vi leser først diktet og gir et foreløpig riss av hovedkonturene i det:

Gullhanen

Og eg var longo død. Død i mitt skal,
og gol som gullhane i Miklagard.
Eg levde under - hørde skurr og svar
og streid imot; og holt læt seld sjels gal.

Til draumen skok meg vak ei festgul nott,

¹ Olav H.Hauge har i tillegg gitt ut fire oversatte sonetter - av Mallarmé, Verlaine og Rimbaud.

Sonetten som aritmetisk og arkitektonisk struktur

so hamen fall og glansen vart til støv;
Eg er i døri heime. Huset søv.
Og barnehjarta slær att sælt og brått.

Eg stend med hand på klinka inn til mor
og far, - ser månen skin på slite golv.
Du vart so lenge? kjem det, utan ord.

Bak rømdi rørde sorgi tungt sin kolv.
So slepte draumen meg. I gullsmidd gjord
for keisaren eg atter gol og svor.

Allerede tittelen, "Gullhanen", antyder gullemblemet, og i tittelen er også flere av diktets indre motsetninger og spenninger innskrevet: det mekaniske mot det ekte, det døde mot det levende, det tilstivnede mot det livfulle, ytre "skal" mot indre liv, virkelighet mot drøm, det sveikefulle mot det uskyldige, det inautentiske mot det autentiske, en apollinsk kunst mot en dionysisk kunst; sonettens strengt som tøyler et gjenstridig "innhold".²

Vi bemerker også temporale og romlige størrelser på ulike tekstnivå som sentrale - gjerne forbundet med et av tekstens mest frekvente og tilsynelatende ubetydelige ord ("og"), vi bemerker at drømmen, som utgjør sentrum og kjerne i barndomserindringen i diktet, er et sentralt metapoetisk topos i teksten, vi bemerker at det autentiske subjekt er knyttet til (nettopp) drøm, til barndom, til erindring og til det dennesidige, vi bemerker "death-in-life and life-in-death-tilstanden", vi bemerker sonettens treleddede struktur og rammekonstruksjon, vi bemerker de to narrative forløpene, henholdsvis i rammestrukturen (vers 1 - 2 og vers 14), der preteritumsformene dominerer, og i barndomserindringen (vers 3 - 13), dvs.

² Atle Kittang har berørt den samme problemstilling hva angår de to siste elementene i "Olav H. Hauge og sonetten" i Terje Tønnessen (red.): *Tunn is*, Oslo 1994, s.119 - 122.

i drømmens gehalt, der presensformene paradoksalt nok er framherskende.

Ikke minst merker vi oss "Je-est-un-autre-motivet", som dikter-jeg'ets fremmedgjorthet for seg selv og - som vi siden skal se - som bevegelse mot det nøytrale. Vi skal i det følgende imidlertid først studere sonetten som en tekst mellom "death-in-life" og "life-in-death", dvs. vi skal med utgangspunkt i den første kvartetten lese både billedlig og bokstavelig. Etter denne allegoriske lesningen som vil bringe oss henimot Maurice Blanchots tenkning omkring verkets tilkomst, skal vi gå nærmere inn på intertekstuelle forhold på to måter; først og fremst ved å lese "Gullhanen" i forhold til William Butler Yeats' Byzantium-dikt og dernest studere det i en sonett-teoretisk sammenheng.³

"Gullhanen" - mellom "death-in-life" og "life-in-death"

Sentralt i en allegorisk lesning er forståelsen av den første kvartetten, den første delen i den treleddede strukturen. Vi leser igjen:

Og eg var longo død. Død i mitt skal
og gol som gullhane i Miklagard.
Eg levde under, - hørde skurr og svar
og streid imot; og holt læt seld sjels gal.

Lest billedlig, "jeg var lenge *som* død", åpner innledningssetningen for en allegorisk lesemåte. Dikter-jeg'et beretter - i utgangspunktet som et autentisk subjekt - retrospektivt om en tidlang da han slett ikke var død, han følte seg som en levende død, han "levde under", dvs. som levende under et forsteinet

³ Det sies ofte at norsk lyrikk er fattig på sonetter, hvilket er høyst diskutabelt når vi betenker tradisjonen fra Welhaven via Ibsen og Uppdal til Hauge. Derimot er det neppe særlig tvil om at nyere sonett-studier som innreflekterer både ny litteraturteori og genre-spesifikk teori, mangler. Nærmest en slik nyorientering kommer Atle Kittangs artikkel om Olav H. Hauges sonetter (jfr. foregående note). Jeg er også oppmerksom på Hanne Lauvstads studie *Moderne sonetter: en studie av form og funksjon i skandinavisk sonettdikting etter 1940*, Oslo 1993.

ytre hylster eller som bergtatt, som hos Hades i dødsriket. Situasjonen er marerittaktig, han "hørde skurr og svar og streid imot" undergangskreftene. I denne umulige mellomposisjon som levende død er dikter-jeg'et utstyrt med en maske, prosopon;⁴ han "gol" som en hane, og en forkledning: hanen har smidd et "skal" av gull om seg og opptrer som (ikke "som" i betydningen "i egenskap av", men "som" som sammenligningskonjunksjon) en "gullhane i Miklagard", dvs. som hoffpoet; som kjøpt, omskapt, mekanisk klakkør for den politiske makt og et klassisistisk-mimetisk kunstsyn, slik gullfuglen ved det keiserlige hoff i Bysants var et uttrykk for keiserens politiske makt og kunstsyn.

Vi merker oss det tidslighet som tematisk sentralt i den første kvartetten; i det ubestemte "var longo død", i den retrospektive narrative erindringen som er lagt til Miklagard, nærmere bestemt til keiser Justitians regjeringstid, dvs. til romerrikets forfalls- og undergangstid, vi merker oss hanebildet som temporalt innskriver både natten (hvilket klargjøres med drømmemotivet i neste kvartett) og dagen, men som metapoetisk også antyder en appolinsk kunst; hanen er en av Appollons attributter, samtidig som hanegalet også innvarsler sviket som gjøres eksplisitt i kvartettens siste setning: "og holt læt seld sjels gal."⁵ Vesentlig er også motstanden; dikt-jeg'et med hanens maske "streid imot" når han hørte "skurr og svar"; svarene han oppfatter er som skurr i gullfuglens egen

⁴ I "Olav H. Hauge og sonetten" (i Terje Tønnessen (red.): *Tunn is. Om Olav H. Hauges forfatterskap*, Oslo 1994, s.120) skriver Atle Kittang: "Frå første vers kling diktets røyst i ein merkeleg modus: den talar til oss frå den andre sida av døden: 'Og eg var longo død.' Det er med andre ord ei ekstrem utgåve av den retoriske tropen *prosopopeia* Hauge byggjer diktet opp kring: Eit vesen som ikkje lenger er levande, får røyst og andlet." Som Hadle Andersen også har pekt på (se Hadle Oftedal Andersen, *Frå dikt til samling. Olav H. Hauges diktsamling* Seint rodnar skog i djuvet som *punktroman*, Universitetet i Bergen, 1994, s.74), er dette en feilaktig oppfatning. Preteritumsforma "var" tilsier at orda er lagt i munnen på en levende person som forteller - med episk distanse - beretningen om sin egen (fortidige) død, det vil genremessig si en form for visjonsdiktning med paradoxa som retorisk hovedfigur. Prosopopeia som retorisk trope kan man først snakke om i andre vers, og slett ikke i noen "ekstrem utgåve".

⁵ Hanegalet er i nytestamentlig sammenheng knyttet til sviket. Se Markus, 14,30.

mekanikk, de er diffuse, utydelige, utglidende, kanskje endog usanne, en skurring som formelt har sitt gjensvar i de to siste versenes s-alliterasjon. Endog hulheten i sin egen, dvs. i gullhanens, "gal" hører han; "holt læt seld sjels gal."⁶

Om dikter-jeg'et som gullhane innvarsler dagens komme, er den andre narrative strukturen konsentrert om *en* nattlig, uavsluttet hendelse retrospektivt fortalt i dramatisk presens, en barndomserindring. Dikter-jeg'et, det autentiske jeg, vender tilbake til barndommen, men er passiv; drømmen gjøres antropomorf i innledningsversets paradoks:

Til draumen skok meg vak ei festgul nott,
so hamen fall og glansen vart til støv:
Eg er i døri heime. Huset søv.
Og barnehjarta slær att sælt og brått.

"[E]i festgul nott" i keiserens hage i Miklagard kan - slik Atle Kittang gjør det - skildres som "ei natt som glitrar med dagens og den apollinske kunstens glans".⁷ Drømmen bryter imidlertid den apollinske kunstens "ham" og orden; drømmen frigjør, omskaper, forvandler, levendegjør. Barndomserindringen dikter-jeg'et vekkes til, blir imidlertid uavsluttet, lakunær; glede blir til sorg, drømmen slipper taket:

Eg stend med hand på klinka inn til mor
og far, - ser månen skin på slite golv.
Du vart so lenge? kjem det utan ord.

Bak rømdi rørde sorgi tungt sin kolv.
So slepte draumen meg.(...)

⁶ Innskrevet i dette er også en romlig metaforikk, som gjennomsyrer diktet på flere tekstnivå. Se mer om dette i 4.3.2.

⁷ Atle Kittang, op.cit.s.122.

Vi merker oss månelysen som kontrast til det "festgule", kunstskapte lyset i Miklagard, en kontrast som også har sin parallell i et "slite golv" i barndomshjemmet mot (implisitt) bysantisk prakt, vi merker oss de romlige kontrastene som medskriver det fjernt kosmiske mot det nært hjemlige, vi merker oss gjentakelsen av det grenseoverskridende i erfaringa; bevegelsen fra "døri heime" til "[E]g stend med hand på klinka inn til mor og far". Samtidig reiser disse versene en rekke spørsmål: Er det nødvendigvis foreldreinstansen som stiller det ordløse spørsmål "Du vart so lenge? kjem det, utan ord"? Når dikt-jeg'et "stend med hand på klinka inn til mor og far", tilsier det nødvendigvis at døren er åpnet? Eller sagt på en annen måte: Er det nødvendigvis foreldrenes "slite" soveromsgolv månen lyser opp; kan det være stedet der gutten står? Og hvorfor er der en slik polaritet mellom glede (i andre kvartett) og sorg (i siste terset)? Eller rettere: Er der en kausal forbindelse mellom ulike barndomsopplevelser som glede- og trygghetsopplevelser og som sorg- og tapsopplevelser som forårsaker det lakunære, det uavsluttede, i barndomsberetningen?

Preteritumsformen ("rørde") innføres i den siste tersetten før drømmen slipper taket,⁸ samtidig som vi noterer oss de religiøse konnotasjonene sorgklokkene vekker og den doble tilhørighet tonene har; sorgen i barndommen og kallinga tilbake til rollen som gullhane i Miklagard. Og vi spør igjen: Finnes der er en kausal forbindelse mellom natten i Miklagard og natten i barndomsheimen med dens preg av glede- og taps- og sorgopplevelse?

Vi konstaterer kun som foreløpig svar på det siste spørsmålet at i de parallelle kontrastparene glede/sorg, barndom/voksenom, uskyld/skyld ligger de positive valørene på barndommens uskyld i tråd med et romantisk syn på barnet, og

⁸ Den manglende entydighet som preteritumsformen "rørde" antyder, fantes ikke i originalutgaven som hadde presensform. Endringen ble foretatt i utvalget Ragnvald Skrede redigerte. Se Olav H.Hauge: *Dikt i utval. Dogg og dagar*, redigert av Ragnvald Skrede, Oslo 1964, s.116.

vi konstaterer at sorgklokka som en del av drømmen virker proleptisk i forhold til utgangen av diktet: Sorgen over tapt barndom er forbundet med sorgen over dikter-jeg'ets kunstnerrolle som gullhane i Miklagard, men den protestholdning vi ante innledningsvis ("streid imot") er kanskje bestyrket av drømmen; rimordene "kolv", "gjord" og "svor" knytter den siste Miklagard-sekvensen tett til barndomserindringen: "I gullsmidd gjord for keiseren eg atter gol og *svor*." (Min utheving).

Før vi går nærmere inn på de spørsmål som her er reist, vender vi kort tilbake til utgangspunktet og leser teksten med paradoxa som den sentrale retoriske figur, dvs. en bokstavelig lesning av teksten, dvs. teksten som visjonsdiktning; som dikter-jeg'ets beretning om sin egen død.⁹ En slik lese måte befordres av en bokstavelig lesning av innledningssetningen ("Eg var longo død."), av den tredobbelte vektleggingen av døden ved invertert ordstilling, gjentakelse, cesur, og en bokstavelig forståelse av "som gullhane", dvs. "i egenskap av å være gullhane."

Også i en slik lesning blir sonettens indre struktur treleddet med sterke temporale skift, mellom utsigelsessituasjonens nåtid tilknyttet liv, den narrative rammestrukturs fortid tilknyttet død og erindringens, drømmeminnets forløpsstruktur og nærvær gjennom presensformene tilknyttet liv, før man igjen er tilbake i rammestrukturens fortid, den døde tilværelsen. Likeens bemerker vi hvordan døden og opplevinga i døden rykker fram som sentral tematikk; døden er knyttet til *svik*, jfr. det sterkt allitererende "holt læt seld sjels gal" i den første kvartetten, og *sorg*, jfr. den siste tersettens første vers, der også det romlige er

⁹ I "Draumkvedet og Europa. Visjonsdiktningen som sjanger" lister Peter Fjågesund opp en rekke trekk som typiske for visjonsdiktning, bl.a. at hovedpersonen går inn i en "dødlignende søvn/drøm/trance", vandringsmotivet, handlingen er lagt til det hinsidige, det dennesidige og hinsidige som en integrert helhet, hovedpersonens beretning om sin egen død; elementer som også kunne drøftes i forhold til "Gullhanen". Se Peter Fjågesund: "Draumkvedet og Europa. Visjonsdiktningen som sjanger" i Øyvind T.Gulliksen, m.fl.(red.): *Telemark historie. Tidsskrift for Telemark historielag*, 16, 1995, s.64 - 69.

innskrevet: "Bak rømdi rørde sorgi tungt sin kolv." Døden oppleves konvensjonelt som (mareaktig) søvn man vekkes opp fra (jfr. andre kvartett, vers 2), men opplevelsen som skildres er ingen vandring i dødsriket, men paradoksalt: Jeg'et som i døden er en kunstgjenstand, får sin ytre form voldsomt splintret av *drømmen* (marerittet), *drømmen* frigjør og avskjuler på dobbelt vis jeg'ets, kunstobjektets, indre liv som knyttet til barndom, autenticitet, nærhet, intimitet og til grenselandserfaringer ("Eg stend med hand på klinka inn til mor og far"), fravær, sorg, mens bevegelsen i barndomserindringen går fra fravær via tilsynekomst til opphør; alt sammen begivenheter og erfaringer som tøyles av det "skal", dvs. sonettformens ytre og indre struktur, som jeg'et, kunstobjektet, legger om seg selv, og som minnet, erindringen, skrives inn i.

Vår foreløpige analyse antyder så langt to beslektede metapoetiske tematikker som dikter-jeget reflekterer over retrospektivt; den ene knyttet til et dikter-jegs erfaringer "som gullhane", dvs. til det å dikte, den andre knyttet til det selvrefleksive der diktet selv blir subjekt i og emne for teksten. Sentrale stikkord har vært *det marerittaktige i drømmen*, *natten* (og innskrevet i *natten* og ved hanebildet; *dagen*), *barndomserfaringen* (og den innskrevne bevegelsen fravær, tilsynekomst, opphør), *grenselandserfaringene*, *sviket*, *døden*, stikkord som også er sentrale i Maurice Blanchots tenkning om diktning og verkets tilblivelse, en tenkning som også kan kaste lys over den metapoetiske kompleksitet i "Gullhanen".

Maurice Blanchots tenkning utspenner seg mellom skrijving og skrift; mellom det som går forut for skrivehandlingen, skrivehandlingen og det ferdige resultat. Barndomserindringen er litteraturens "sted", "the moment of fascination, is itself fascinated," skriver Maurice Blanchot.¹⁰ Og han fortsetter: "And this golden age seems bathed in a light which is splendid because unrevealed. But it is only that this light is foreign to

¹⁰ Maurice Blanchot (Translated, With an Introduction, by Ann Smock): *The Space of Literature*, Lincoln/London, University of Nebraska Press, 1982, p.33.

revelation, has nothing to reveal, is pure reflection, a ray which is only the gleam of an image." Månelyset i Olav H. Hauges barndomserindring er bokstavelig talt "pure reflection", men barndomserindringen forblir uavsluttet fordi man nærmer seg det øye-blikk da diktning skjer, det øyeblikk da man kan se "the gleam of the image", det forblindende øyeblikk av "essential" "solitude in which fascination threatens," en smertefull erfaring når "ting" blir til "bilde" slik at det avbildede negeres; når far og mor "billedliggjøres" i dikt og dermed negeres?¹¹

For i Maurice Blanchots paradoksale tenkning og oxymoronske skrivemåte er døden sentral, som mulighetsbetingelse for skriven, ikke som frykt for døden, men for dødens umulighet, noe som kanskje reflekteres i vekslingen og pendlingen mellom de to utsigelsesmåtene - "life-in-death" og "death-in-life" - i "Gullhanen". Men viktigere for barndomsopplevinga slik den skildres hos Hauge: I Blanchots tenkning navngir språket - som antydnet - bare ved å negere det virkelige. Maurice Blanchot skriver:

"Jeg siger: denne kvinde. Hölderlin, Mallarmé og, idet hele taget, alle de hvis digtning tematiserer poetens væsen har i benævnelsens handling set et foruroligende under. Ordet gir mig hvad det betegner, men det undertrykker det først og fremmest. For at blive i stand til at sige: denne kvinde, må jeg på den ene eller den anden måde befri hende fra sin krop af kød og blod, gøre hende fraværende og tilintetgøre hende. Ordet giver mig

¹¹ Månelyset representerer som regel noe truende og dødbringende i Olav H. Hauges diktning. Et kjent eksempel finnes i hans mest berømte sonett, "Til eit Astrup-bilete" (fra *På Ørnetuva*, 1961), der månelyset truer den paradisiske tilstanden og den hellige sâmannshandling til det arbeidende paret i haven opplever, de som "er i riket sitt og sår si jord."

væren, men det giver mig en væren frarøvet
væren."¹²

Mon ikke Olav H. Hauges dikter-jeg i sin erindringsprosess er kommet til dette punkt, til "the moment of literature",¹³ til punktet der det værende negeres, til litteraturens *il y a*, til der sviket skjer og verkets mening ligger; en mening som ikke kan bringes frem i den dagen og det dagslys hanen varsler, for verket er preget av en dobbel bevægelse: forsøket på å fange det uendelige i et endelig begrep samtidig som verket oppløser seg og forsvinner, *désœuvrement*.¹⁴ For Olav H. Hauges dikter-jeg befinner seg i det Maurice Blanchot kaller den *andre* natten; ikke i den første natten som er søvnens og hvilens natt, men i søvnløshetens og spøkelsaktighetens natt, en "urein" nøytralitetens natt der subjektiviteten løser seg opp, en natt som er det "der fornemmes når drømmene erstatter søvnen, når de døde drager forbi dybt inde i natten, når nattens dyb kommer til syne i dem der er forsvundet."¹⁵ I likhet med fascinasjonen med barndommen og språkets negerende og dermed dødbringende kraft, er den andre natta litteraturens *il y a*, "the moment of literature"; Olav H. Hauges dikter-jeg "kommer tæt på nattens hjerte," som Orfeus er "[H]ans verk ... å føre det tilbake til dagen og i dagslyset give det form, figur og realitet."¹⁶ Men i det han - som Orfeus - ser det usynlige i natten *som usynlig*, forsvinner og oppløser verket seg; barndomserindringen forblir uavsluttet, og sorgen blir stående igjen som sentral.

¹² Maurice Blanchot: "Litteraturen og retten til døden", oversatt til dansk av Carsten Madsen, i Carsten Madsen og Fredrik Tygstrup (red.): *Maurice Blanchot. Orfeus' blik og andre essays*, København 1994, s.51.

¹³ Simon Critchly beskriver det han kaller "the moment of literature" i "Il y a - a dying stronger than death" i *Oxford Literary Review*, 15, 1993, s.81 - 131.

¹⁴ Dette begrepet, *désœuvrement*, avverking, utlegges i "Orfeus' blik", op.cit.s.107 -114, der Orfeus-mytten står sentralt som utgangspunkt for fortolkning.

¹⁵ Maurice Blanchot: "Det udenfor, natten" i Carsten Madsen og Frederik Tygstrup (red.): *Orfeus' blik og andre essays*, op.cit.s.95.

¹⁶ Maurice Blanchot, op.cit.s.107. Sitatet er fra "Orfeus' blik", jfr.note 12.

Et sentralt trekk ved Maurice Blanchots skrifter er dialogen de fører med andre tekster, det intertekstuelle elementet. Vi skal i det følgende studere enkelte av de tekstene og tekstsjangrene "Gullhanen" står i dialog med: Edward Gibbons *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire*, H. C. Andersens romantiske "Nattergalen" og William Butler Yeats' post-romantiske Byzantium-dikt, før vi til sist studerer "Gullhanen" som sonett, i forhold til sonett-tradisjonen.¹⁷

Gullhanen og det intertekstuelle

Gullhanen bærer et umiskjennelig preg av norrøn litteratur og miljø i f.eks. ordvalg ("Miklagard") og i fortattede og ordtaksmessige uttrykk ("holt læt seld sjels gal"). Selve pendlinga mellom "life-in-death" og "death-in-life" som vi har pekt på som sentralt i "Gullhanen" særkjenner også Eddadiktet, kjempediktet om Helge Hundingsbane. Helge blir sveket av sin svoger (som også "svor eid" til han), han havner i Valhall hos Odin, vender tilbake til livet og kona Sigrun nattestid, og igjen - og slik introduseres hanemotivet og hanen som i dødsriket vekker einherjene til "liv" og strid - tilbake til Valhall "før Salgovne / sigertjodi vekkjer."¹⁸ Imidlertid er Miklagard, dvs. Bysants, mer sentralt i "Gullhanen" enn Valhall, og slik skildrer Edward Gibbons keiser Justitians palass i *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire*:

¹⁷ I forbindelse med svik og troskap kunne det være aktuelt å studere andre Bibeltekster enn Markus-evangeliet. I Daniels bok, 3, berettes om de tre brødrene som "streid imot" å tilbe Nebukadnesars gullbilde, en tekst som er relevant også som forelegg for William Butler Yeats "Byzantium". Gullfugl-bildet er sentralt også i Arthur Rimbaud's "Le bateau ivre", der det heter i en apostrofe mot slutten av diktet, i 14.strofe: - Est-ce en ces nuits sans fond que tu dors et t'exiles/ Million d'oiseaux d'or, ô future Vigueur?" Se f.eks. William Rees (red.): *French Poetry 1820 - 1950*, London, 1990, s.300.

¹⁸ Se "Det andre kvedet om Helge Hundingsbane" i *Eddakvede*, Oslo, [1974] 1993, oversatt av Ivar Mortensson-Egnund, s.116 - 124. Sitatet er fra strofe 49, og Salgovne er altså hanen som om morgenen vekker einherjene, de som er falt i strid og utvalgt til Valhall, til "live".

(...) et gyldent træ, der med sine blade og grene gav læ for en mengde fugle, der fløytede deres kunstige strofer, og to løver av massivt guld i naturlig størrelse, der så ud og brølede som deres brødre i skoven.¹⁹

Litt lenger ut i samme kapittel refererer Edward Gibbons en frankerbiskops skildring av audiensen ved slottet:

Da han nærmede seg tronen, begynte fuglene i det gyldte træ at fløjte deres strofer, som blev ledsaget af de to guldløvers brøl. Luitprand blev med sine to følgesvende tvunget til at bukke seg og falde næsegrus, og tre gange berørte hans pande gulvet. Han reiste sig, men på dette korte tidsrum var tronen af en maskine blevet hævet fra gulvet mod loftet, den kejser skikkelse viste sig i en ny og mere pragtfuld klædning, og audiensen afsluttedes i hovmodig og majestetisk tavshed.²⁰

Palasset har også "mosaic paintings of the dome", dvs. av St. Sophia-domen, katedralen tilegnet "St. Sophia, or the eternal wisdom."²¹ Også denne katedralen er overlesset med gull og kunstgjenstander i gull og sølv; "The sanctuary contained forty thousand pound weight of silver, and the holy vases and vestments of the altar were of the purest gold, enriched with inestimable gems."²²

¹⁹ Edward Gibbon: *Det romerske rigets forfald og undergang (The History of the Decline and Fall of the Roman Empire, 1787)*, Bind 4, "Korstog og krise./Tyrkerne erobrer Konstantinopel", oversatt av Knut Hannestad og Birgit Busch, Roskilde, 1963, s.20. Hadle Andersen har benyttet dette og det følgende sitatet i sin lesning av "Gullhanen", men til et mer avgrenset formål. Hadle Andersen, op.cit.s.20.

²⁰ E.Gibbon, op.cit.s.23.

²¹ E.Gibbon: *The History of the Rise and Fall of the Roman Empire*, volume V, edited by Dean Milman, M.Guizot and William Smith, London, 1992, s.77.

²² Op.cit.s.76.

I Bysants er altså kunsten knyttet til politisk og religiøs makt, kunstnerne er underlagt keiserlige direktiver, fratatt frihet, slavebundet; kunsten er underlagt politisk kontroll. Sentralt i kunstsynet er *avbildning*, "the rare alliance of nature and art,"²³ det ornamentale, det mekaniske, et *ars longa*-motiv. *Mot* et slikt syn på kunsten finnes de samme motivene, gullet som emblematiske størrelse, den lenkede gullhanen, kolven i klokka i Sofia-katedralen, i "Gullhanen", som et krav om og uttrykk for autentisitet i kunsten, som korrespondanse mellom indre og ytre form, som korrespondanse mellom dikter-jeg'ets indre liv og skriftpraksis, som korrespondanse og forsonethet mellom liv og diktning; krav til kunsten som i "Gullhanen" ikke bare viser seg i sorgen over at korrespondanse og forsoning kun kan skje i drømmen, men også - som vi siden skal se -som rifter og brudd i sonettens ytre struktur.

Når "Gullhanen" skriver seg opp mot den bysantiske kunstens estetikk og praksis, skriver den seg samtidig opp til den poetikk som uttrykkes i H.C. Andersens romantiske eventyr "Nattergalen" (fra *Nye eventyr*, 1845). Nattergalen, som emblematiske uttrykk for det autentiske, frigjørende kunstverket, beveger keiseren, barn, arbeiderklassen. Imidlertid lar keiseren nattergalen slavebinde, han lar hovmodig nattergalen erstattes av en gullsmidd, mekanisk fugl. Keiserens valg av det forkunstlede og utsirede og den mekaniske stemmen, slik også kritikeren, spillemannen i teksten, anbefaler, *framfor* det autentiske, den originale stemmen viser seg imidlertid skjebnesvangert dødbringende; den ekte nattergalen framtrer som redningsmann for keiseren etter hans katharsis-opplevelse. "Nattergalen" tematiserer altså både resepsjonsmessige aspekter; kunstoppleveling er knyttet til klassisk dannelse (jfr. keiserens utvikling og lutrelse gjennom hovmod og lidelse) og til barndom, til det autentiske, og til forståelse av selve kunstobjektet; den autentiske og originale stemmen som ikke framtrer i kunstig (men organisk) kledning,

²³ Op.cit.s.78.

foretrekkes framfor det forkunstlede, det utsirede, det ornamentale, det mekaniske i avspeiling og gjengivelse. Mon ikke "Gullhanen" proble-matiserer et slikt kunstsyn f.eks. både hva angår selve diktningen, dvs. det å dikte, som prosess i dikter-jeg'ets møte med det uavvendelige og i den endelige iverksettinga av materialet, "making words into things".²⁴

De mest sentrale foreleggene for "Gullhanen" er imidlertid William Butler Yeats's to motivisk og tematisk interrelaterte Byzantium-dikt, de post-romantiske, symbolistiske "Sailing to Byzantium" (fra *The Tower*, 1928) og "Byzantium" (fra *The Winding Stairs and Other Poems*, 1933).²⁵ Med disse diktene deler "Gullhanen" ikke bare et reisemotiv i tid og rom som pendling mellom diktets nå og det klassiske Bysants og som visjonsdiktningens pendling mellom liv og død, men også andre motiver; det keiserlige hoff med den keiserlige hage og dermed gullfuglmotivet, Sofiakatedralen og avbildningen av Sofiakatedralen i mosaikken i det keiserlige palass (slik vi særlig kan bemerke det i "Sailing to Byzantium") og framfor alt: Gullhanen deler med de to Byzantium-diktene en metapoetisk refleksjon.

"Sailing to Byzantium", et fire-strofers dikt i ottava rima, ligner "an audio-visual mural in four panels"²⁶ der et aldrende

²⁴ Michaëlle Riffaterre: "Sylleptic symbols" i Christopher Prendergast (red.): *Nineteenth-century French Poetry. Introductions to Close Reading*, Cambridge, 1990, s.196.

²⁵ Johannes Gjerdåker kommenterer slektskapet mellom "Gullhanen" og "Sailing to Byzantium" og "Byzantium" i en artikkel i *Norsk litterær årbok*, 1968, s.120 - 123. Han leser "Gullhanen" moralsk-allegorisk som et frigjøringsdikt: "den som ikkje vert som barn att, skal ikkje koma inn i Guds rike." (op.cit.s.121). Han bemerker også - med rette -ulikheten mellom de to diktene særlig når det gjelder "symbolbruk": "Vi ser at den norske dikteren bruker fleire av symbola til Yeats, men han gjev dei eit anna innhald, somme av symbola gjev han eit beint motsett verde." (Op.cit. s.122). Atle Kittang er mer presis i sin omtale og påpeker at vi "finn ein direkte dialog både med sluttstrofa i 'Sailing to Byzantium' og med midtstrofa i 'Byzantium'." Se Atle Kittang: "Olav H. Hauge og sonetten", op.cit.s.121. Selv har jeg i "*Det er ikkje mykje med desse versi, berre nokre ord, røysa saman på slump.*" *Om Olav H. Hauges metapoetiske prosjekt*, Universitetet i Oslo, 1994, s.107 - 108, antydet en dyper dialog og nærmere slektskap og ulikhet mellom disse tre diktene.

²⁶ M.L.Rosenthal: *Running to Paradise. Yeats's Poetic Art*, New York/Oxford, 1994, s.219.

dikter-jeg i de to første strofene på avstand betrakter det nåtidig herværende, en verden der ingen bemerker "Monuments of unageing intellect", dvs. kunstgjenstandene, en verden der fuglene besynger "whatever is begotten, born and dies."²⁷ Dikter-jeg'et vil frigjøres fra naturen, transcendere de tidslige grenser døden setter og dermed leser vi - når dikter-jeg'et trer inn i teksten i andre strofe:

(...) I have sailed the seas and come
To the holy city of Byzantium.²⁸

I den tredje strofa apostroferes vismennene, "O sages, standing in God's holy fire / As in the gold mosaic of a wall", og apostrofen fortsetter i andre halvdel:

Consume my heart away; sick with desire
And fastened to a dying animal
It knows not what it is; and gather me
Into the artifice of eternity.²⁹

Dikter-jeg'et er "sick with desire" i dobbelt forstand; hengende fast i kroppslig begjær og begjær etter død og transfigurasjon, å bli tatt opp i "the artifice of eternity", dvs. kunstens tidløse verden.

I den siste strofa beskrives - i optativ modus - dikter-jegets gjenfødelse som kunstgjenstand, som gullfugl "set upon a golden bough", som skal synge for et utvalgt publikum, "lords and ladies of Byzantium", ikke for de likegyldige som utgjør publikum for fuglenes sang i den første strofa, og han skal synge "Of what is past, or passing, or to come", ikke om "Whatever is begotten, born, and dies." Nettopp den tilstanden som oppleves som frigjørende i "Sailing to Byzantium", oppleves som svik og

²⁷ William Butler Yeats: *Collected Poems*, London, 1982, s.217.

²⁸ Op.cit.s.117.

²⁹ Op.cit.s.218.

slavebinding i "Gullhanen"; diktning er erindringarbeid i "Gullhanen", registreringsarbeid i "Sailing to Byzantium."

"Byzantium" er imidlertid et enda mer sentralt forelegg i forbindelse med "Gullhanen". Her kompliseres det kunstsyn og den poetikk som uttrykkes i "Sailing to Byzantium" mer i retning av den kompleksitet som er innskrevet i "Gullhanen". I "Byzantium" er tid og rom overskredet, dikter-jeg'et taler fra Byzantium, εἰδολοποιία er den sentrale retoriske figuren; jeg'et taler fra døden, eller mer presist: fra overgangen - skuggelandet - mellom liv og død, mellom liv og kunst.

Bevegelsen i "Byzantium" går fra dag til natt, mot stillhet:

The Emperor's drunken soldiery are abed;
Night resonance recedes, night-walker's song;
After great cathedral gong;
A starlit or a moonlit dome disdains
All that man is,
All mere complexities,
The fury and the mire of human veins.³⁰

Vi bemerker kunstverkets, domens, ringeakt for mennesket, vi bemerker hvordan verset "All that man is" med sine konnotasjoner om kraft og rikdom dekonstruerer den ringeakt ("disdain") dommen uttrykker, vi bemerker hvordan menneskets fravær kun er midlertidig tilbaketrekning.

I den andre strofa "floats an image, man or shade," foran dikter-jeg'et, et gjenferd i natta, et gjenferd som kjenner livet "under" og som "[M]ay unwind the winding path", dvs. livsveien. Dikter-jeget påkaller skikkelsen, kallelsen er ironisk:

I hail the super-human;
I call it death-in-life and life-in-death.³¹

³⁰ William Butler Yeats, op.cit.s.280.

³¹ Op.cit.s.280.

I den tredje strofa får dikter-jeget se den forkunstlede verden i Bysants, og vi bemerker at kunstverdenens atskillelse og avstand fra verden kun er komparativ:

Miracle, bird or golden handiwork,
More miracle than bird or handiwork,
Planted on the star-lit golden bough,
Can like the cocks of Hades crow,
Or, by the moon embittered, scorn aloud
In glory of changeless metal
Common bird or petal
And all complexities of mire and blood.³²

Naturen - og mennesket - kan altså hånes av kunsten, men situasjonen er paradoksal: Den evige, tidløse kunsten skapes av liv; de som kommer til Bysants, slik Raymond Cowell sier det, "arrive on dolphins' backs (...) and what are the dolphins but 'mire and blood'?"³³ Og som Raymond Cowell fortsetter før han siterer siste strofe; delfinene har med seg "a cargo not only of spirits but of images of the real world."³⁴

Astraddle on the dolphin's mire and blood,
Spirit after spirit! The smithies break the flood,
The golden smithies of the Emperor!
Marbles of the dancing floor
Break bitter furies of complexity,
Those images that yet,
Fresh images beget,
That dolphin-torn, that gong-tormented sea.³⁵

³² Op.cit.s.280 - 281.

³³ Raymond Cowell: *William Butler Yeats*, London, (1969) 1976, s.101.

³⁴ Op.cit.s.st.

³⁵ William Butler Yeats, op.cit.s.281.

"The golden smithies" og kunstgjenstandene ("Marbles of the dancing floor") prøver å bryte ("break") livsstrømmen; en paradoksal handling i dobbelt forstand: Handlingen er forgyves, livsstrømmen lar seg ikke stanse, og:

"Out of the gross physical world, incessantly begetting new life yet incessantly condemned to contempt and death, comes every energy and element that makes for the creation of immortal forms."³⁶

Olav H. Hauges "Gullhanen" er nettopp skapt av en erindring av en erfaring i "the gross physical world", dikter-jeg'et har motsatt seg den omformningsprosessen som beskrives i "Byzantium", men den har ei "gjord" smidd om seg, sonetten som den mest kunstferdige av alle "immortal forms". Vi skal i det følgende studere "Gullhanen" som sonett.

Gullhanen og sonett-tradisjonen

Rent typografisk presenterer "Gullhanen" seg som en sonett av den italienske eller den franske typen med klare skille mellom kvartetter og tersetter. Ser vi nærmere etter, observerer vi - slik også Atle Kittang gjør det i sin analyse av diktet³⁷ - at det ligger den engelske tradisjonen nærmere; sonetten ender med en kuplett etter de 12 første versene som lar seg inndele i tre kvartetter etter rimflettinga. Imidlertid er det bare den tredje "kvartetten" "som har dei fletterima vi finn i den regelrette Shakespeare-sonetten; dei eigentlege kvartettane har kiastisk rim."³⁸

Rent ytre sett plasserer "Gullhanen" seg altså mellom de ulike grunnskjemaene for sonetten. Studerer vi den ytre strukturen nærmere, finner vi (hvilket er implisitt i foregående avsnitt) den

³⁶ M.L.Rosenthal, op.cit.s.312.

³⁷ Atle Kittang, op.cit.s.120.

³⁸ Op.cit.s.st.

fire-rimede abba/cddc-strukturen i oktaven, en oktavybygging som det ifølge Walter Mönch finnes belegg for i "neuzeitlichen Sonettismus",³⁹ mens sestettens kombinasjon av to- og fire-rimethet, efe/fee, er svært fri i forhold til de tre grunntypene og opptrer svært sjelden i sonettlitteraturen.⁴⁰

Også metrisk er "Gullhanen" merket av rifter og brudd. Alle kadenser er gjennomført mannlige; riftene er størst og hyppigst i den første kvartetten med cecur og gjentakelse av ordet "død" hvilket gir vekt til det romlige "i" ("Og eg var longo død. Død i mitt skal"), med amfibrakk og brakkier før det jambiske igjen overtar i andre vers ("og gol som gullhane i Miklagard"), med de trykkunge enstavelsesordene i avslutningssetningen "og holt læt seld sjels gal", der det avgrensede romlige også understrekes i det ordtaksmessige, av alliterasjon og omsnudd syntaks, før det deka-syllabiske jambiske versemønsteret så kan "hamre" sonetten *henimot* sin "gullglitrande faste form."⁴¹

"Gullhanen" har altså en todelt ytre struktur i oktav og sestett, men der er intet sammenfall mellom ytre og indre struktur, slik det gjerne er i klassisk sonettbygging. Den indre strukturen kan beskrives som todelt utfra de to erfaringsområdene som beskrives, dikter-jeg'ets dobbelte erfaring av gullhane-rollen i Miklagard og drømmeerfaringa, eller tredelt som en ramme-konstruksjon omkring drømmeerfaringa eller som sirkelkomposisjon, begge betraktningmåter som innskriver narrativitet og temporalitet, og der sonetten, "Gullhanen" demonstrerer sin "immortal form" som romkunst ("øyekunst"), hvilket vi kommer tilbake til, og tidkunst ("ørekunst"),⁴² mellom

³⁹ Walter Mönch: *Das Sonett. Gestalt und Geschichte*, Heidelberg, 1955, s.17.

⁴⁰ Som nevnt har denne sestett-strukturen mest til felles med den engelske, men eksempelvis nevner ikke Walter Mönch i sin oversikt over sonettens ytre struktur, op.cit.s.15 - 33, noe slikt eksempel i det hele tatt. Heller ikke i H.Lies verslære gir eksempel på en slik struktur.

⁴¹ Slik jeg ser det, er det en bevegelse i diktet på dette tekstnivået **mot** en fastere struktur, men sonetten kan som helhet, slik Atle Kittang kan synes å mene, aldri få en "gullglitrande" form. Se Atle Kittang, op.cit.s.122.

⁴² Begrepene har sin opprinnelse i den tyske estetikerens Lessings analyse av Laokoon-statuen på slutten av 1700-tallet. Lessing knytter bildende kunst til rommet; den kan innfange det statiske, mens dikningen er knyttet til temporaliteten,

det statiske og det dynamiske, med dikter-jeg'ets posisjon mellom sonettstrukturens "Zwang" og "Befreiung".⁴³ Mon dikter-jeg'et også "streid imot" sonett-strukturen, og kun fikk høre, *sonitus*, dvs. *mumling*, ("murmur, soft noise"), som "skurr"?⁴⁴

I "Gullhanen" tvinges "eine ganz (...) explosive Stoffmasse in die antike geruhige Form eines Sonetts...", men det skjer ikke uten brudd og rifter i tekstflaten som spor etter de grenseerfaringer teksten rommer. Om vi vender oppmerksomheten fra sonetten og "Gullhanen" som aritmetisk struktur til sonetten som arkitektonisk, dvs. romlig, struktur kan vi bemerke følgende: Som nevnt er rom-metaforikken som uttrykk for dikter-jeg'ets grenselandserfaringer sentral i "Gullhanen", som romlige størrelser og som åpninger og stengsler mellom rommene, f.eks. i det offentlige rom Miklagard representerer i kontrast til privatsfæren i "huset heime", i dikter-jegets bevegelse fra "døri heime" til han "stend med hand på klinka inn til mor", kolven bak "rømdi", "hamen" rundt dikter-jeget, det romlige i "holt læt seld sjels gal" og det romlige avbildet i språket som sonettens rammekonstruksjon, som rommer dikter-jeg'ets bevegelser, som omsluttende rim i kvartettene.

I sin sonett-teori *The Birth of the Modern Mind* avviser Paul Oppenheimer at sonetten er en aritmetisk struktur:

"The sonett is in fact an architectural structure, in which the ratios, or proportions of the significant numbers, make up a design which is in effect three-

den kan innfange det dynamiske. Se eksempelvis Georg Johannessen som forklarer begrepene i "Om den norske nyrealismen" i *Vinduet*, 1, 1973, s.44.

⁴³ Walter Mönch, op.cit.s.40.

⁴⁴ I sin drøftelse av sonettens opprinnelse drøfter Paul Oppenheimer sonettbegrepets etymologi, og han oppgir ordets betydning som "murmur" og "soft sound" i "medieval Latin", mens betydningen i klassisk latin - i tillegg til å bety "mumling" - er: "noise, not noise as in music, but noise as in empty sound, bombast, thunder." Se Paul Oppenheimer: *The Birth of the Modern Mind. Self, Consciousness and the Invention of the Sonnet*, New York/Oxford, 1989, s.180 - 181.

dimensional, as is the case with rooms as Plato envisaged it."⁴⁵

Sentralt i en slik arkitektonisk tenkning om sonetten står altså Platons idéer om at visse (forholds-)tall er knyttet til kosmos, til harmoni i universet:

"The ratios between these numbers contain not only all the musical consonances, but also the inaudible music of the heavens and the structure of the human soul."⁴⁶

Proporsjonene er 6:8:12, hvilket gjenspeiles slik i Olav H. Hauges "Gullhanen": vers 1 - 6 beskriver Miklagard; dikter-jeg'ets rørsle via drømmen fram til "døri heime", i vers 8 er dikter-jeget som vi har sett ved grensen til den erfaring der diktning skjer, ved vers 12 er sonettens sentrale begivenhet fullført.

"Gullhanen" tematiserer altså sonetten som aritmetisk strukturert kunst og som arkitektonisk kunst, som ørekunst og romkunst, med tidslige størrelser innskrevet i den første, romlige i den andre. Som metasonett i betydningen "Sonett über das Sonett" kunne vi i Walter Mönchs sjudelte klassifikasjonssystem plassere den som en sonett som tematiserer "seine kompositorische Schwierigkeit, seine tyrannische Herrschaft, sein willkürliches Zwangssystem"⁴⁷ eller som en sonett som tematiserer "der Komplex des Prokrustesbettes, Auflehnung gegen den Formenzwang, revolutionäre Neugestaltung".⁴⁸

⁴⁵ Paul Oppenheimer, op.cit.s.23.

⁴⁶ Op.cit.s.189.

⁴⁷ Walter Mönch, op.cit.s.44.

⁴⁸ Op.cit.s.st.

