

«LUTEFISKENS LENGSEL MOT HAVET». PROFIL-FORFATTARANE SIN BRUK AV HUMOR I KAMPEN OM DET LITTERÆRE FELTET

Hadle Oftedal Andersen (Universitetet i Stavanger)

Sammendrag

I denne artikkelen undersøker eg skjønnlitterære tekstar av tre sentrale forfattarar knytte til tidsskriftet Profil på 1960-talet: Dag Solstad, Einar Økland og Jan Erik Vold. Dei tekstane eg fokuserer på, er alle kjenneteikna ved at dei er humoristiske, og at dei på ulike måtar nyttar denne humoren til å kritisera andre lyriske skrivemåtar enn den som kjenneteiknar Profil-gruppa sin eigen poetikk. Nærmare bestemt handlar det om kritikk av den idealistiske tradisjonen; kritikk av den moraliserande litteraturen; kritikk av nasjonalromantikken; kritikk av særlege, poetiske motivkrinsar; kritikk av symbolbruk; og kritikk av høgstemd, poetisk særspråk. Saman med analysane av Profil-forfattarane sine tekstar, går eg inn på døme på desse kritiserte skrivemåtane, av Paal Brekke, Arnulf Øverland, Erling Christie, Tore Ørjasæter og A.O. Vinje. Og eg peikar på to internasjonale inspirasjonskjelder, Werner Aspenström og Lewis Carroll. Det overgripande poenget er at Profil-forfattarane ikkje fokuserer på éin hovudmotstandar, men femner sær sars vidt i sin humoristisk-kritiske omgang med tradisjonen.

Nøkkelord

Humor, Profil, 1960-talet, Dag Solstad, Einar Økland, Jan Erik Vold.

Abstract

In this article, I investigate literary texts by three prominent authors affiliated with the zeitschrift Profil in the 1960s: Dag Solstad, Einar Økland and Jan Erik Vold. The texts I focus on, are all humorous, and this humour is used to criticise poetic practices different from the Profil-group's own poetic program. The criticism is aimed at the idealistic tradition, moralistic literature, national romanticism, use of particularly 'poetic' motives, symbolic language and elevated, poetic language. Along with analyses of the Profil writers' own texts, I also look at examples of these criticised ways of writing, by Paal Brekke, Arnulf Øverland, Erling Christie, Tore Ørjasæter And A.O. Vinje. And I point at two international sources of inspiration, Werner Aspenström and Lewis Carroll. The overall point is that the Profil writers don't focus on one main opponent, but instead reach for a big variety of literary practises in their humorous interaction with tradition.

Keywords

Humour, Profil, 1960s, Dag Solstad, Einar Økland, Jan Erik Vold.

Oslo, 1966. Ei gruppe unge forfattarar kuppjar redaksjonen til det heller søvnige studentdrivne tidsskriftet *Profil*, og går i gang med å gjera det om til eit unglitterært forfattartidsskrift. I løpet av dei neste åra får *Profil* eit gjennomslag som saknar historiske parallellar i Noreg. Dette er det fleire grunnar til, både når det gjeld kvaliteten på forfattarane og den nye, strukturorienterte poetikken sitt potensial som utgangspunkt for å skriva litteratur som blir oppfatta som vend mot verda, og med det som særleg relevant. Men ikkje minst er det vesentleg at Profil-gruppa opptrer med det Jahn Thon i si bok om

tidsskriftet har omtalt som «maktbevissthet» (Thon 1995, 61). Som ingen andre går profilistane i gang med å vurdera andre forfattarar, andre poetikkar, med sikte på å avdekka kva det er som ikkje er tilfredsstillande med dei. Profil-krinsen er kort og godt paradeeksempelet på aktørar som fungerer i tråd med Bourdieu si forståing av *feltet*: Dei tar seg inn, og etablerer sin posisjon, gjennom å stilla seg i kritisk dialog med det som finst frå før (jfr. Bourdieu 2000, t.d. 327 og 346–347).

For å gjera dette, må ein driva med det ein i vid tyding av ordet kan kalla kritisk verksemd. Og her tar profilistane i bruk heile arsenalet. Som Thon uttrykker det:

Den nye kritikken formidles gjennom en flom av uttrykksformer. Manifeste, anmeldelser, introduksjoner, dikt, hørespill. Særlig dyrkes grimasen, ironien og parodien. (Thon 1995, 65; jfr. Thon 2010, 145)

Det me skal sjå nærmare på i denne artikkelen, er dei tilfella av dikt og diktliknande prosa som på mest tydeleg vis gjer bruk av humor for å latterleggjera alle dei ulike formene for lyrikk profilistane distanserte seg så ettertrykkeleg ifrå. I så måte er det ikkje her tale om statistiske eksempel, men om eksempel i den klassiske retorikkens tyding: som det eksemplariske, det som med ekstraordinær kraft og kvalitet gjer synleg det ein er ute etter å illustrera.

Tekstane er skrivne av dei tre kanskje mest sentrale forfattarane i Profil-redaksjonen her i starten: Dag Solstad, Einar Økland og Jan Erik Vold. Sjølv om fleire av tekstane dukkar opp i bøker etter kvart, er det påfallande kor mange av desse skjønnlitterære utspela med satiriske og parodiske element som først har vore publiserte i tidsskrift eller avis: Dette er i utgangspunktet innlegg i det offentlege ordskiftet om kva kunst skal vera. Og sjølv om fleire av dei har stått på trykk i *Profil*, gjeld dette ikkje alle. Dette er openbart ein del av profilistane sin strategi i kampen om det litterære feltet. Dei presenterer sin posisjon, i så mange medium som mogleg.

Kaffekjelen venger

Me startar med ein tekst som har blitt noko av eit munnhell i litteraturhistoriske samanhengar. I *Profil* 2/1967 publiserer Dag Solstad artikkelen «Tingene og verden». På dei neste sidene følger så den skjønnlitterære teksten «Vi vil ikke gi kaffekjelen vinger» – ein tittel som har blitt ståande som uttrykk for Profil-gruppa sin motvilje mot litterært symbolspråk.

Kort tid etter dukkar teksten opp att, som opning i Solstads kortprosasamling *Svingstol* (1967). Men i utgangspunktet er han altså publisert saman med ein artikkel av manifestaktig karakter. Eg siterer kjernen:

[...] Ser man nøye på kaffekjelen, kan tuten være et nebb og håndtaket stjerten med alle de brusende fjærene. Gir vi kaffekjelen vinger, blir den en fugl som kan fly opp under taket, svive rundt lampekuplen eller, hvis vinduet er åpent, gjennom det og ut i den blå dagen.

Vi ville gi kaffekjelen vinger. På arbeidsplassene tegnet vi utkast til vinger og om kveldene diskuterte vi og sammenlignet.

Til vi en morgen forsto at vi for alltid måtte slutte å drømme. Da ble vi fylt av en ømhet for verden og sa: Vi vil ikke gi kaffekjelen vinger. Vi vil ikke forandre tingene våre til fugler og blomster. [...] (Solstad 1967, 8)

I utgangspunktet er det *kitchens* domene å gjera bruksgjenstandar om til fuglar (jfr. Rolness 1992, 142). Men her ser me at det er den romantiske tradisjonen for å nytta fuglen som symbol for sjelas frie utfolding som ligg under. Fuglekaffikanna byrjar å flaksa med sine transcendent venger! På grunn av denne koplinga til idealismen, som ligg implisitt i heile biletet, blir det råd å knyta kaffikanna med venger til draumen, medan kaffikanna utan venger blir å sjå som uttrykk for den nye 60-talslitteraturens vending mot verda og mot den symbolfrie litteraturen.

Dette er i slekt med Georg Johannesens formulering, i diktet «Byen»: «Den som sier: Se på denne rosen/ leder deg bort fra/ blodflekkene på veien» (Johannesen 1966, 42).

Men er det morosamt?

Me merkar oss den merkelege ironien i den vagt uttrykte, marxistiske utopien med folk som «[p]å arbeidsplassene», som det står, utviklar den definitivt ikkje-marxistiske, transcendent idealismen, og sit om kveldane og diskuterer og samanliknar. Tanken om eit marxistisk kollektiv som utviklar flygande kaffikanner er crazy-humor god som nokon. Dessutan har teksten form av vekkelseslitteratur, idet dei – bokstaveleg tala – vaknar til ei ny innsikt.

Dette er morosamt nok i seg sjølv. Men latterleggjeringa av det symboltunge litteraturspråket blir først heilt tydeleg når ein ser teksten i samband med «Greners tyngde» (1957) av Paal Brekke:

Sorte graner, som veldige fugler
i natten. Ventende –
Bare et ekko er suset omkring dem
et ekko av skrånende
vingebrus opp mellom skrentene
bort over blånene.

Grener, tunge som tusenårsnetter
suser, suser
av lenkede fugler som evig letter. (Brekke 1957, 97)

Dette er det eine kjende norske diktet der eit kvardagsleg objekt får venger. Og mannen bak, Paal Brekke, er den mest tydelege eksponenten for modernisme i norsk lyrikk på 1950-talet. Me er inne i Den T.S. Eliot-inspirerte høgmodernismens interesse for det transkulturelle, og transhistoriske, med allusjon til Platons holelikning, der ein sit fastbunden, avskoren frå det ideale. Dessutan er her – negativt uttrykt – ein allusjon til tanken om transcendenten som noko fuglen er det privilegerte biletet på. Slik blir romantikarens blick på naturen, for der å få auge på det ideale, snudd om til eit blick på naturen for der å få auge på eit poengtert avbrote samband med det same.

Men ser me diktet med utgangspunkt i Solstads tekst, slik eg jo må i denne artikkelen, teiknar det seg eit merkeleg motbilette: Poeten ropar ut, heilt utan ironi, om evig langt etter å sleppa vekk frå denne verda. Ein er «Keed af Verden, og kier ad Himmelen», som den barokke salmediktaren Thomas Kingo uttrykker det. Og like absurd som kaffikanna flaksande rundt lampa i taket, byrjar nå grantrea i skogen å slå med vengene sine.

Kulturens vugge

Den neste teksten me skal sjå på er noko så sjeldan som eit dikt av Dag Solstad. Det sto første gong på trykk i *Dagbladet* 21. januar 1967, og blei seinare trykt opp att i festskriftet til Solstad sin 30-årsdag i 1971.

Akropolis

Også jeg, Dag Solstad,
slutter meg til den lange
rekke av betydelige personligheter
som har stått midt oppe i disse ruiner
som man i belivede øyeblikk kaller
Vår Kulturs Vugge (eller var det høydepunkt?)
som sagt også jeg har stått her
og tenkt på hvordan jeg skal formulere
mitt dikt om dette store øyeblikk
da jeg, Dag Solstad, møtte
Vår kulturs vugge (eller *var* det høydepunkt?)
øye til øye så å si og jeg
ser og ser opp mot de forvitrede
søylene mens mitt sinn åpner seg langsomt
i desperat jakt etter den absolutt treffende metafor
som imidlertid nekter å innfinne seg og
jeg går beskjemet bort og sitter skuffet
på en sten og betrakter utsikten over byen
mens jeg trøster meg med at jeg i hvert fall var
heldig med været. (Solstad 1971, 163–164)

Sjølv om ein kanskje kan knyta desse linene til Olaf Bulls dikting, er dei nok først og fremst å forstå som generell kommentar til heile rørsla av europeiske poetar som reiser ned til Athen eller Roma for på ulike måtar å uttrykka seg høgstemt om sambandet mellom augneblinken og æva. Dette ligg òg implisitt i diktets referanse til «den lange rekke» av personar Solstad i og med dette diktet går inn i.

Ein del av den komiske effekten oppstår gjennom fokuset på den eigne personlegdomen. I staden for å følga den inderlege tradisjonen for å uttrykka seg med patos i dikt om møte med ruinane etter antikken, får me eit fokus på forfattarens meir ytre identitet. Han nemner namnet sitt, to gonger. Han omtalar seg sjølv som ein av dei

«betydelige personligheter». Og han skriv at han er «beskjemmet» over at han ikkje finn den eine, treffande metaforen.

Alt dette kan knytast til ei konstatering av det sjølvviscenesettande ved å skriva dikt innanfor «møte med kulturens vogge»-tradisjonen. Ein løfter seg opp til den store sjåaren, som ser samband gjennom tid og rom, og får verda til å henga saman. Men det er rolla som sjåar som står i sentrum, det er eg-et, den visjonære, heller enn verdas måte å vera på ein er ute etter å skildra. Ein står, som Solstad skriv, i eit møte «øye til øye», som om ein i og med diktet løfta sin subjektive eksistens opp på eit sivilisatorisk nivå.

Slik eg ser det, høyrer det språklege uttrykket saman med insisteringa på det konvensjonelle ved desse dikta. Men i staden for *poetiske* konvensjonar, serverer Solstad oss festtale-konvensjonar: «den lange rekke av», «belivede øyeblikk», «Vår Kulturs Vugge», «som sagt», «dette store øyeblikk», «desperat jakt», «beskjemmet», «trøster meg med». Den eine forma for formelspråk blir erstatta av den andre. Før teksten kulminerer i det kvardagslege språkets absolutte klisjé: «jeg var [i hvert fall] heldig med været»! Stilt opp som svar på søkinga etter «den absolutt treffende metafor» er dette gøyalt i seg sjølv. Kopla saman med det bråe fallet i stilnivå, og det generelt lite overraskande i å oppleva godvêr i Athen, gjer dette at diktet ved sida av sine satiriske poeng her mot slutten fullfører si form som ein perfekt tima sketsj.

Litteraturens gravalvor

Jan Erik Vold har, som me etter kvart skal komma tilbake til, kalla det «sukk&stønn-linja» i norsk lyrikk. Og i den følgande teksten, kjem Dag Solstad til å presentera oss for den sentrale aktøren innanfor denne: Arnulf Øverland, alvorsmann og moralist. Her er hans mest kjende dikt:

Du må ikke sove

Jeg våknet en natt av en underlig drøm.
det var som en stemme talte til mig,
fjern som en underjordisk strøm –
og jeg reiste mig: Hvad er det du vil mig?

–Du må ikke sove! Du må ikke sove!
Du må ikke tro, at du bare har drømt!
I går blev jeg dømt.
I natt har de reist skafottet i gården.
De henter mig klokken fem i morgen!
[...]
Jeg roper i mørket – å, kunde du høre!
Der er en eneste ting å gjøre:
Verg dig, mens du har frie hender!
Frels dine barn! Europa brenner! (Øverland 1937, 66 og 70)

Kring 1950 står Øverland fremst i det frontalåttaket på modernismen som i Noreg har fått namnet «tungetaledebatten» (Dahl 1975, 250–253). Men det er ikkje anti-modernismen som er vesentleg for Solstads raljering med Øverland. Det er alvoret:

Ord i alvor

Etter at jeg i mange dager hadde gått omkring og hatt det godt, ikke skrevet noe, ikke bedrevet noe, lattermild, fylt av tomhet og med blodårer under huden, falt jeg til slutt i en dyp søvn. Da viste Arnulf Øverland seg for meg i en drøm, kledd i svarte klær og med hvite, å så hvite, vinger, han kom helt bort til sengen hvor jeg lå (i drømmen) og hveste: DU SKAL IKKE LE AV LIVET. (Solstad 1971, 166)

Då denne teksten første gong sto på trykk, i *Profil* 5/1967, hadde publikum eit klart bilete av Øverlands særns innbitne utsjånad og sjølvhøgtidelege framtoning. Å kalla fram denne personen som dødsengel er i seg sjølv eit temmeleg grovt stykke humor.

Biletet av ein person som viser seg i draumen er henta frå Øverland-klassikaren eg siterte ovanfor. Utbrotet «å så hvite» er henta frå den tradisjonelle lyrikkens idiom. Medan sluttklemmen uttrykker desse «ord i alvor» Solstad og Profil-gruppa ønsker å distansera seg frå som einaste moglege relasjon til verda. Samstundes er denne slutten fleirtydig. Han peikar tilbake mot det at ein har halde seg «lattermild» til tilværet. Men han peikar òg mot at ein har ledd av Øverland, og at ein nå, heilt til slutt i diktet, ler av hans måte å skapa litteratur på, tydeleg parodierte ved dette at ein skal uttrykka seg i enkle, moralske sentensar: «Du må ikke sove!» «DU SKAL IKKE LE AV LIVET!»

Og så eit ekstra poeng, ei pussigheit, idet ein godt kan hevda at det er Øverland sjølv som kjem til han i ein draum i «Du må ikke sove», og uttrykker nøyaktig det poeten ønsker å seia. Slik blir den avretta personen i «Du må ikke sove», til forfattaren sjølv – til Øverland som engel, om ein vil.

Elles merkar me oss påfallande ambivalensar i opninga av Solstads tekst. Det å ha det godt blir halde saman med å ikkje skriva og ikkje gjera noko, på ein måte som kastar eit merkeleg lys over den humoristiske teksten me nett nå les: Er det forbunde med smerte å skriva, sjølv humoristiske tekstar som denne? Direkte etter dette følger så den gåtefulle formuleringa av korleis det er å ha det godt: «lattermild, fylt av tomhet og med blodårer under huden». Først eit vanleg uttrykk for å vera i godt humør. Deretter noko som i utgangspunktet er ei typisk formulering av eksistensiell uro, og som nok kan peika mot at ein er tanketom, glad, men som likevel vil dra med seg assosiasjonen til den meir typiske tydinga. Og så til slutt ei konstatering av blodet i blodårene som i seg sjølv er bortimot meiningslaus, men som i forlenginga av det gode humøret kan knytast til boblande livskjensle, samstundes som nærleiken til den moglege, eksistensielle tomleiken opnar for negative assosiasjonar.

Slik blir framvisinga av eksistensen der ein «ler av livet» meir samansett, med peikingar mot både alvoret i å skriva og å handla i verda, og mot det eksistensielt urolege som trass i alt ligg like under overflata òg når ein har det godt.

Solstad kritiserer alvoret, men seier ikkje at livet bare er ein vits.

Middelhavets høgtsevande mytologi

Før neste dikt, av Einar Økland, må me ein liten omveg om Sverige. For Økland alluderer til eit humoristisk stikk frå 1956 som i dag er ein klassikar, av Werner Aspenström:

Ikaros och gossen Gråsten

Efter att ha läst 73 (förträffliga) dikter om Ikaros
önskar jag lägga ett ord för hans lantlige kusin,
gossen Gråsten, kvarlämnad på ängen.
Jag talar också på en grästuvass vägnar
som åtnjuter skugga och vindskydd.

Efter att ha läst 73 dikter om flykt och om vingar
önskar jag frambara min hyllning till fotsulan,
den nedåtvända själen, konsten att stanna
och att äga tyngd – såsom gossen Gråsten
eller hans syster, hemmadottern fröken Granbuske,
som glanslöst men evigt grönskar. (Aspenström 1996, 481)

Bruken av middelhavsområdets mytologi blir kontrastert av dei føretrekte objekta gråstein, grastuve og «hemmadottern» granbusk (merk den fine bruken av alliterasjon for å knyta desse saman). Slik blir det verdsfråvende ved «dikter om flykt og om vingar» – jamfør «Greners tyngde» av Brekke – fordobla, ved at ein i tillegg til å søka seg vekk frå verda søker seg vekk frå dei heimlege omgjevnadene som utgangspunkt for biletskapinga.

Det prioriterte, heimlege blir nytta til å skapa antitese til flyginga. I første avsnittet blir grastua skildra som det motsette av Ikaros, idet det er snakk om «skugga» – motsett sola Ikaros stig opp mot – og om «vindskydd» – altså dekke mot det elementet Ikaros svevar i. I andre avsnittet blir det antitetiske utvida, til «fotsulan,/ den nedåtvända själen, konsten att stanna/ och att äga tyngd». Steinen og busken er døme på det siste, på kunsten å stoppa opp og ha tyngd. Medan «fotsulan» og «den nedåtvända själen» står ut i diktet, som høvesvis konkret og abstrakt uttrykk for det som er det motsette av det høgtflygande, men utan kopling til korkje gras, stein eller buskvekstar.

Avsluttinga er i seg sjølv ein liten vits, for så vidt som den tradisjonelle poesien interesse for å sirkla inn møtet mellom det konkrete og det evige, blir omforma til granbuskens eviggrøne eksistens. Denne er altså glanslaus, utan attskin av sol eller ideal. Og han er heller ikkje knyt til «flykt», slik Ikaros' suksess var, både på den eine og den andre måten.

Slik insisterer diktet på det jordvende, som er så særmerkande for Aspenströms poesi (jfr. Göranson m.fl. 1999, 239) samstundes som det, på ein humoristisk måte, tar avstand frå den romantiske og høgmodernistiske idealismen og dennes bruk av importert mytologi for å uttrykka sin lengt etter betre verder enn denne.

I *Vandreduene* (1968) etablerer Einar Økland eit valslektskap med Aspenström, og skriv to dikt som låner stoff frå denne (jfr. Hageberg 1969, 57). Her er opninga på det første:

Det 75. fortreftelege diktet om Ikaros

Denne evindelege
Ikaros frå maleria
han som anten er øvst i lufta på bildet
og ser ned på far sin
eller han som nesten der nede klaskar i havet
og som blir sett på av far sin.
[...] (Økland 1968, 108)

I 1956 refererer Aspenström til at han har lese «73 (forträffliga) dikter om Ikaros». Øklands dikt er, som me ser, nummer 75. Medan følgande dikt, av Erling Christie, frå 1960, då må ligga utanfor nomenklaturen:

Seirende Ikaros

Den natten
drømte Ikaros sin død
til lyset
Og hans erindringer fra jorden
sluknet ut
Som bleke morgenstjerner over fjerne
strender.

Og da dagen kom
steg han imot dette syn
høyere
og høyere
Til han i dødens fødselstime
kjente lysets hinne briste. (Christie 1960, 22)

Erling Christie er, som Paal Brekke, høgmodernist. Og i dette diktet møter me både eit idiom, ein motivkrins og eit verdsbilete som det kanskje vil overraska mange at ein kan finna så seint som i 1960.

I tråd med nykritikaren Wayne C. Booths klassiske tanke om poesien som «paradoksets språk», er Christies dikt formulert slik at denne antikke myten om overmot blir snudd om. Nett i fallet, i dødsaugneblinken, oppnår Ikaros sin siger. Først der, i sitt fall frå forsøket på å nå det guddomlege, kryssar han grensa frå det dennesidige til døden, og møter det ideale. Så her er det ikkje snakk om slike fall frå forsøk på å nå fram til det overjordiske ein kjenner frå og med dei franske symbolistane, som med sitt «spleen» fell tilbake til den

framandgjerande moderniteten etter mislykka forsøk på å nå det ideale. Tvert imot: Her når ein heilt fram.

I det siterte diktet av Økland, sluttar han med å kontrastera myten om Ikaros med plassen der myten skal ha utspelt seg:

[...]

I alle høve ligg det ei øy i havet der
han forsvann.

Denne skulle det vere på tide å måle eit bilde av nå.

Øya har vore kjend for sine helsesame bad,

og namnet – Ikaria – er

eit mykje passande namn

som gjer den lett å finne

for den verkeleg interesserte. (Økland 1968, 108)

Apropos paradoks, så ligg det eit par slike i Økland sitt dikt òg. I prioriteringa av øya heller enn himmelstormaren er han i fase med det ein kan kalla Profil-poetikken. Men at ho er lett å finna på grunn av namnet vil vel seia at det helst er på kartet ein ønsker å finna henne. Så då er det ikkje den jordvende røyndomen, med sine helsesame bad, ein er ute etter. Det er den geografiske, men abstraherte røyndomen det handlar om. Og kven «den verkeleg interesserte» i så måte skulle vera, den som ønsker å finna fram til denne øya på kartet, er så uklart, og lite i tråd med noko som helst, at diktet, etter paradokset, rundar seg av med ei underfundigheit.

Sagt med andre ord: Økland presenterer sin kritikk av idealismen, før han dels drar teppet vekk under sitt eige alternativ til denne. Med eit smil som ikkje er til å bli klok på.

I det andre diktet om Ikaros me finn i *Vandredue*, opnar Økland i eit særskild kvardagsleg idiom som skapar absolutt avstand til den høgstilen ein utifrå tradisjonen skulle venta seg:

Ja, det var denne Ikaros, ja

Ja, det var denne Ikaros, ja,

grekaren som vekte oppsikt

med sine aeronautiske framsteg –

tok han ikkje med seg heile løyndomen om teknikken i grava.

(Dette med fjør og voks på armane –

etterpåklokkskap, mislykka freistnad

på rekonstruksjon.)

Så det tok tid før andre verkeleg kom i gang.

Leonardo da Vinci stranda på teiknebrettet.

Montgolfiere i luftballong kunne tatt seg ein fjelltur i staden.

Lik ei due sigla luftseglaren Otto Lilienthal i bakken,

men var ikkje due god nok.

(Skrått nedover som langs ein løypestreng ser eg han for meg.)

Graf von Zeppelin samla brennbar gass i motoriserte

kjempesekker som driv av i vind,
og Sikorsky med gyroplanet gjorde seg ikkje eingong bemerkta.
Det tok tid.
Før det kom gang i det.
Men brørne Wright var inne på noko dei metrane bortover sandbakkane.

Då dei gav opp
å gjere som Ikaros
skaut det fart.
Då vart det slutt
med beina på jorda og alt det der
mindre høgtflygande.

Når eg av og til ser ned på jorda,
forstår eg han må ha vore
ein merkeleg kar som ikkje unnte oss dette. (Økland 1968, 119–120)

For å ta det siste først, så møter me igjen denne påfallande ugripelegheita: Det Ikaros ikkje unte oss, er det å kunna flyga? I opninga av diktet blir det jo sagt at han tok med seg teknikken sin i grava. Eller er det kontakten med jorda han ikkje unte oss? Ein kan lesa formuleringa som ein påstand om at han har røva frå oss gleda ved å ha «beina på jorda og alt det der/ mindre høgtflygande». I og med denne siste formuleringas bruk av klisjear, der «beina på jorda» og «høgtflygande» blir å forstå som skildringar av bokstaveleg tala å stå på jorda eller å flyga, får ein dessutan – på ein humoristisk måte – landa poenget med at heile dette diktet samstundes handlar om motsetnaden mellom å vera i verda og å vera vend vekk frå denne.

Men dette er altså i bakgrunnen. For ved å venda merksemda frå myten om Ikaros som moralsk forteljing, til myten om Ikaros som skildring av ein som kunne flyga, med hovuddelen av diktet som ei skildring av historiske forsøk på å oppnå det same, får diktet sin eigen porsjon crazy-humor: Eit dikt om luftfartshistorie, liksom.

Noregs fjell og dalar

Einar Økland debuterer tidlegare enn dei andre profilistane. Og allereie i *Ein gul dag* (1963) finn me døme på kritikk av den typen me tar føre oss her. Det påfallande er at han som nynorsklyrikar vel å gå til det mange vil oppfatta som kjernen i det nynorske:

«Å Vestland, Vestland,
når eg ser deg slik ...»

Blank julifjord speglar sundagen
med daudstille furutre
på kvar side,
kvite hus med kvild,
så det mest er utoleg,

og tome vegar der gulbrunt støv
hyler til himmels.
Men ikkje eit menneske speglar seg sjølv,
ingen høyrer.

Sjå desse vestlandsfjell,
kor dei gøymer seg attom soldis,
gjer seg bratte og blå, slette og langt ifrå!
Dei høyrer ikkje til her
–liksom sundagen.
[...] (Økland 1963, 49)

Gjennom å knyta landskapet til søndagen, blir det markert at det skildra er noko som ligg utanfor den arbeidande kvardagen som elles blir prioritert i profilstilstandane sin poetikk. Som Jan Inge Sørbo har peika på, finst det eit motsvar til «[u]rbant svermeri for bunadsbønder» som gjer seg gjeldande «i den store nynorske romantikken frå 1910 og utetter» (Sørbo 2018, 10). Slik får vesentlege delar av den nynorske litteraturen så vel i røyndomsforståing som i litterært uttrykk noko musealt over seg. Øklands tittel siterer Ørjasæters tekst frå 1908, som allereie ved utgjevingstidspunktet i bokform i *I dalom* (1910) er utstyrt med referanse til den tonesettinga som gjer at folk heller vil kjenna dette som ein song enn som eit dikt:

Vestland

Aa Vestland, Vestland! naar eg ser deg slik
med fagre fjell og fjord og tronge vik,
det stig i all sin venleik stort og villt
og atter møter meg so mjukt og mildt.
[...]
Og gleda strøymer i meg still og stor
med glans av bjørkelid og blaae fjord.
Og i meg sjølv eg kjenner dypter av
den stille skogen og det store hav.
[...] (Ørjasæter 1910, 33)

Dei to siste linene i sitatet er i vår samanheng vesentlege. Her uttrykker den som fører ordet ein samklang mellom landskapet og sitt eige djupaste indre. Sagt med andre ord: Det er landskapet, ikkje kulturen, som i denne versjonen gjer det nynorske mennesket til den det er.

Mot denne bakgrunnen blir det lettare å forstå fokuset på det folketomme i Øklands dikt. Når han skriv om «tome vegar der gulbrunt støv/ hyler til himmels» er dette ein referanse til den romantiske himmelsøkinga me har vore innom fleire gonger allereie. Men her er denne søkinga invertert. Det er ikkje folk her, det einaste som søker seg oppover er støvet frå grusvegen. For, som det står: «ikkje eit menneske speglar seg sjølv,/

ingen høyrer». Dette siste ordet, «høyrer», passar ikkje saman med landskapet som blir skildra. Det passar saman med songen me høyrer, diktet me les. Det er denne som blir løfta fram, og avvist, når det blir konstatert at ingen menneske speglar seg i dette søndagslandskapet. Fordi, kan ein leggja til, Øklands litteratursyn fokuserer på det sosiale og kulturelle, på menneskelivet her og nå.

Seks år seinare dukkar dette motivet opp att. I *Dagbladet* 15. mars 1969 har Espen Haavardsholm eit intervju med Einar Økland under tittelen «Vi trenger like lite litteraturen som flagget». I opninga står det følgande diktet, av Dag Solstad, som intervjuaren skriv heng på veggen i Øklands arbeidsrom i heimen hans i Oslo:

Vestland, Vestland!
(Til Einar Økland på hans 29 års-dag)

På min ferd gjennom Oslo treffer
jeg ofte mennesker som gir uttrykk
for sin glede over at de er født
 på Vestlandet. Jeg forstår dem ikke,
jeg har aldri forstått at noen kan
være glade for det. Disse menneskene
lengter alltid tilbake til Vestlandet,
skriver dikt og romaner om Vestlandet,
det minner meg om lutefiskens
lengsel mot havet. (Solstad 1971, 168)

Umiddelbart etter diktet kjem opningsspørsmålet:

– Einar Økland, til tross for denne sjikanen: Regner De Dem for en hjemstavnsdikter?» (Haavardsholm 1969, 11).

Dette blir, som ein forstår, inngangen til å forklara at Økland ikkje er heimstaddiktar. Og Solstads dikt blir, slik det er presentert, meir å oppfatta som ein ertande vits mellom venner.

Bakgrunnen for vitsen er at Økland, til liks med fleire andre unge nynorskforfattarar, på denne tida bur i den nye drabantbyen i Groruddalen på Oslos austkant. Men at han, som nynorskforfattarar flest, held fast på sitt vestnorske perspektiv i skrivinga si. I så måte er Solstads vesle pik treffande, samstundes som det å knyta Økland – og dei andre unge nynorskforfattarane – til tradisjonen Ørjasæters tekst står innanfor, sjølv sagt ikkje er alvorleg meint.

Elles må det konstaterast at sluttens vri på idealismens lengt etter havet, som biletet på det evige, er kostesam.

Høgnorsk fullklang

Den siste harselasen me skal sjå på, har henta inspirasjon frå eit svært kjend dikt frå forfattaren av *Alice i eventyrland*, Lewis Carroll (jfr Rønning 1967, 39):

Jabberwocky

[...]

“And hast thou slain the Jabberwock?
Come to my arms, my beamish boy!
O frabjous day! Callooh! Callay!”
He chortled in his joy.

’Twas brillig, and the slithy toves
Did gyre and gimble in the wabe:
All mimsy were the borogoves,
And the mome raths outgrabe. (Carroll 1986, 261)

Denne teksten frå 1871 er til forma eit helteidikt om å drepa ein drage. Medan han til innhald er engelsk-låtande nonsens. Her er Jan Erik Volds respons, publisert i *Profil* 1/1967, og trykt opp att to år seinare i samlinga *Kykelipi*:

Ønskediktet

Det kvanser seg i Skottfjelldal
og kosten står og kvorer
og alle kvoiser ligger moys
og vakten kroper nilsut
og santefrosken lifser seg
i taktens glode sendrekt
og moys og kals og roys og bro
har funnet den de kroster. (Vold 1969, 54)

Tittelen refererer til eit radioprogram som eksisterte frå 1962 til 2000. Som Vold uttrykker det: «Ønskediktet var sukk&stønn-linjas fremste forum. Det ble innledet i gamle dager med fiolinmusikk og Wildenveys vers: ‘Verset er [d]en enetale/som et ensomt hjerte fører/i et nesten hellig håp/om at noen hører’» (Vold 2001, 19; jfr. Wildenvey 1922, 110). Dette var eit radioprogram for alt det Profil-gruppa sette seg mot, og bare det: «Ønskediktet slutter, der den store fornyelsen i norsk lyrikk starter, rundt 1965» (Vold 1990, 86).

I Volds versjon fungerer nonsensverset som kritikk av tradisjonen programmet formidlar ved at det har ein umiddelbar humor som, i opphavsmannens forståing, er det aldeles motsette av det Ønskediktet står for. Samstundes reknar eg det for sjølv sagt at Volds dikt er ein parodi på slike rytmiske klingklangvers som ikkje seier meir enn at dei er dikt. At det er metriske vers det handlar om, blir antyda i formuleringa om «taktens glode sendrekt» (sendrektig=langsam, treig).

Dessutan meiner eg det er grunn til å oppfatta Volds dikt ikkje bare som ei oppsamling av norsk-klingande nonsens, men at det går an å snevra dette inn til å handla om *nynorsk-*

klingande nonsens. Dette ligg implisitt i den repeterte bruken av den for nynorsken så særmerkande ordskapinga på «kv-»: «kvanser», «kvorer» og «kvoiser». Den geografiske plasseringa, i «Skottfjelldal», drar i same retning.

Blant dei nynorske klingklangversa er «Vaaren» av Vinje kanskje det aller mest kjende, med sine formuleringar av typen: «Enno ein Gong fekk eg Isen at sjaa fraa Landet at fljota, Snjoen at braana, og Fossen i Aa at fyssa og brjota» (Vinje 1864, 152).

I den høgnorske lyrikktradisjonen ligg fokuset i stor grad på den lydlege velklangen. I tillegg er her ordval som for mange, kanskje dei fleste, ikkje er umiddelbart forståelege. Resultatet kan, i parodierte for, arta seg som Volds dikt, der det kjem så mykje ein ikkje forstår mellom dei orda ein fattar at det aldri blir meir enn som ei aning kva det er ein les.

Crazy-humor

Det kan enkelt konstaterast at den humoren me her har føre oss, har tydelege innslag av parodi og satire. Det eklatante dømet på dette er det siste diktet me har sett på, som òg gjennom tittelen peikar ut offeret, eller rettare sagt formidlingskanalen for den lyrikkforma ein vender seg mot. I Øklands «Vestland» kan ein òg, ganske tydeleg, identifisera målet for kritikken.

Elles er tilhøvet mellom framstillinga og det ein gjer narr av i dei eksempla me har sett på kompliserande, komplisert. I tekstar som «Vi vil ikke gi kaffekjelen vinger», «Akropolis», «Ord i alvor» og Ikaros-dikta er det ikkje slik at forma blir «tatt på kornet». I staden er me, som eg så vidt har vore inne på eit par gonger, tett på det ein i samband med film og tv kallar *crazy-humor*. John Ellis klassiske definisjon av «crazy» komedie er at dette er komedie «which is aware of language and works by deconstructing it and recombining it, the comedy of gags, of illogicality and incongruity» (her etter Krutnik 1984, 50–51).

Dette er det som går føre seg i dei fleste tekstane me her har hatt føre oss. Element av det detroniserte blir sett inn i nye og absurde samanhengar: Fabrikkarbeidarar går saman om å konstruera flygande kaffikjelar. Dikt om Akropolis blir til undring over om det i klisjeen heiter kulturens «vugge» eller «opphav». Ikaros blir utgangspunkt for ein gjennomgang av luftfartshistorie. Arnulf Øverland opptrer med englevenger. Og nynorske forfattarar blir samanlikna med «lutefiskens lengten mot havet».

Humoren ligg i det absurde ved dei nye samanstillingane av signifikantar. Slik blir kritikken mot etablerte skriveformer pakka inn i noko som ved første augnekast kunne te seg som reint nonsens. Men slik er det altså ikkje. For i profilfolkas versjon av crazy-humor blir det temmeleg klart *kva* det er ein gjennom dei nye samanhengane detroniserer. Leiken og absurditeten er tydeleg nærverande, men det er òg den delen av samfunnsordenen som ein utfordrar.

Humoren som peiking mot eigen poetikk

Som Bourdieu er inne på, er bruken av parodiar ein av måtane unglitterære miljø kan skaffa seg posisjon i det litterære feltet på (Bourdieu 2000, 347). Som me har sett, er parodiar og beslekta fenomen våpen Profil-forfattarane verkeleg veit å gjera bruk av. Men det som særmerker dei, er at dei ikkje konsentrerer seg om ein utpeikt fiende. I staden

gjer dei narr av gammalt og nytt, tradisjonalistisk og modernistisk; kort sagt ei røys av ulike skrivemåtar.

Dette har ikkje bare konsekvensar for dei som får latteren over seg. I tillegg får Profil-gruppa markert at dei sjølv – til skilnad frå tidlegare generasjonar – ikkje er sjølvhøgtidelege på litteraturens vegner. Framhevinga av det kvardagslege, i framtoning så vel som i språk, passar særst godt saman med nokre vesentlege endringar i omgangsform i siste halvta av 60-talet. Det er i desse åra unge folk, og etter kvart resten av samfunnet, legg av seg kravet om formell klesdrakt og høfleg tiltaleform.

Dette er eit underliggende poeng i dei parodiske elementa me har sett på her, at dei gjer narr av poesien sin versjon av ei tiltaleform som nett på dette tidspunktet byrjar å stå fram som stivna og antikvert. Samstundes fører dette inntrykket av ein meir samla motsetnad mellom ein eldre litteratur som er høgstemd og sjølvhøgtideleg på eine sida og ein Profil-litteratur som er det motsette, til at ein kan komma til å tru at alt det latterleggjorde er av ein og same type. At det finst ein høgstemt, idealistisk tradisjon som har dominert heile det litterære feltet, og som bind alle dei latterleggjorde poetikkane saman.

Eit slikt syn vil fort komma til å skjula det uvanleg vide registeret av poetikkar me i denne artikkelen har sett nærmare på som offer for Profil-folka sin harselas. Går me til dei nærmaste åra før, og den nemnde «tungetaledebatten», finn me i Profil-gruppas virke humor som rettar seg mot begge sider i denne konflikten. Løfter me blikket til den verksemda i *Profil* som ikkje har med humor å gjera, står Jan Erik Volds gjennomgang av Stein Mehrens lyrikk og poetikk sentralt (*Profil* 1 og 2/1966). Mehren hadde debutert så seint som i 1960, og var saman med Georg Johannesen rekna som den nye vinen i første halvta av 60-talet. Det Vold gjer i sin dobbelartikkel, er at han med Thons ord «konfronterer sitt eget syn på den moderne lyriker med det han finner implisitt i Stein Mehrens fem første diktsamlinger. Med denne konfrontasjonen ryddet han plass for egen diktning» (Thon 2010, 67). Såleis blir ikkje mindre enn tre tradisjonar som framleis gjorde seg gjeldande, avviste av det kollektivet som av seg sjølv og omverda blei oppfatta som ei samla rørsle, som Profil-gruppa. Dei nøyer seg ikkje med å utfordra dominanten i feltet, Øverland og hans likesinna, med si insistering på rima meiningslyrikk. Ein slik framgangsmåte, der det å få ein posisjon i feltet gjennom å utfordra dei som dominerer, og får sin plass etablert gjennom at dei dominerande svarer, vil vera den normale. Som Bourdieu uttrykker det, om korleis ein då får sin posisjon: «de dominerande har svært att försvara sig mot hotet från all omdefiniering av den implicita eller explicita rätten till inträde utan att samtidigt, genom att bekämpa dem, erkänna att de som de vil utesluta finns och ingår i fältet» (Bourdieu 2000, 327). Men profilistane går til åtak på så vel den etablerte makta som dei aller nyaste og mest utsette aktørane.

Legg me til kritikken av eldre lyrikk, og av tradisjonsformidling, står ein att med ei temmeleg unik avvising av snart sagt alle skrivemåtar som har gjort seg gjeldande innanfor den norske lyrikken frå romantikken og framover. Det er som om alt og alle alltid har vore del av noko ein kan samla i ein enkel kategori, som sjølvhøgtideleg og idealistisk orientert lyrikk. Den eine ikkje-profilisten som i desse åra eintydig får positiv merksemd, er Olav H. Hauge. Volds presentasjon av han, «Olav H. Hauge – gartner og poet» (*Samtiden* 7/1967) står fram nærmast som ei omvendingskildring: Hauge starta som ein poet som «til sitt siktemål har satt det å komme utenfor hverdagens trange verden,

sprengje livets snevre grenser og komme hinsides». Men med den frå 1967 sett siste samlinga, *Dropar i austavind* (1966), har Hauge innsett at «det er tingene sett som er underet, tingene slik de er, det er verden som er underet, hvorfor lete etter hva som er bakenfor ting i verden, når disse tingene i seg selv er uuttømmelige – og synlige!» (Vold 1967, 396 og 404).

Slik eg ser det, er det dette som er det synet Profilgruppa sjølv ber fram: At litteraturen kan delast i to, den idealistiske og den verdsvende, der alt dei kritiserer er del av den same verdsfråvende tradisjonen. Det blir profilgruppa – og nokre få venner, som då nærmast blir lesne *som om* dei er profilforfattarar sjølv – mot resten av verda.

Det vil fylla altfor mykje å visa korleis profilistane i tiåra som følger modifierer og ikkje modifierer dette svart-kvite biletet av verda. Det som står fram som vår konklusjon her og nå, må vera at dei gjennomfører denne strategien med stor suksess i sine gjennombrøtsår på 1960-talet, og at dei nyttar humor som ein vesentleg del av dette arbeidet.

Bibliografi

- Aspenström, Karl Werner. 1996. «Ikaros och gossen Gråsten». I *Levande svensk poesi*, redigert av Björn Håkanson, 481. Stockholm: Natur och kultur.
- Bourdieu, Pierre. 2000. *Konstens regler. Det litterära fältets uppkomst och struktur*, omsett til svensk av Johan Stierna. Stehag: Brutus Östling.
- Brekke, Paal. 1957. *Løft min krone, vind fra intet*. Oslo: Aschehoug.
- Carroll, Lewis. 1986. «Jabberwocky». I *The laugh book. A new treasury of humor for children*, redigert av Joanna Cole og Stephanie Calmenson, 261. New York m.fl.: Doubleday.
- Christie, Erling. 1960. *Tegnene slukner*. Oslo: Aschehoug.
- Dahl, Willy. 1975. *Vår egen tid. Norges litteraturhistorie 6*. Oslo: Cappelen.
- Göranson, Sverker m.fl. 1999. «Fyrtiotalet – modernismens gjennombrøtt». I *Från modernism till massmedial marknad. Den svenska litteraturen 3*, redigert av Lars Lönnroth m.fl., 220–263. Stockholm: Bonniers.
- Hageberg, Otto. 1969. «Vandreduene». Bokmelding. *Vinduet*, 23(1), 56–60.
- Haavardsholm, Espen. 1969. «Vi trenger like lite litteraturen som flagget». Intervju med Einar Økland. *Dagbladet* 15.03.1969, 11.
- Johannesen, Georg. 1966. *Nye dikt*. Oslo: Gyldendal.
- Krutnik, Frank. 1984. «The clown-prints of comedy». *Screen* 25(4–5). <https://doi.org/10.1093/screen/25.4-5.50>
- Rolness, Kjetil. 1992. *Vulgær og vidunderlig. En studie i utsøkt dårlig smak*. Oslo: Aschehoug.
- Rønning, Helge. 1967. «Malice in Wonderland». *Profil*, 8(2).
- Solstad, Dag. 1967. *Svingstol*. Oslo: Aschehoug.
- Solstad, Dag. 1971. *Et festskrift til 30-årsdagen 16 juli 1971*. Utan opplysning om redaktør. Oslo: Aschehoug.
- Thon, Jan [Holljen]. 1995. *Tidsskriftets forståelsesformer – Profil og profilister 1959–89*. Oslo: Cappelen.

- Thon, Jan Holljen. 2010. «Tre former for kritisk avantgarde: Heretica, Rondo og Profil». I *Kritiske portretter. Litterære tidsskrifter etter 1880*, redigert av Sissel Furuseth m.fl., 131–150. Trondheim: Tapir Akademisk.
- Vinje, A.O. 1864. *Diktsamling*. Christiania: Cappelen.
- Vold, Jan Erik. 1967. «Olav H. Hauge – gartner og poet». *Samtiden*, 77(7).
- Vold, Jan Erik. 1969. *Kykelipi*. Oslo: Gyldendal.
- Vold, Jan Erik. 1990. *Poetisk praksis. 1975–1990*. Oslo: Gyldendal.
- Vold, Jan Erik. 2001. *Uten manus*. Oslo: Gyldendal.
- Wildenvey, Herman. 1922. *Nye dikt i utvalg*. Kristiania: Gyldendal.
- Økland, Einar. 1963. *Ein gul dag*. Oslo: Cappelen.
- Økland, Einar. 1968. *Vandredueene*. Oslo: Samlaget.
- Ørjasæter, Tore. 1910. *I dalom*. Kristiania: Olaf Norli.
- Øverland, Arnulf. 1937. *Den røde front*. Oslo: Tiden.