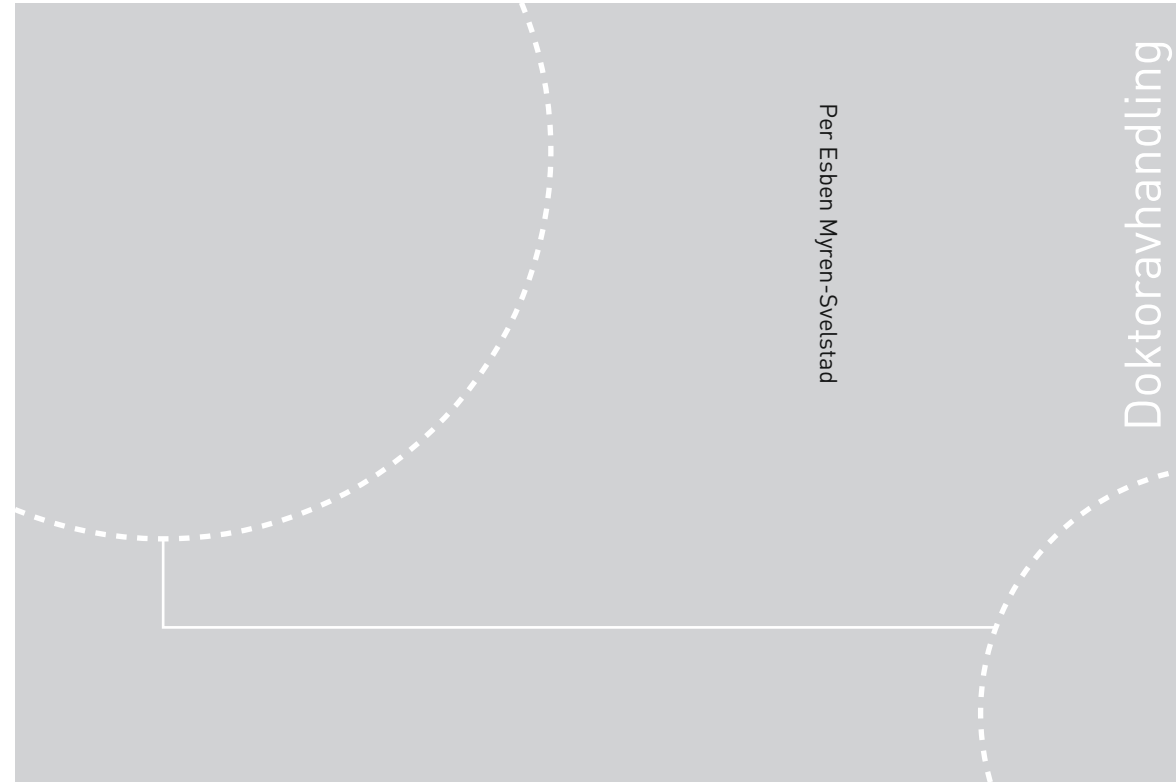


ISBN 978-82-326-2238-2 (trykt utg.)
ISBN 978-82-326-2239-9 (elektr. utg.)
ISSN 1503-8181



Doktoravhandlingar ved NTNU, 2017:83

Per Esben Myren-Svelstad

Den opne løyndomen

Homografiske lesingar i Åsmund Sveens
forfattarskap

 **NTNU**
Kunnskap for ei betre verd

Doktoravhandlingar ved NTNU, 2017:83

 NTNU

NTNU
Noregs teknisk-naturvitskapelege universitet
Avhandling for graden
philosophiae doctor
Det humanistiske fakultet
Institutt for språk og litteratur

 **NTNU**
Kunnskap for ei betre verd

Per Esben Myren-Svelstad

Den opne løyndomen

Homografiske lesingar i Åsmund Sveens
forfattarskap

Avhandling for graden philosophiae doctor

Trondheim, april 2017

Noregs teknisk-naturvitskaplege universitet
Det humanistiske fakultet
Institutt for språk og litteratur

NTNU

Noregs teknisk-naturvitskaplege universitet

Avhandling for graden philosophiae doctor

Det humanistiske fakultet
Institutt for språk og litteratur

© Per Esben Myren-Svelstad

ISBN 978-82-326-2238-2 (trykt utg.)
ISBN 978-82-326-2239-9 (elektr. utg.)
ISSN 1503-8181

Doktoravhandlingar ved NTNU, 2017:83

Trykt ved NTNU grafisk senter

Ingen meir skal min lengsel sjå,
men lenge skal han gå att.
Dei ord eg kviskra i namnlaus trå
skal tone dag og natt.
Eg sådde min elsk, min åker var trong,
men grøda skal mangefald mogna ein gong
til visdom og vanvitt –
når ingen hugsar mitt andlet.

– or «Utsoning» (*Eros syng*, 1935)

Føreord

Ein januardag i 2011 låg diktsamlinga *Andletet* av Åsmund Sveen på lesesalspulten min ved Institutt for nordistikk og litteraturvitskap. Heilt uventa var det ikkje; etter å ha lese ein artikkel om Sveen i *Dag og Tid*, skriven av ven og medstudent Kristin Fridtun, bad eg forfattaren pent om å få låna debutsamlinga til denne lite kjende poeten. Dette, Kristin, får vera min måte å seia «takk for lånet» på!

Avhandlingsprosjektet har vorte finansiert av eit treårig stipend frå Det humanistiske fakultetet ved NTNU, og Institutt for språk og litteratur har vore dagleg arbeidsstad. Det har ikkje mangla på hjelparar og både formelt og uformelt støtteapparat i løpet av avhandlingsarbeidet. Den største takken går til rettleiar Britt Andersen, som har vore ein grundig og oppmuntrande lesar frå mastergraden av, via stipendsøknaden og heile stipendiattida gjennom. Medrettleiar Dag Heede har kome med omfattande teoretiske og analytiske innspel og har alltid stilt dei rette spørsmåla for å lyfta avhandlinga eit ekstra hakk. Det har vore eit stort privilegium å få arbeida med to erfarne litteratarar som har ei djup forståing av kor viktig queerteoretisk forskning kan vera.

Eg starta som stipendiat då Institutt for språk og litteratur nyss hadde fusjonert, noko som innebar ei stor fagleg og sosial ramme for avhandlingsarbeidet. Gunnar Foss, Lars Nylander, Knut Ove Eliassen, Suzanne Bordemann, Gerd Karin Omdal, Ingvild Hagen Kjørholt, Martin Wåhlberg og Frode Lerum Boasson har utgjort ein støttande seksjon for allmenn litteraturvitskap. Fleire andre ISL-tilsette skal ha takk for at dei er framifrå menneske og verdfulle samtalepartnarar: Silje Warberg, Terje Lohndal, Eirik Hvidsten, Gøril Thomassen, Helene Norbeck, Stian Hårstad og Hanna Musiol. Ein særskilt takk til tekstektiv Pia Farstad Eriksen for eksemplarisk naboskap og grundige skriveråd.

Takk til Jan Olav Gatland for å ha skrive ein kjelderik biografi om Sveen og for å ha svara på spørsmål via e-post. Eg rettar ein stor takk til deltakarane ved skriveseminaret for stipendiatar ved HF, og til seminarleiar Sissel Lie, for tekstlege hestekurar. Dei tilsette i administrasjonen ved HF har alltid kjapt hjelpt til med praktiske problemstillingar, og det same har kollegaane deira ved ISL gjort; dei skal alle ha stor takk. Susan Brantly ved Department of Scandinavian Studies, University of Wisconsin—Madison, lyt takkast for ein inspirerande kontorplass med utsikt over Lake Mendota hausten 2015. For at semesteret i Madison vart både personleg og akademisk gjevande, skuldar eg Ben Hubbard, Marit Barkve Dally, Dean Krouk og Pernille Ipsen ein særleg takk. I dei siste månadene av stipendiattida har NTNUs tverrfaglege Forskingsgruppe for kjønn og feministisk teori stått for eit stimulerande og imøtekomande diskusjonsforum – takk til dykk! Ein stor takk går òg til Eirik Vassenden, som mot slutten av skriveprosessen leverte innsiktsfulle kommentarar som «kvassøygd» ekstern lesar.

Å arbeida med eit ph.d.-prosjekt ville vore ei trist oppleving utan nokon å ha det moro med, og «Lunsj i bygg 5» har vore eit uvurderleg nettverk i både konkret og overført tyding. Takk til alle medstipendiatar og andre ungdomar som stundom har gjort denne tida til ein fest, bokstaveleg tala! Eg kjenner meg heldig som fekk vera kollega med akkurat dykk i desse åra. Ein hjarteleg takk går likeins til vener og familie utanfor glasveggene på Dragvoll, for heilt nødvendige avbrekk. Den aller største takken går til Sverre, som har vore med på denne reisa heilt frå starten, og som alltid er der.

Trondheim, november 2016
Per Esben Myren-Svelstad

Innhald

| | |
|--|------------|
| Kapittel 1: Åsmund Sveen i ein homolitterær kanon | 1 |
| 1. Tilnærming og problemstilling | 1 |
| 2. Struktura på avhandlinga..... | 3 |
| 3. Liv og verk | 4 |
| 4. Forskingsoversyn: homoseksualitet, vitalisme, nazisme | 6 |
| 5. Den antisosiale vendinga: tredje fasen i homoforskinga | 13 |
| Kapittel 2: Den homografiske koden – fem premissar | 17 |
| 1. Forfattaren: frå død til desentralisert..... | 18 |
| 2. Det dynamiske litteratursynet i nyhistorismen..... | 21 |
| 3. Homoseksualitet som tekst..... | 23 |
| 4. Homoseksualitet som kultur | 28 |
| 5. Homografisk poetikk: ein upassande stil..... | 33 |
| 6. Oppsummering: seksualitet, subjektivitet og stil | 38 |
| Kapittel 3: Homoseksualitet i kulturen – diskursive utviklingar..... | 41 |
| 1. I skuggen av vitalismens sol?..... | 42 |
| 2. Homoseksualitet som bio-politisk konstruksjon | 46 |
| 3. Frå rettssalen til sinnssjukehuset | 47 |
| 4. Den universelle nevrosen..... | 50 |
| 5. Krisa i homoseksuelldefinisjonen i norsk mellomkrigstid | 53 |
| 6. Tilståing i fyrsteperson..... | 58 |
| 7. Det homografiske maskulinitetsidealet | 61 |
| 8. Dekadent spiritualitet: Sveen om Wilde og Whitman | 67 |
| 9. Ei homografisk, diskursiv krise | 75 |
| Kapittel 4: <i>Andletet</i> (1932) – i skuggen av vitalismens sol..... | 79 |
| 1. Å vitna om det hemmelege..... | 79 |
| 2. Vårdagsferda tek til..... | 81 |
| 3. Naturens trugande skugge | 88 |
| 4. Desillusjon og sjølvhat | 94 |
| 5. Eit invertert spegelbilete | 96 |
| 6. Mangelen på fellesskap | 101 |
| 7. Antisosialitet og dødsdrift..... | 106 |
| 8. Livet i vald | 109 |
| Kapittel 5: <i>Jordelden</i> (1933) og <i>Eros syng</i> (1935) – ei åndeleg vending | 113 |
| 1. Diktarret blir konsolidert..... | 113 |
| 2. Austleg spiritualitet: vegen til den elska..... | 115 |
| 3. Synd som omvend diskurs | 121 |
| 4. Draumar om harmoni og syntese..... | 132 |
| 5. Den opne løyndomen | 140 |
| 6. Forsoning med liv og død | 145 |

| | |
|--|------------|
| Kapittel 6: Frå forfall til nyrydding – Svartjord (1937) og bygdeskildringane | 153 |
| 1. Bio-politisk heimstaddikting | 153 |
| 2. Degenerasjon som politisk tema | 156 |
| 3. Vitalisme mot dekadanse | 158 |
| 4. Vital maskulinitet som medisin..... | 161 |
| 5. Bygdevisene: drengestuas homososialitet..... | 166 |
| 6. Gaukungen: den biologiske avvikaren | 175 |
| 7. Antisosial, nasjonal sosialisme..... | 179 |
| Kapittel 7: Homografisk heteroseksualitet – Sãmannen (1940) og NS-propagandaen .. | 185 |
| 1. Tilknytning og fråkopling | 185 |
| 2. Grøde som diktmetafor | 189 |
| 3. Syntesen mellom synd og heilagdom..... | 194 |
| 4. Nazismen og krisa i homo-/heteroseksuelldefinisjonen | 202 |
| 5. Språk og kulturell renessanse | 207 |
| 6. Nasjonalvitalistisk heteroseksualitet: Sveens sjølvkanonisering | 211 |
| 7. Homoseksualitet, vitalisme, nazisme – enno ein gong..... | 222 |
| Kapittel 8: Brunnen (1963) og Tonemesteren (1966) – skriket frå Marsyas | 225 |
| 1. Skapinga og forvaltninga av etterkrigslyrikken..... | 226 |
| 2. Sveens metapoesi og prosadiktet som grensefenomen | 228 |
| 3. Kunstens perverse opphav | 230 |
| 4. Parasittært sjølvhat..... | 237 |
| 5. Ein song om fangenskap og frykt | 242 |
| 6. Utsløgking | 251 |
| 7. Andletet i brunnen | 258 |
| Kapittel 9: Litteratur som gledesrepar – avslutning | 261 |
| 1. Oppsummering..... | 262 |
| 2. Antisosialitet og queer temporalitet: transtekstuelle samanhengar..... | 264 |
| 3. Litteraturhistoriske refleksjonar..... | 269 |
| Litteratur | 273 |
| 1. Av Åsmund Sveen..... | 273 |
| Bokutgjevingar | 273 |
| Artiklar, kronikkar, lause dikt og prosatekster..... | 273 |
| 2. Annan skjønnlitteratur og antologiar | 274 |
| 3. Andre kjelder..... | 277 |

Kapittel 1: Åsmund Sveen i ein homolitterær kanon

I 1926 får 16-åringen Åsmund Sveen (1910–1963) sitt fyrste dikt, med tittelen «Kjærleik», på trykk i ungdoms- og mållagsbladet *Austland*. Den lyriske røysta er lagt i munnen på ei gamal kvinne som apostroferer ein trulaus unggut:

Som soli vermer i sumarkvelden,
slik skulde din kjærleik verma mitt sinn
– å guten min! –
det svor du med hjarta og tunge.¹

Kva for ein 16-åring er det som skriv slike vers i Sørskogbygda i Elverum på 1920-talet? Kvar sat han og skreiv «– Ofte eg kvilte i armen din,/du guten min!/So mange minne eg gøymde – –»? Synte han det fram åt familien? *Austland* var eit organ for målrørsla i Hedmark og Oppland. Kva tenkte lesande ungdomar i Gudbrandsdalen og Valdres om dette kjærleiksdiktet or kvinnemunn, underskrive med mannsnamn?

1. Tilnærming og problemstilling

Åsmund Sveen ser allereie som 16-åring ut til å alludera til den freudianske idéen om eros og thanatos – kjærleiks- og dødsdrift – som to grunnleggjande drifter i menneskelivet.² Kjærleik fører til lidning, og lidinga tek slutt i døden, der dei to elskande skal få kvarandre. Dette temaet skal få mange variasjonar hjå diktaren Åsmund Sveen, men det finst i knopp hjå den unge bondesonen som publiserer sitt fyrste dikt:

Eingong ho kjem då, den store stilla
som dogg over visne enger.
So sælt etter sorgi hos deg å kvila
Då freden so kysser mitt bleike kinn –
– då, guten min –
inkje meg frå deg stengjer.

Dette melankolske diktet krinsar rundt saknet etter guten, og er punkttert av omkvedet «guten min!». Kjærleiken mellom den gamle kvinna og den unge, for lengst farne guten er umogleg. Allereie her inviterer Sveen til å bli lesen i ein homolitterær tradisjon. Ein sekstenårig gut skriv

¹ Alle sitat or dette diktet er frå Sveen 1926.

² Freud introduserte skiljet mellom desse to driftene i *Jenseits des Lustprinzips* (1940 [1920]). Eros- og thanatosdrift forklarar for Freud kvifor menneske stadig vender attende til og gjentek traumatiske opplevingar. Allereie her ser me ein familielikskap med psykoanalytiske idéar i forfattarskapen til Sveen; eros- og thanatosdrifta skal bli særleg tydeleg i dei siste diktsamlingane (sjå kapittel 8).

om kjærleik til ein annan ung gut, men kjærleikserklæringa er lagt i munnen på ei gamal kvinne. Alderen blir eit signal om at ho ikkje lenger trår. Slik blir det kvinnelege dikt-eget ein litterær persona, ei maske, som derealiserer den unge Åsmunds inderlege sagn og lengting overfor den elska guten.

Forholdet mellom dikt-eget og guten hennar er prega av æveleg truskap frå hennar side, og svik frå hans:

Verdi vinka og ut du reiste –
Du gløynde di vesle gjenta!
Men lel han loga, min kjærleiksgneiste,
um tidi bleikte mitt raude kinn.
 Å guten min,
alltid vil eg deg venta.

Dikt-eget må venta lenge; det er fyrst i døden at «inkje meg frå deg stenger». Døden blir ei frelsande hending som sameinar dei to elskande i ein annan dimensjon, der ingenting hindrar dei frå å vera saman. Litteraturforskar Dag Heede peiker på at slike *thanatologiske utopiar* er eit vanleg motiv i litteratur som skildrar likekjønna kjærleik på ein symbolsk eller allegorisk måte (2011: 148). Slik kan teksta tolkast som ein allusjon til homoseksuell³ kjærleik, ein kjærleik som fyrst og fremst blir omtala nettopp per allusjon. Diktet føregrip eit særdrag i den fylgjande forfattarskapen med det lyriske subjektet som ikkje berre er ei underforstått «stemme», men ein manifest og plaga person. Språket er variert og allitererande, rimmønsteret avansert og strofene typografisk nøye utforma. Sveen startar i ein romantisk, landsmålslyrisk tradisjon, men skal seinare ta steget over i meir eksperimentelle former. Diktverket byr på eit stort spenn, og særleg innanfor den lyriske hovudåra i forfattarskapen finn me stor variasjon: Modernistiske, spiritualistiske meditasjonar står jamsides viser i bunden form med scener frå bygdelivet. Korleis kan me forstå denne forfattarskapen?

Hovudtilnærminga i denne avhandlinga vil vera ein queerteoretisk lese måte, der eg fokuserer på korleis Sveen gjennom store delar av diktinga si går i dialog med, utfordrar og illustrerer ulike diskursar om seksualitet i samtida. I denne samanhengen er vitalisme, psykoanalyse og orientalsk spiritualitet tre strøymingar som representerer ulike tilnærmingar til driftsliv, kjærleik og helse, og som grip inn i dei «tre store diskursane» medisin, jus, og moral. Sveen etablerte seg som diktar på ei tid då homoseksualitet på den eine sida var rekna som tabu,

³ Eg vil gjennomgåande bruka omgrepa «homoseksualitet» og «homoseksuell», i staden for «homofil(i)». Uttrykket «homofil» vart fyrst teke i bruk av homorørsla på 1940- og 50-talet (Jordåen 2010: 239). «Homoseksualitet» var eit av dei rådande omgrepa i dei medisinske og juridiske diskursane i Sveens levetid, og framstår som eit meir nøytralt ord enn til dømes «pervers» og «invertert».

men på den andre sida oppstod som sentral kulturell kategori i Noreg gjennom desse diskursane. Det er i denne konteksten eg les Sveens litterære produksjon, og problemstillinga er såleis:

Korleis tematiserer og skildrar Sveen kjønn og seksualitet, særleg den likekjønna kjærleiken som var eit kontroversielt tema i samtida? Korleis kan me kan lesa fram skildringar av det som ikkje blir skildra direkte? Kva for diskursiv form har homoseksualiteten i Sveens levetid, og korleis grip denne inn i den litterære, og spesielt den poetiske, diskursen?

Knytt til denne utforskinga er det teoretiske og metodologiske problemet med forholdet mellom forfattar, tekst og kontekst: I kva grad er det rimeleg og fruktbart for lesingane å trekkja inn historisk-biografiske element? Kva for transtekstuelle samanhengar finn me når me samanliknar Sveens verk med andre tekster som tematiserer kjønn og seksualitet?

Slik vil eg utforska og framheva korleis Sveen er del av ein litterær tradisjon som utnyttar diskursiveringa av seksualitet for å omtala det som samstundes må teiast om. Denne tradisjonen omtalar eg med omgrepet *homolitterær*.

2. Struktura på avhandlinga

I dette innleiingskapittelet vil eg i det fylgjande presentera Sveens liv og verk, før eg med referanse til forskingshistoria plasserer mitt eige prosjekt i høve til litteraturen om forfatterskapen og til queerteoretisk litteraturvitskap. Deretter fylgjer to teori- og metodekapittel. I kapittel 2 drøftar eg ulike tilnærmingar til forholdet mellom forfattarens liv og verk, gjennom å postulera fem premissar for homolitterære lesingar. Her dreg eg vekslar på queerteoretiske innsikter for å argumentera for at den litterære, og spesielt den poetiske, diskursen er eit sentralt medium når det gjeld å formidla ein seksualitet som er både tabu og akutt å setja i tale. Kapittel 3 er eit oversyn over primært medisinske og juridiske diskursar på det tidlege 1900-talet, med referanse til Eve Kosofsky Sedgwick's analyse av «krisa i homo-/heteroseksuelldefinisjonen». Her utforskar eg også korleis denne krisa bidreg til eit uavklåra forhold mellom vitalistisk heteronormativitet og potensiell homoerotikk.

Kapittel 4 til 8 omfattar nærlesingar av utgjevingane til Sveen. Eg har hovudsakleg valt å ta for meg bokverk for å avgrensa materialet; grundige lesingar av lause og etterlatne dikt og forteljingar kunne kravt edisjonsfilologiske tilnærmingar som ville ha overskride omfanget til denne avhandlinga. Gjennom desse kapitla vil eg trekkja inn andre skjønnlitterære tekster som grovt sett kan delast i to grupper: homolitterære tekster og samtidslitteratur. Ved hjelp av korte, komparative lesingar vil eg for det fyrste framheva korleis Sveen skriv seg inn i den homolitterære tradisjonen og for det andre skissera korleis forfatterskapen høver inn i ein samtidslitterær kontekst.

Kapittel 4 tek for seg debuten *Andletet* (1932), lesen som eit langdikt om striden mellom ei normativt heteroseksuell oppvakning og ei vanskeleg erkjenning av eigen homoseksualitet. Kapittel 5 utforskar korleis Sveen med diktsamling nummer to og tre, *Jordelden* (1933) og *Eros syng* (1935), argumenterer klårare for erotisk liberalisme, og korleis austleg religion og spirituelt vitalisme gradvis representerer erotisk frigjering og ei tilknytning til ein litterær og åndeleg, homoseksuell subkultur. I kapittel 6 analyserer eg *Svartjord* (1937a), Sveens einaste roman, som ein strid mellom degenerasjon og vitalisme. Eg argumenterer for at romanen inneheld både homososiale og proto-nazistiske element, samtidig som Sveen også her tek seksualmoral opp til diskusjon. Diktsamlinga *Såmannen* (1940) og Sveens arbeid for NS under krigen er tema for kapittel 7. Her blir det uavklåra forholdet mellom homoerotikk og heteronormativ nazisme kritisk; særskilt gjeld dette det problematiske diktet «Til dei unge menn». Som avsluttande analyse gjer eg ei lesing av dei posthume samlingane *Brunnen* (1963) og *Tonemesteren* (1966) i kapittel 8. Etterkrigslyrikken er formelt nyskapande, og desse bøkene utgjer nokre av dei mest komplekse tekstene i forfattarskapen. I kapittel 9 oppsummerer eg avhandlinga ved å gjennomgå dei viktigaste funna, og reflekterer avslutningsvis over samanhengar og utviklingstrekk i forfattarskapen.⁴

3. Liv og verk

Det er skrivne to biografiar om Sveen, som baa kom i 2003: *Det andre mennesket. Eit portrett av Åsmund Sveen* av forfattaren og kritikaren Jan Olav Gatland (Gatland 2003a) og *Ei kjelde djup. Diktinga og livet til Åsmund Sveen* av omsetjaren og skribenten Svanaug Steinnes, systerdotter av Sveen (Steinnes 2003). I dei fylgjande avsnitta skal eg hovudsakleg basera meg på biografien til Gatland. Steinnes gav ut sin biografi sjølv; han har altså ikkje vore gjennom den same bearbeidinga som ved eit vanleg forlag.⁵

Sveen vart fødd på garden Moen i Sørskogbygda den 28.4.1910. Dei var seks sysken i ein familie som skal ha likt forteljningar, musikk og kreative syslar. Åsmund tok til å skriva nynorsk då han 16 år gamal starta på framhaldsskule med landsmålsforfattaren Halvor Floden som lærar. Han starta som nemnt å publisera dikt i *Austland* allereie i 1926, men kom fyrst inn i eit

⁴ Dei eksisterande nytgåvene av verka er *Bygdeviser* (1970), *Svartjord* (1976), *Brunnen* og *Tonemesteren* (1995), i tillegg til ei samling dikt i utval (2009). Førkrigslyrikken er ikkje trykt opp som heilskap.

⁵ Då Gatland kom med sin biografi, oppstod det eit ampert ordskifte mellom han og Steinnes. Steinnes skulda Gatland for å ha utnytta ho som «råvareleverandør» ved å be om tilgang til arkivmateriale etter Sveen, utan å seia frå om at han skreiv ein biografi som ville konkurrera med hennar. Ho meinte også at Samlaget hadde behandla henne uryddig. Sjå intervju med Steinnes og Samlaget-redaktør Sverre Tusvik i *Morgenbladet* (Hustad 2003) og Gatlands tilsvaer (Gatland 2003c). Denne avhandlinga har ikkje rom for å vurdera etikken i dei ulike bokprosjekta, og striden gjaldt i alle høve ikkje faktaopplysningar om livet til Sveen. Gatland har òg publisert andre arbeid om Sveens liv og verk (1990: 150–153, 2003b).

kunstnarmiljø då han som 18-åring flytte åt Oslo. Sveen skulle bli buande i Oslo mesteparten av livet, og det var her han i 1933 skulle bli kjend med sambuaren sin gjennom 20 år, fotografen Conrad Bringe (1901–1984).

Sveen gjekk latinlina på gymnaset i Nordfjordeid, og starta på Universitetet i Oslo, der han mellom anna studerte tysk, norsk og historie. Sveen planla å ta magistergraden i allmenn litteraturhistorie (Imerslund 1992: 136), men avbraut studia etter debuten med *Andletet* i 1932. Hovuddelen av produksjonen vart utgjeven før den andre verdskrigen kom til Noreg: diktsamlingane *Jordelden*, *Eros syng* og *Såmannen*,⁶ i tillegg til romanen *Svartjord*. Sveen freista òg å gjeva ut ein roman om homoseksuelle menn, som vart refusert av Sigurd Hoel, forlagskonsulenten hans i Gyldendal. Manuskriptet til denne romanen er tapt. I løpet av desse åra var Sveen også aktiv som litteratur- og teaterkritikar i både aviser og radio. Han hadde eit breitt engasjement i kulturmiljøet i hovudstaden – mellom anna underviste han instruktør Knut Hergel ved Det norske teatret i nynorsk (Fidjestøl 2013: 206).

Tilhørsla i dette miljøet skulle bli kritisk skada av at Sveen engasjerte seg i Nasjonal Samling under krigen, eit parti han meldte seg inn i hausten 1940. Gjennom krigsåra var han mellom anna sjef i Teaterdirektoratet, sensuransvarleg i Aschehoug og forfattar av kunsthistoriske propagandatekster. Eit større arbeid i denne samanhengen var antologien *Norsk ånd og vilje* (1942a), ein kanon av NS-godkjend litteratur Sveen redigerte på oppdrag for kulturminister Gulbrand Lunde. Medan Sveen sjølv arbeidde for sterk politisk sensur av kunsten, gav han ut samlinga *Bygdeviser* (1943b),⁷ og reiste på turné med musikarar som framførte desse visene. Sveen vart dømt til fire og eit halvt års fengsel for landssvik i 1947, men sona berre halve straffa av helseårsaker. I fengselstida starta han å arbeida på manuskriptet til det som skulle bli to prosadiktsamlingar: *Brunnen* på nynorsk og *Tonemesteren* på riksmål. Sveen skulle ikkje få gjeve ut desse diktsamlingane i levetida si; dei kom fyrst ut posthumt i høvesvis 1963 og 1966. Gjennom 1950-åra var han likevel aktiv som omsetjar og forlagskonsulent. I tillegg var han sporadisk engasjert med å skriva litterære artiklar, og gav ut einskilddikt og –forteljingar, mellom anna tekster som skulle bli del av dei to siste samlingane. I dei siste par tiåra av livet gjekk Sveen også gjennom ei krise; han braut med Conrad Bringe og inngjekk eit kortvarig ekteskap i Stockholm. Sveen sleit med både alkohol- og nerveproblem, og det skulle bli eit hjarteattakk som tok livet hans den 31.1.1963.

⁶ *Såmannen* kom i handelen 8. [!] april 1940.

⁷ Boka inneheldt nokre nyskrivne tekster, og elles opptrykk av viser frå førkrigsforfatterskapen. Visene er mellom dei mest kjende tekstene i forfatterskapen, men av di dei i liten grad går i dialog med samtidige seksualitetsdiskursar, kjem eg einast til å ta for meg få av dei. Dette gjeld kapittel 6 og 7, der eg drøftar nokre av visene i samband med bygdeskildringa og nasjonalismen i forfatterskapen.

4. Forskingsoversyn: homoseksualitet, vitalisme, nazisme

Den samtidige resepsjonen av kvar enkelt utgjeving vil eg drøfta i einiskildkapitla; der konsentrerer eg meg om representative avisomtaler og bokmeldingar. I det fylgjande forskingshistoriske oversynet vil eg fyrst og fremst fokusera på omtaler av Sveen i litteraturforskinga, med særskilt vekt på den plassen temaet homoseksualitet har hatt i presentasjonar av forfattarskapen, og vil spora ei utvikling i omtala av forfattarskapen som har lagt stadig meir vekt på dette temaet.

I litteraturhistorieverka får Sveen sjeldan fylldig omtale, men at han markerte seg allereie med debuten *Andletet*, er openbert. Kristian Elster bruker eit par avsnitt på Sveen i si *Illustrert norsk litteraturhistorie* allereie i 1934. Elster meiner *Andletet* som diktverk var «nokså svakt i sin tanke, uklart og ubestemmelig og med mange gjentakelser» (1934: 204f). Han summerer opp «handlinga» i diktsamlinga med elskhug, ulyst, sjølv mordstankar og død, men utan å drøfta eksplisitt om det kunne liggja ein skambelagt kjærleik bak denne motivkrinsen. Som det vil gå fram av kapittel 4, og som eg har vore inne på ovanfor, kan desse motiva likevel lesast som markørar for homoseksualitet.

Sveen får også ei kort omtale i *Hovedlinjer i mellomkrigstidens norske litteratur* av Helge Groth. Groth legg i foreordet sitt vekt på at han skreiv delar av litteraturhistoria, der fyrsteutgåva kom ut allereie i 1946, i kveldsstunder etter motstandsarbeid, medan han var i dekning på fjellet og i eksil i Sverige (1947: 6). Samstundes skriv han altså om den nære fortida, litteraturen i mellomkrigsåra, og omtalar Sveen påfallande i preteritum: «Sveen var ikke ubetydelig som lyriker, både hans naturstemninger, hans erotiske vers og miljøstemninger, kunne være sikre og gode» (sst.: 284). Motstandsmannen Groth definerer altså subtilt NS-byråkraten Sveen som ein forfattar det ikkje skal koma fleire utgjevingar frå.

Den fyrste, indirekte, tilvisinga til homoseksualitetstemaet hjå Sveen i litteraturhistoriene finst i sjetteste bandet av *Norges litteratur* frå 1955. Dette bandet, skriva av Philip Houm, har i ettertid prega den litteraturhistoriske vurderinga av 1930-talet (Brumo 2001: 72).⁸ Houm kallar Sveen «[e]t vekere, mykere diktersinn [enn Jakob Sande]» (1955: 512), og karakteriserer *Andletet* slik:

En bok gjennomtrengt av hektisk ungdomsangst; stadig kretser 'Andletet' om den splittelse mellom sinn og drift som i den tids psykologiske sjargong gjerne ble kalt den annen pubertetskrise – den samme sjelelige konflikt som blir streift i RONALD FANGENS lille roman 'Nogen unge mennesker' (sst.: 512f).

⁸ Den kritiske metoden til Houm var å leva seg inn i verket. Han vart irettesett for dette då han leverte inn verket som doktoravhandling. Professor Johs. A. Dale meinte at det ikkje kunne kallast vitskap, fordi det var fullt av verdidommar (Jor 2009).

«Den annen pubertetskrise» er eit psykologisk omgrep for innsikta i eigen homoseksualitet,⁹ og Houm er såleis den fyrste i den akademiske Sveen-resepsjonen som understrekar dette temaet.¹⁰ Dette skjer gjennom dei tvitydige adjektiva «vek» og «myk» og allusjonar til eit psykologisk omgrep og ein roman av Fangen. Dette viser at fenomenet kan alluderast til, men tilsynelatande kan ikkje *ordet* nemnast. Samstundes indikerer dette at profesjonelle lesarar også i levetida til Sveen kunne lesa fram skildringar av homoerotikk i til dømes *Andletet*, og at dei las desse skildringane i ljøs av ein medisinsk diskurs.

Også Kjølvs Egeland poengterer at Sveens «angstpregede erotiske dikt, med klangbunn i avvikerisshet, tidlig [ble] lagt merke til» (Egeland og Ørjasæter 1975: 382). I denne litteraturhistorieboka spanderer forfattarane berre ei knapp side på Sveen. Egeland konkluderer: «Samlet har han et rikt emneregister, fra det visjonære til tragisk erotikk, fra hverdagslaget på en gard til myte og legende» (sst.). Igjen ser me omskrivande, tvitydige referansar til homoseksualiteten i diktverket: «avvikervisshet» og «tragisk erotikk». Dette illustrerer at denne strategien var ein del ikkje berre av den litterære diskursen, men også av den *litteraturvitskaplege* diskursen. Egeland var arbeidarpolitikar, men det verkar altså å ha vore utelukka også for ein forfattar på venstresida i dei ideologikritisk prega 1970-åra å bruka omgrepet «homoseksualitet».¹¹

Utanom litteraturhistoriene konsentrerer den litteraturvitskaplege Sveen-resepsjonen seg om tre hovudtilnærmingar: oppsummerande og delvis tekstnære gjennomgangar av forfattarskapen; studiar av samanhengen mellom modernisme, vitalisme og nazisme; lesingar som legg vekt på det homoerotiske temaet, og då gjerne i samband med (dei heteronormative ideologiane) nazisme og vitalisme. Den fyrste større studien av diktverket var ei hovudoppgåve av nordisten Erling Indergaard: *Utviklingslinjer og hovudmotiv i Åsmund Sveens dikting* (1975).

⁹ Gatland siterer sosiologen Benny Henriksson: «Från att ha haft misstankar om att han kanske är homosexuell kommer han så småningom att själv också *beteckna* sig som homosexuell. Många beskriver perioden som *den andra puberteten*» (Gatland 1990: 287, kursiv i original).

¹⁰ Den aller fyrste til å bruka omgrepet «den annen pubertetskrise» om forfattarskapen, var kritikaren Paul Gjesdahl (1893–1969) i omtala av *Andletet*. Gjesdahl skildrar tematikken i *Andletet* som «en erotisk hunger som snart søker tilfredsstillelse hos kvinner, snart hos menn og snart i ens egen syke og ensomme fantasi» (Gjesdahl 1932b, sjå kapittel 4). Eg har ikkje funne omgrepa «homoseksuell/-fil» brukt i aviskritikken før Paal Brekke i 1966 skriv om *Tonemesteren* (Brekke 1966, jf. kapittel 8).

¹¹ Litteraturhistorier etter 1980 legg meir vekt på Sveen som nazist enn som skjønnlitterær forfattar. På 1980-talet blir Sveen nemnd to gonger i litteraturhistorieverket til Willy Dahl, *Tid og tekst*, med tilvisingar til propagandaarbeidet han gjorde for NS (1989: 74f). I ljøs av den fiendtlege innstillinga Dahl har til dette arbeidet, er det merkeleg å sjå at han i band 2 av den same litteraturhistoria omtalar Sveen i ein faktaboks med kommentaren «Beste saml. den jordnære og stillferdig-humoristiske *Bygdeviser*, 1943» (1984: 363). Sveen gav som nemnt ut bygdevisene sine i eit samleverk under krigen, og reiste på propagandaturne med dei (jf. Myren-Svelstad 2016). I den nyaste norske litteraturhistoria nemner Per Thomas Andersen Sveen berre i forbifarten, i omtala av forfattarar som var tyskvenlege (2001: 433).

Indergaard knyter forfatterskapen fyrst og fremst til psykoanalyse og religiøsitet, og dreg trådar mellom freudianisme, platonisme, sufisme og annan religiøs mystikk. Som lese måte er det særskilt psykoanalysen etter Freud og delvis Jung Indergaard nyttar, og då ikkje fyrst og fremst som *kontekst*, men som *fortolkingsnykel* (sst.: 5). Likevel drøftar ikkje Indergaard korleis bruken av dei psykoanalytiske og religiøse diskursane kan lesast homoerotisk.

Også Halldis Moren Vesaas formidla livet og verket til ungdomsvenen Sveen, og gav den fyrste lengre, biografisk-litterære presentasjonen av han i artikkelen «'Purpurblomar har denne vin'» (1969, forkorta versjon 1981). Vesaas skildrar oppveksten deira,¹² og greier ut om det litterære miljøet dei var del av i både Hedmark og Oslo. Også litteraturforskarer Knut Imerslund har gjort liknande gjennomgangar av forfatterskapen (1989, 1992, 1996, 2003). I den fyrste av desse artiklane drøftar Imerslund nokre tekstutdrag frå 1930-talslyrikken: «[S]jø om det ikkje vert sagt direkte, er det truleg at dei kvalane, den angsten og den einsemda som martrar 'eg' i desse dikta, har med tvil rundt eiga seksuell legning å gjøre» (1989: 88). Her blir det Houm antyda i 1955, for fyrste gong sagt i klårtekst: at problem knytt til seksuell orientering er eit sentralt tema i 1930-talsdikta.

Homoseksualitetstemaet byr på eit fortolkningsproblem som for mange forskarar grip inn i forståinga av både biografien og den litterære produksjonen til Sveen: Kvifor valde ein poet med mannleg sambuar å arbeida for NS-regjeringa under andre verdskrigen? Imerslund er også den fyrste til å eksplisitt drøfta dette biografisk-seksualpolitiske problemet.¹³ I éin artikkel er han inne på at «nazismen [har] vori ein ideologi utforma av og for (sterke) menn» (1989: 92), med den implikasjonen at mannsdyrkinga i nazismen og i homoerotisk poesi er to sider av same saka.¹⁴ Imerslunds framstilling av homoerotikk og nazisme er populærvitenskapleg og tendensiøs:

Nå var nazistene utad svært negative til homofili. Likevel er det blitt avslørt i etterkrigstida at det også blant tyske toppnazister var flere skjulte homofile. [...] Det ser ut som en merkelig selvmotsigelse at tilsynelatende ekstremt homofiendtlige toppnazister selv var homofile, men dette kan også forklares med at det hos enkelte mennesker oppstår et voldsomt hat overfor det man selv føler at man har en del av i sin personlighet. Homohatet blir i slike tilfeller del av et

¹² Dei var jamaldringar; Vesaas levde frå 1907 til 1995. Ho møtte Sveen for fyrste gong då han framførte ein prolog til ære for far hennar, forfattaren Sven Moren, som 17-åring. Prologen vart òg trykt i *Austland* (Sveen 1927a).

¹³ Atle Kittang hadde tidlegare drøfta nazismen i forfatterskapen i ein artikkel om romanen *Svartjord*. Delar av analysen i artikkelen «Fascisme og dikting i norsk mellomkrigslitteratur» (Kittang 1975, andre utgåve 1995) er også brukte i Kittangs etterord til nyttgjevinga av *Svartjord* i 1976 (sjå Sveen 1976). Sidan det fyrst og fremst er *Svartjord* Kittang er oppteken av, kjem han ikkje inn på det homoerotiske. Eg skal gå nøyare inn på analysen hans i kapittel 6.

¹⁴ Tanken at nazismen var grunna i eit homoerotisk mannsforbund, vart i Noreg formidla av Ingjald Nissen i det populære verket *Psykopatenes diktatur* (1945). Idéhistorikar Haakon Flemmen skriv at «[b]oken ble en del av Norges kollektive bearbeidelse av krigstraumet» (2010: 68). Eg tek for meg idéar om sambandet mellom homoerotikk og nazisme i større detalj i kapittel 7.

sterkt selvhøyt. Vi skal imidlertid ikke spekulere nærmere over om det er slike psykologiske mekanismer inne i bildet her (2003: 198).

Her møter me den retoriske figuren praeteritio: Ved å poengtere at han ikkje vil «spekulere nærmere over om det er slike psykologiske mekanismer inne i bildet her», har Imerslund allereie lansert ein hypotese om at det *kan* vera ein samanheng mellom eit patologisk, homofobt sjølvhat og dei påstått homoseksuelle «toppnazistane».¹⁵

Slik illustrerer Imerslund Michel Foucaults poeng om at fenomenet «seksualitet» i moderniteten blir rekna som styrande for kva mennesket erkjenner og erfarer (jf. Foucault 2009: 204). Imerslund er typisk for ein impuls i Sveen-forskinga som prøver å sameina dei tilsynelatande motsetnadene homoseksualitet og nazisme. Ei alternativ utlegging av dette sambandet finst i biografien til Steinnes. Ho peiker på at Sveen flytte frå Conrad Bringe hausten 1940, like før han meldte seg inn i NS. Han hadde publisert det anti-nazistiske diktet «Jord og blod og ære» i *Dagbladet* i august 1937, og levde i utgangspunktet farleg med ein sambuar av same kjønn (Steinnes 2003: 129f). Steinnes spør seg om onkelen kan ha vorte pressa inn i NS, og meiner den nazistiske overtydinga hans langt frå var ektefølt. Fråsegner i ettertid ser ut til å tyda på at han tidleg var kritisk til NS-styret (jf. sst.: 139, 156). Bortsett frå Steinnes er det ingen som har drøfta om NS-medlemskapen kan ha vore eit resultat av at NS-styret kunne tvinga Sveen til å samarbeida under trugsmål om straff.¹⁶

Ein inngang til å setja NS-engasjementet i samanheng med det litterære verket til Sveen kan vera fylgjande sitat frå den politiske «sjølvbiografien» hans – ein artikkel i avisa *Nationen* under tittelen «Hvorfor jeg er medlem av NS»:

Hva jeg her har skrevet skulde vel gi grunner nok for et medlemskap i NS. Likevel sier [sic] jeg med kjenslen av at det blir noe igjen som jeg ikke får sagt, en slags irrasjonell rest. Og jeg tenker at den dypeste grunn er like skjult som den er eneveldig. Ingen kan si forloga fly – det måtte vel så være (Sveen 1944a).

¹⁵ Idéen om homoseksuelt, nazistisk sjølvhat tek utgangspunkt i ein gamal freudiansk tanke, som i Noreg vart formidla av mellom andre helsedirektør Karl Évang (1902–1981). I *De homofile og samfunnet*, Noregs fyrste radioprogram om homofili, nemnde Évang teorien om at kjenslelivet er samansett, og at det er eit homoseksuelt element hjå alle. Synet av ein homoseksuell person kan såleis utløysa ein angst og dimes vald. Hatet mot homofile skulle såleis vera ein kamp mot ein del av sjølvet (jf. NRK Radio 1965). Grundig kritikk av forklaringsmodellar som hevdar homoseksuelle er spesielt disponerte for å bli nazistar, finst hjå Alexander Zinn (1997), Andrew Hewitt (1996), Dagmar Herzog (2005), og i antologien *Homosexualität und Staatsräson* (Nieden 2005b).

¹⁶ Nyare forskning har vist at NS-styret freista å skjerppe inn den norske straffelovsparagrafen mot mannleg homoseksualitet (jf. Jordåen og Wolfert 2015). Ei anna forklaring på NS-engasjementet til Sveen er det økonomiske argumentet. Gatland (2010) karakteriserer Sveen som «opportunist» som fekk ei trygg stilling i statsapparatet. Halldis Moren Vesaas impliserte også i eit radiointervju at det var nazismen som skulle tilfredsstilla dei materielle krava til ungdomsvenen (jf. NRK Radio 1994). Eg drøftar Sveens ideologiske motivasjonar for å bli nazist nærare i kapittel 7.

I denne artikkelen har Sveen skildra korleis han nøla med å melda seg inn i Nasjonal Samling, før han las Quislings politiske skrifter og vart overttydd. Han skisserer dimed ei overtyding basert på *logos* – ei rasjonell og gjennomtenkt avgjerd. Likevel konkluderer han i sitatet med at det er noko useieleg, løynt og skjebnebestemt («forloga») bak innmeldinga hans. Såleis endar han med å forklara NS-engasjementet som styrt av *pathos*. Sveen skiftar med andre ord retorisk modus frå det rasjonelle til det irrasjonelle. Den politiske ideologien hans blir såleis innlemma i den fascinasjonen for åndelege impulsar og sterke kjensler som eg vil hevda også karakteriserer forfatterskapen. Som tradisjonalistisk orientert vitalist skreiv Sveen under ein estetikk som henta impulsar frå nasjonalromantikken, og den vitalistiske dyrkinga av styrke er eit av dei trekka i forfatterskapen som klårast peiker fram mot det nazistiske engasjementet.

Denne interseksjonen mellom vitalisme, spiritualisme, nazisme og homoerotikk er åt å bli utforska i Sveen-resepsjonen. Eg vil avrunda denne gjennomgangen med å kort presentera bidraga til tre forskarar som har tilnærma seg dette problemkomplekset: den amerikanske nordisten Dean Krouk (2010, 2011) og dei norske litteraturvitarane Eirik Vassenden (2008, 2010, 2012) og Pål Bjørby (2010). Krouk studerer i ph.d.-avhandlinga *Catastrophes of Redemption* kryssingspunkt mellom nazisme og modernisme i norsk litteratur, og tek her opp diktet «Til dei unge menn» frå *Såmannen*. Krouks hypotese er som fylgjer:

Sveen sought a transition to a healthier and liberated sexuality, to the 'wild spring' he exalted in *Andletet*, which was to replace the libidinal structures of a bourgeois civilization in decay. [...] In addition to seeing National Socialism as an anti-rationalist, anti-materialist form of idealism destined to save Europe, Sveen also saw the movement as compatible with his own open, modern, and 'spiritual' attitude towards the erotic (2011: 54, kursiv i original).

Me skal sjå at Sveen på visse punkt kan seiast å argumentera for ein frigjort seksualitet, og han opponerte faktisk mot eit påstått forfall i den borgarlege kulturen. Derimot er eg skeptisk til at Krouk blandar saman den seksuelle frigjeringstanken hjå Sveen med det nazistiske helseomgrepet.¹⁷ Nazistane problematiserte ikkje den samtidige hygieniske idéen om

¹⁷ Krouk stør opp under hypotesen med eit sitat frå eit intervju der Sveen understrekar at det er viktig for han å skildra erotikk så ope og ærleg som mogleg: «Eg meiner umskrivninga verkar pirrande og at det er noko skite ved den gamle generasjonen dette strevet deira med aa løyna burt og klæ paa. Det nakne og reine er det friskaste» («Kobra» 1933). Krouk set om slutten av sitatet slik: «There's something rotten about the older generation, with all their effort to keep things out of sight and cover things up. The naked and pure are the healthiest» (2011: 52). Her har «skite» i tydinga «umoralsk» vorte til «rotten», medan «Det nakne og reine er ... [eintal]» har vorte til «The naked and pure are ... [fleirtal]». Slik ser det ut som om Sveen snakkar om nakne og reine *menneske*, når det snarare er ein naken og rein litterær stil han forsvarar. Sitatet kan knytast til synet på nakenheit fremja av den tyske Lebensreform-rørsla kring hundreårsskiftet, som meinte at klede og tildekking stimulerte til umoral (jf. Linse 1998: 216). Medan Krouk gjer rett i å skissera at denne ideologien har tilknytingspunkt med nazismen, blir omsetjinga hans ei skeivframstilling der det verkar som om Sveen i 1932 går inn for å reinska ut ein forfallen, eldre generasjon.

homoseksualitet som trugsmål mot nasjonal styrke; dette var tvert om grunnlaget for forfylginga av homoseksuelle. Eg skal gå meir i dialog med Krouks analysar utover i avhandlinga.

Ifylgje Vassenden er Sveen «en av dem som på mest nyansert vis har forvaltet og problematisert det vitalistiske idéstoffet i en norsk sammenheng» (2012: 407). Han kommenterer korleis Sveens lyriske *eg* ofte er deltakande og utsett:

Mens det tradisjonelle lyriske jeget gjerne har vært forstått som en (i diktet) dominerende instans, med vekt på ytringer, refleksjoner og følelser, er Sveens dikt gjennomgående preget av ett (eller flere) jeg som deltar *kroppslig*, og som lar seg innta og manipulere av omgivelsene (2012: 410, kursiv i original).

På dette viset får Vassenden fram kor sterkt til stades det lyriske subjektet er i mange Sveen-dikt, og korleis dette manifeste, ekspresjonistiske subjektet blir – somtid viljelaust – arena for iscenesetjing av eit vitalistisk konfliktstoff. Eit viktig poeng er at Sveen gjennom heile forfatterskapen skildrar asymmetriske maktrelasjonar, der éin karakter er sterk og aktiv, ein annan ikkje (sst.: 414). Denne observasjonen opnar mellom anna for å framheva det skambelagte, homoerotiske motivet i eit sentralt dikt som «Guten låg i graset» (jf. kapittel 4): «[D]ette diktet [har] praktisk talt ikkje vært kommentert i det hele tatt – noe som er smått sjokkerende når vi tenker på hvor tidlig ute Sveen er med å skildre skambelagt seksualitet og ikke minst kjærlyghet mellom menn» (sst.: 423). Vassenden lyfter fram Sveen som ein sentral mellomkrigstidsforfattar, og poengterer samstundes den seksualitetsproblematikken som blir tydeleg frå eit vitalismeperspektiv. Likevel legg han mindre vekt på korleis konfliktane i Sveen-dikta kan forståast i ljøs av samfunnsnormer kring kjønn og seksualitet. Det er ein samanheng mellom vitalisme og det ein kan kalla ein anti-dekadent bio-politikk i denne epoken, idéar som står i konflikt med skildringane av likekjønna kjærleik hjå Sveen. På denne tida var homoseksualitet definert som ein stor samfunnsfare og ein degenerativ sjukdom som kunne bryta ned nasjonen. Difor vil eg i større grad enn Vassenden leggja vekt på kva som skjer i tekster som på den eine sida har homoseksuelle relasjonar som tema, men på den andre sida knyter seg til estetiske og politiske idéar som vil fremja liv, styrke og helse.

Pål Bjørby dreg inn kontekstuelle faktorar i artikkelen «Åsmund Sveens *Andletet* (1932): En queering av seksualitet, drift og identitet» (2010). Dette er den fyrste studien som utforskar ein del av diktverket med queerteoretiske analyseverkty. Bjørby fokuserer på «*Andletets* dissonanser, brudd og resonanser» (sst.: 135), og vil på den måten unngå

en totaliserende 'gay' eller 'queer' lesning av Sveens dikt. Han skal ikkje innlemmes i en homo-kanon eller en homoseksuell, norsk litterær tradisjon, ei heller i et revisjonistisk paradigme med en definert litterær estetikk som mål. Vi vet, i utgangspunktet, at en (eventuell) litterær tradisjon

bestående av heteroseksuelle og homoseksuelle norske forfatters behandling av 'homoseksualitet' konstituerer overveiende en fordomsfull og avvisende holdning (sst.: 135).

Her er eg einig i det fyrste atterhaldet; sjølv om dikta kan lesast i ljøs av samtidige homoseksuelldefinisjonar, kan ei lesing som legg einsidig vekt på dette aspektet, risikera å bli reduktiv og forenklande. Derimot er det uklårt kvifor ei slik nyansert lesing skulle vera eit hinder for å *også* kategorisera diktverket som del av ein homolitterær tradisjon. Spesielt stiller eg spørsmål ved den dogmatiske haldninga Bjørby har til ei slik kanondanning. Han meiner truleg at det å definera ein «homo-kanon» ville vera ubehageleg fordi ein nettopp vil måtta kanonisera tekster som avviser, fordømmer og kritiserer homoseksualitet og dei homoseksuelle.¹⁸ Her ville Sveen også spelt ei særskilt problematisk rolle, i og med at han var nazist, og såleis var med på å legitimera det nazistiske forsøket på å rydda ut dei «perverse» og «ufruktbare». Men til skilnad frå Bjørby vil eg hevda at me nettopp treng ikkje berre ei systematisk utforsking av korleis homoseksualitet er handsama i norsk litteratur, men òg ein – dynamisk og foranderleg – kanon av forfattarar som *også* skildrar skam, heteronormativitet, og marginalisering som homokulturelle element.

Med den grundige historiseringa av homoseksualitetsomgrepet han utfører, bidreg Bjørby de facto til å konstituera den «homo-kanonen» han avviser. Å analysa fram dei litterære trekka som gjer at me kan prata om ei slik «kanondanning», er ein sentral del av den queerteoretiske lesemåten eg i stor grad deler med Bjørby. Eg vil hevda at å freista å definera ein homolitterær tradisjon kan vera ein viktig historisk dokumentasjon av korleis seksuelle minoritetar har vorte diskursiverte, og korleis dei medisinske, juridiske og moralske diskursane har vorte siterte og omforma i skjønnlitteraturen. Kartlegginga av norsk homohistorie og homoseksualitet i norsk litteratur vil ikkje bli komplett utan denne typen arkiv over negative affektar (jf. Ahmed 2010: 90) som diktverket til Sveen utgjer ein svært interessant del av.

Som eg skal koma inn på i neste kapittel, har danninga av slike kanonar vore eit overmåte viktig (identitets)politisk verkty for homoseksuelle. Spørsmål om kva som skal reknast som «homolitteratur», og i kva grad homoseksualitet er eit transhistorisk fenomen, går attende til litteraturkritikken i den tyske homorørsla frå 1890-talet av (Keilson-Lauritz 1997: 14).¹⁹ Ein stor

¹⁸ Jamfør til dømes at Borghild Kranes (1906–1997) *Følelsers forvirring*, omtala som Noregs fyrste lesbiske roman, har vorte kritisert for å vera heteronormativ (Waage 2012). Bjørby har skissert ein liknande kritikk av Herman Bangs (1857–1912) essay «Gedanken zum Sexualitätsproblem»: «Det ser aldri ut til å ha falt Bang inn at de sannheter han internaliserte, de medisinske påstandene om seksuell inversjon, var farget av forskernes kulturelle, politiske og personlige preferanser og fordommer» (1997: 14).

¹⁹ Homorørsla i Berlin var i hovudsak gruppert kring to miljø: *Der Eigene* og *Wissenschaftlich-Humanitäres Komitee*, som båe gav ut tidsskrift med mellom anna litteraturkritikk frå høvesvis 1896 og 1899. Studien *Die Geschichte der eigenen Geschichte* av den tyske litteraturvitaren Marita Keilson-Lauritz (1997) er standardverket om litteraturkritikk og kanondanning i desse miljøa.

del av verka me i dag reknar til ein homolitterær kanon, er dei tekstene og forfattarane som regelmessig vart omtala i dei homopolitiske tidsskrifta: frå Platon og Teokrit til Shakespeare, Michelangelo, Whitman, Wilde og Mann. Dette viser at den såkalla «homo-kanonen» ofte ikkje har bakgrunn i intensjonen til dei kanoniserte forfattarane, men i resepsjonen i den homoseksuelle kulturen (sst.: 269). Slik kan me snakka om ein *produktiv resepsjon*: Den klassiske litteraturen er inspirasjonskjelde for Marguerite Yourcenar, André Gide og Thomas Mann; Stefan George spelar på Sapfo, Sokrates og Shakespeare; Fernando Pessoa, Frederico García Lorca og Allen Ginsberg alluderer til Walt Whitman (sst.: 273f). Sveen må såleis reknast med i ein kanon ikkje berre fordi han går i dialog med homoseksualitetsdefinisjonar på ein måte som er nyskapande i norsk litteratur, men òg fordi han går i dialog med den etablerte kanonen og såleis er del av den produktive resepsjonen.²⁰ Gjensidig sitering og transtekstuelle allusjonar er grunnleggjande for å etablera eit språk for homoseksualitet.

5. Den antisosiale vendinga: tredje fasen i homoforskinga

Useinja mellom Bjørby og mitt eige kanon-syn markerer at denne avhandlinga tilnærmar seg det eg vil kalla den tredje fasen i homoforskinga. Litteraturvitskapleg homoforsking slo gjennom i 1970-åra med studiar som sette søkjeljos på likekjønna kjærleik gjennom historia. Forskinga hadde eit emansipatorisk føremål i å framheva at det fanst ein stolt tradisjon med store homoseksuelle personlegdomar, frå Sapfo til Michelangelo og Shakespeare.²¹ Denne fyrste fasen skulle bli fundamentalt problematisert då fransk poststrukturalisme gjorde sitt inntog i amerikansk akademia – særleg Foucault markerer eit skilje (Nissen 2000: 245). Det fyrste bandet av *Histoire de la sexualité* (2009 [1976]) bana veg for konstruktivistiske analysar av seksualitet; i staden for å leita etter homoseksualitet som eit transhistorisk fenomen gøymd i arkiva, oppmoda Foucaults verk til å spørja *kvifor, korleis og når* kategorien «homoseksuell» hadde vorte skapt.²² Denne tilnærminga ligg til grunn for studiar av homoseksualitet som språkleg fenomen, der

²⁰ Kanon-omgrepet eg skisserer her, skil seg like fullt frå Keilson-Lauritz sitt på eitt punkt: Ho definerer «homo-kanonen» som det tekstkorpuset som sidan 1890-talet har vorte konstruert med emansipasjon som føremål (1997: 269). Sjølv om det er nettopp homorørsla som eksplisitt har samla saman det me i dag tenkjer på som eit «homolitterært» korpus, mistar definisjonen etter mi meining av syne at den homolitterære kanonen òg blir konstituert av transtekstuelle relasjonar mellom forfattarar og tekster. Kanon blir etablert *gjennom* litteraturen like mykje som gjennom *litteraturkritikken* – og all den tid resepsjonen er uføreseieleg, har ikkje litteraturen naudsynleg emansipatoriske føremål eller effektar.

²¹ Sjå Nils Axel Nissens oversiktsartikkel om homoforsking for ei framstilling av «frigjeringsnarrativa» i den fyrste bylgja med studiar av homoseksualitet i litteraturen (2000: 244f). Slike emansiperande, historiske kanondanningar har røtene sine i den ovannemnde bruken av litteratur i Tyskland.

²² Konstruktivismen går lenger attende enn Foucaults verk; ein tidleg og viktig sosialkonstruktivistisk homostudie var antropologen Mary McIntosh' artikkel «The Homosexual Role» (1968).

arbeida til litteraturvitarane Judith Butler (2007 [1990]) og Eve K. Sedgwick (2008 [1990]) er pionerverk i den retninga som fekk namnet *queer theory*.²³

Også denne avhandlinga står i forlenginga av den andre fasen, karakterisert ved å spørja korleis ymse tabu mot å snakka om visse former for sex i seg sjølv *produserer* eit anna språk for å skildra til dømes homoseksualitet (jf. Cocks 2003: 2). Likevel vil eg gjennom avhandlinga ikkje berre framheva dei politisk subversive aspekta ved forfattarskapen. I like stor grad rettar eg søkjeljoset mot det negative og skambelagte som me framfor alt ser i Sveens nazistiske haldningar. Slik knyter eg studien til det eg vil kalla den tredje fasen i homoforskinga, kjenneteikna ved den såkalla *antisosiale* vendinga (jf. Halberstam 2008, 2011, Love 2007). Dette er ei vending bort frå subversive og politisk radikale motstandsforteljingar til å sjå på korleis minoritære seksualitetskategoriar også kan overlappa med, eller brukast i, «feilslegne» prosjekt, og korleis dei kan utgjera verdfulle «skam-arkiv». Den tredje fasen representerer slik sett ikkje eit like skarpt skilje som overgangen mellom pre- og postfoucauldianske homostudiar, men kan like gjerne reknast som queerteori av «andre generasjon».

Særleg den amerikanske teoretikaren Judith Halberstam har formulert ei kritisk tilnærming til «suksess» og «lukke» som heteronormative kriterium. I staden for å underspele negativitet i queer kunst og litteratur til fordel for forteljingar om suksess, tek Halberstam til orde for å studera korleis feilslag, tap og negativitet opnar for alternative livsformer. Ved å framheva negative historier får me fram eit meir nyansert bilete av dei ustabile, og somtid problematiske, samanhengane mellom «politics, eros, and power» (2011: 162). Eit særleg nyttig omgrep hjå Halberstam er «the anti-communitarian position» (sst.: 150). Av di dette er eit omgrep eg vil venda attende til i lesingane mine, vil eg definera det her, og setja det om med *antisosialitet*. Omgrepet kan forståast på to måtar. For det fyrste står det for ei avvising av solidaritet og samhald homoseksuelle imellom.²⁴ Dette aspektet tek utgangspunkt i at definisjonar av homoseksualitet pålegg den homoseksuelle å ta på seg ei avsky overfor andre «inverterte»; solidaritet blir umogleg. Egoisme, narsissisme og forakt er så å seia produsert av diskursane som homoseksualitetens kulturelle trekk.²⁵ For det andre understrekar

²³ Ein tidleg indikasjon på gjennomslaget til queer teori i amerikansk akademia var ei spesialutgåve av tidsskriftet *differences* redigert av Teresa de Lauretis (1991).

²⁴ Her viser Halberstam til teoretikaren Leo Bersanis definisjon av omgrepet: «[A] society of inverts is also contrary to the very nature of inversion, to what constitutes the invert's identity. Having come together, inverts are, according to Proust, compelled to see with disgust their unnatural selves reflected in the specular presence of their fellow inverts» (Bersani 1995: 129, jf. Halberstam 2011: 149ff).

²⁵ Antisosialiteten må dimed ikkje forvekslast med den psykologiserande idéen «selvhat». Han er snarare ein kulturell trope basert på den diskursive definisjonen av den homoseksuelle som ute av stand til å kjenna solidaritet, medkjensle og kjærleik. Tanken om «selvhat» er i dette perspektivet eit omgrep som bidreg til den essensialistiske definisjonen, heller enn å analysa korleis han er kulturelt skapt.

antisosialitetsomgrepet dei homoseksuelles avvising av majoritetssamfunnets lover, reglar og normer, og uviljen deira mot å innpassa seg etter normative idéar om lukke og «det gode livet». Konkrete eksempel finst i homohistoria,²⁶ men haldninga er òg grunnleggjande i nyare queerteoretiske arbeid: Sara Ahmed kritiserer «happiness» som heteronormativ kategori og fremjar rolla som «killjoy» [gledesdrep] (2010: 20), medan José Esteban Muñoz argumenterer for at det queere er i opposisjon til normative verdiar for kanonisering og at ein homo-kanon difor kan avvisa heteronormative vurderingskriterium (2009: 153, 173). Sjølv om forfattarskapen er kvalitativt ujamn og politisk problematisk, er han idé- og kulturhistorisk interessant. Den høge kvaliteten til einskilde Sveen-dikt er såleis berre éin av grunnane til å kasta nytt ljøs over dette verket.

Dimed blir det antisosiale perspektivet viktig i denne samanhengen fordi det ikkje gjer dei problematiske sidene ved forfattarskapen til ei *hindring* for å studera Sveen som homoforfattar, men tillèt å stilla spørsmålet om kva slags *funksjon* negative affektar og reaksjonær ideologi har i diktverket. I og med at han vart skriven inn i litteraturhistoria som ung, talentfull lyrikar allereie i 1934, har mangelen på Sveen-forsking tvillaust ein del å gjera med engasjementet i NS og den delvise utfrysinga frå det litterære miljøet i ettertid. Med bakgrunn i dette har denne avhandlinga som mål å framheva dei kulturhistorisk interessante sidene ved forfattarskapen, utan å gå apologetisk til verks. Ved å knyta meg til den tredje fasen i queerforskinga vil eg plassera diktverket i ein homolitterær kanon og studera korleis det går i dialog med det tidlege 1900-talets diskursar om seksualitet, skuld og moral.

²⁶ Den danske historikaren Wilhelm von Rosen fortel mellom anna om det som blir kalla «Den Store Sædelighedssag» i København i 1906–07, der fleire menn skal ha nekta straffeskuld for omgang med mannlege prostituerte: «Selv om de tilstod en lang række strafbare forhold, følte de sig ikke skyldige. *De anerkendte ikke retsgrundlaget for retsforfølgningen* [...]. Baggrunden herfor var deres bevidsthed om at tilhøre en gruppe af særlige individer og denne gruppes veletablerede sociale forankring i en københavnsk og international subkultur» (Rosen 1993: 752, mi kursivering).

Kapittel 2: Den homografiske koden – fem premissar

Nous sommes devant une mimique qui n'imité rien, devant, si l'on peut dire, un double qui ne redouble aucun simple, que rien ne prévient, rien qui ne soit en tous cas déjà un double. Aucune référence simple. [...] Ce speculum ne réfléchit aucune réalité, il produit seulement des 'effets de réalité'.

– Jacques Derrida (1972: 254)

Omitir *siempre* una palabra, recurrir a metáforas ineptas y a perífrasis evidentes, es quizá el modo más enfático de indicarla.

– Jorge Luis Borges (1995 [1941]: 115)

Å lesa homoseksualitet «mellom linene» i ei litterær tekst kan vera kontroversielt. Eit kjent døme på dette i norsk litterær debatt er Alf Prøysen, men til dels oppheta diskusjonar om slike lesingar har også dreia seg om til dømes danske H. C. Andersen og engelske Jane Austen.²⁷ Den marginale posisjonen til Sveen i norsk litteraturhistorie bidreg til at eit slikt prosjekt er langt mindre omstridt enn når det gjeld det me kan kalla kanoniserte hovudstraumsforfattarar.²⁸ Likevel er det metodiske og teoretiske spørsmålet felles: Korleis kan homoseksualitet lesast fram i ei tekst der det ikkje er nemnt direkte eller utvitydig?

I det fylgjande vil eg diskutera meg fram til fem premissar for ei slik lesing. Premissane vil byggja på kvarandre og til saman klårgjera den teoretiske og metodiske tilnærminga eg har valt. Sidan homolitterære lesingar ofte vil ta utgangspunkt i forfattarens biografi, startar eg med å drøfta relasjonen mellom forfattar, tekst og samfunn. Deretter vil eg bruka innsikter frå queer teori om homoseksualitet som kulturell og framfor alt *skriftleg* konstruksjon for å utforska korleis litterære tekster kan analyserast som produsentar av ein homoseksuell kode. Eg knyter dette til det grunnleggjande paradokset i den moderne homoseksualitetens historie: Det blir kritisk å diskursivt produsera han, samstundes som det er kritisk å *ikkje* snakka om han. Deretter drøftar eg forholdet mellom ein litterær og ein sosial homoseksuell subkultur. Både kan

²⁷ Sjå Britt Andersen (2013) om Prøysen-debatten og Heede (2005) om H. C. Andersen. Eit av dei tidlegaste eksempla på denne typen subversiv «queering the canon» var Sedgwick's artikkel «Jane Austen and the Masturbating Girl» (1991).

²⁸ Ei samanlikning av tekster av Prøysen og Sveen, med ein diskusjon av den ulike statusen deira som «homoforfattarar» finst i Andersen og Myren-Svelstad 2016.

karakteriserast med dei paradoksale orda til den franske historikaren Laure Murat: eit underjordisk samfunn i ljose dagen, med skjulte illegale som viser seg (2006: 55).

1. Forfattaren: frå død til desentralisert

Å undersøkje tilhøvet mellom litteraturen og andre samfunnsfenomen ligg til grunn for måten eg les forfatterskapen på. Ei slik tilnærming blir i moderne litteraturvitskap gjort ytterlegare kompleks i ljøs av spørsmålet om livet og biografien til forfattaren er relevante faktorar i litteraturforskinga. Særleg Roland Barthes' artikkel «La mort de l'auteur» (1984 [1968]) dannar bakgrunnen for at den såkalla «forfattarens død» har vorte noko av eit aksiom i litteraturkritikken.²⁹ Via ein diskusjon av dette aksiomet vil eg skissera eit pragmatisk argument for at forfattaren likevel kan vera ein relevant faktor i litterære analysar.

«La mort de l'auteur» fortønar seg som eit poststrukturalistisk programskrift,³⁰ og blir ofte lese som ein kritikk av synet på forfattaren som «transcendentalt signifikat» (Burke 1992: 23f). Barthes meiner at å ta utgangspunkt i forfattaren er reduserande for tolkinga: «Donner un Auteur à un texte, c'est imposer à ce texte un cran d'arrêt, c'est le pouvoir d'un signifié dernier, c'est fermer l'écriture»³¹ (1984: 65). Teksta peiker for Barthes ikkje mot Forfattaren som det endelige signifikatet. I staden er teksta, i tråd med saussuriansk språketeori, ein vev av kulturelle sitat: «[L]e texte est un tissu de citations, issues des milles foyers de la culture»³² (sst.). Språket blir den primære konstituenten av den litterære teksta, og forfattaren, prisgjeven dei kulturelle kodane i samtida, har ikkje styring over korleis desse kodane blir realiserte i tolkingsprosessen. Dimed blir *lesaren* det sameinande prinsippet for teksta.

Saman med teoretikarar som Foucault og Jacques Lacan er Barthes ein representant for ein tendens i den franske poststrukturalismen som vil fråkjenna forfattaren meiningsskapande kraft. Som den skotske litteraturforskarer Seán Burke påpeiker, vil slike teoriar enda i eit logisk

²⁹ Den amerikanske litteraturvitaren Jane Gallop peiker på at «forfattarens død» stort sett blir omtala med tilvising til Barthes og til Foucaults «Qu'est-ce qu'un auteur?» (2001 [1969]) i ein «star-based reception» av poststrukturalismen (Gallop 2011: 2). Observasjonen hennar understrekar ironien i at forfattaren kan ha ein funksjon i resepsjonen av ei tekst, også når teksta blir brukt som argument for at forfattaren er ein uvesentleg faktor i litteraturkritikken. Foucault insisterte sjølv på at forfattarens død ikkje var hans tema. Artikkelen hans stiller snarare spørsmål ved kva eit forfattarnamn *er* og korleis det *fungerer* (sst.: 817). Gallop ser misoppfatninga av artikkelen til Foucault som del av «the slogan-effect of 'the death of the author'» (2011: 4).

³⁰ Teksta, med tittelen «The Death of the Author», var opphavleg skriven til ein amerikansk antologi som skulle byggja bru mellom høg- og lågkultur, og prosjektet til Barthes var slik sett å fjerna den elitistiske kategorien «forfattar» til fordel for den anti-hierarkiske kategorien «lesar». Essayet kom ut på fransk i 1968, og blir dimed ofte assosiert med studentopprøret i Paris (Burke 1992: 20, 178).

³¹ «Å gjeva ein Forfattar åt ei tekst inneber å setja ei stoppehake på henne, å utstyra ho med eit endeleg signifikat, å stenga skrivinga.» (Der ikkje anna går fram av litteraturlista, er alle omsetjingar mine.)

³² «Teksta er ein vev av sitat, som kjem frå kulturens mange tusen heimstader.»

paradoks: Dersom forfattersubjektet aldri er styrande for korleis teksta blir lesen, er heller ikkje litteraturteoretikaren eit subjekt med makt over si eiga tekst (1992: 99). Burke poengterer vidare at dette paradokset oppstår på grunn av ein mangel på mellomposisjonar: Forfattaren blir anten sett som den avgjerande faktoren i teksttolkinga eller som fullstendig uviktig. Deterministiske modellar som Foucaults teori om *epistemet* (1966) har såleis ein blindskap:

Whether we see the subject as constituted in and through language, history or *episteme*, the postulation of a prior constitutive cause does not deny the constituted entity its existence, nor does it prevent that entity in turn causing something else. [...] Naturally, we must agree [...] that no subjectivity precedes a language that has evolved for millennia before the subject utters its first inchoate words, but this in no way impedes the ability of an author to work [...] innovatively with and within language (Burke 1992: 156, kursiv i original).

Den poststrukturalistiske idéen om diskursive konfigurasjonar treng altså ikkje innebera at forfattersubjektet er irrelevant.³³ I likskap med Foucault modererer dessutan Barthes i praksis idéen om «forfattardrapet»: *Sade, Fourier, Loyola* (1971) endar med forfattarens tilbakevending (Gallop 2011: 30).³⁴ Det finst altså nyansar i måten den franske poststrukturalismen tilnærmar seg forfattaren, som har vorte underkommuniserte i den anglo-amerikanske resepsjonen.³⁵ Ein lese måte som tek høgd for både forfattaren og det diskursivt kontingente, vart eksplisitt formulert av Jacques Derrida som ein *desentralisert* forfattarmodell:

Derrida insisted: 'The subject is absolutely indispensable. I don't destroy the subject; I situate it ... I believe that at a certain level both of experience and of philosophical and scientific discourse one cannot get along without the notion of the subject. It is a question of knowing where it comes from and how it functions'. [...] What is at issue, [...] is rethinking the question of the subject outside of the realm of a transcendental phenomenology, of seeing the subject actively engaged as one principle among others in the evolution of discourse (Burke 1992: 167).

I ein desentralisert forfattarmodell er forfattaren situert som eitt av fleire prinsipp som styrer utviklinga av diskursen. I staden for å slå fast som aksiom at den historisk situerte forfattaren er fullstendig irrelevant i den litterære analysen, kan ein slik opna for ei rad ulike tilnærmingar til litterære tekster som i ulik grad involverer biografiske og kontekstuelle faktorar:

³³ I tillegg er skiljet mellom forfattar og lesar kunstig fordi *alle forfattarar er lesarar* i vid forstand. Som det har vorte påpeikt i ein annan samanheng: «[O]ne of the first results of taking quotation as the paradigm of writing is that reading and writing become inseparable» («S. F. R.» 1982: 70).

³⁴ Det er òg snakk om to ulike forfatarfigurar: ein deistisk, generell abstraksjon (Forfattaren) i «La mort de l'auteur» versus eit partikulært individ (forfattaren) i *Sade, Fourier, Loyola* (Gallop 2011: 40f).

³⁵ Utviklinga av aksiomet om forfattarens død kan sjåast som resultatet av ei transatlantisk teoriutveksling som i seg sjølv illustrerer at forfattersubjektet spelar rolla som viktig faktor i resepsjonen – om så berre éin: Tekstteoriane til Barthes, Foucault og Derrida baserte seg på at Saussures språketeori vart formidla til Frankrike. Denne overføringa fekk drahjelp av at Claude Lévi-Strauss arbeidde tett saman med Roman Jakobson som gjesteprofessor i New York 1941–45 (Burke 1992: 12, 177n). Poststrukturalismen skulle deretter få enorm gjennomslagskraft via sentrale amerikanske kritikarar som J. Hillis Miller (sst.: 166).

There are greater and lesser degrees of authorial inscription, certain authors occupy vastly more significant positions than others in the history of influence, the attraction of the biographical referent varies from author to author, text to text, textual moment to textual moment. [...] A theory of the author, or of the absence of the author, cannot withstand the practice of reading, for there is not an absolute *cogito* of which individual authors are the subalternant manifestations, but authors, many authors, and the differences (in gender, history, class, ethnology, in the nature of scientific, philosophical, and literary authorship, in the degree of authorship itself) that exist between authors – within authorship – defy reduction to any universalising aesthetic (Burke 1992: 173, kursiv i original).

Ein modell med desentralisert forfatterskap vil såleis for det fyrste anerkjenna at forfattaren har ein minimumsfunksjon i å situera ei tekst historisk; til og med den mest tekstnære analysen vil implisitt ha auga for språklege, historiske og kulturelle trekk som er spesifikke for denne historiske plasseringa.³⁶ Vidare opnar denne tilnærminga for å drøfta relevante biografiske faktorar (så som levetid, minoritetsstatus, ideologisk og kulturell tilknytning). Samtidig unngår ho å utstyra ei tekst med Forfattaren som «stoppehake», i og med at det i prinsippet er ei uoverskodelig rekkje kulturelle kodar me kan lesa fram i ei gjeven tekst.

Denne modellen er nytta av den britiske filmforskarer Richard Dyer, som ser konstruksjonen av «forfattaren» parallelt med konstruksjonen av «den homoseksuelle»:

Not believing in sole and all-determining authorship does not mean that one must not attach any importance whatsoever to those who make films and believing that being lesbian/gay is a culturally and historically specific phenomenon does not mean that sexual identity is of no cultural and historical consequence (Dyer 1991: 187).

Dyers formulering spør korleis skriveverksemda er styrt av diskursive moglegheitsvilkår: «What is significant is the authors' material social position in relation to discourse, the access of discourses they have on account of who they are» (sst.: 188). Eg tek utgangspunkt i akkurat dette poenget for å hevda ein fyrste premiss for dei lesingane eg vil gjennomføra: Alle historisk orienterte litteraturvitskaplege lesingar av ei tekst har ei biografisk side, i og med at forfattarens levetid er utgangspunktet for den – anten implisitte eller eksplisitte – historiske situeringa av

³⁶ Denne historiske situeringa og «konteksten» er sjølv sagt også ei tekst (Burke 1992: 128). Den norske teoretikaren Stein H. Olsen knyter minimumsfunksjonen til spørsmålet om forfattarens *intensjon*. Eit litterært verk er som kunstnarleg institusjon knytt til praksisar hjå forfattar og lesar, og Olsen meiner sjølv idéen om «fortolking» føreset at forfattaren hadde ein intensjon med verket (1987: 22, 26). Eg vil venda attende til Olsens tankar om dette i oppsummeringa av kapittelet. Ei anna teoriretning som ofte blir oppfatta som «forfattarmordar», er den amerikanske nykritikken. Men til og med eit nykritisk programskrift som Wimsatt og Beardsleys «The Intentional Fallacy» må ta utgangspunkt i minimumsfunksjonen, til dømes når dei privilegerer «interne prov» i diktlesingar, nemleg «our habitual knowledge of the language, through grammars, dictionaries, and all the literature which is the source of dictionaries» (1972 [1946]: 339). Wimsatt og Beardsley overser at «our habitual knowledge of language» er basert på språket i ein spesiell epoke, og at ytringane dei tolkar, dimed blir meningsfulle innanfor ein kontekst som er avgrensa av forfattarlivet. Stanley Fish har kome med ei liknande innvending, idet han påpeiker at all fortolking skjer innanfor ein kontekst, men at den konteksten fortolkaren sjølv lever i, ofte blir usynleg som kontekst (jf. Bagwell 1986: 81f).

teksta. Å anerkjenna forfattaren som historisk situert subjekt impliserer difor ei moglegheit til å lesa verket i ljøs av ein omfattande kulturell kontekst.

2. Det dynamiske litteratursynet i nyhistorismen

Med denne pragmatiske forfattarmodellen knyter eg avhandlinga til metoderetninga «New Historicism», eit samleomgrep for kritiske tilnærmingar som interesserer seg for «the dialectic between the text and the world» (Montrose 1992: 392): «Nyhistorismen gjør det mulig å spørre 'Hvordan er denne teksten bygget opp?' samtidig som man spør 'Hvilket forhold har denne teksten til det samfunn og den kultur den er skapt i og et uttrykk for?」 (Nissen 2000: 257). Styrken til nyhistorismen er å kunna granska både litterære strukturar og korleis teksta er relatert til andre kulturelle og politiske fenomen. I tillegg opnar nyhistoriske tilnærmingar for å studera litteratur med bakgrunn i ikkje einast kvalitet, men like gjerne i historisk interesse.

I forskning på homoseksualitet i litteraturen har ei slik kontekstuell tilnærming vunne terreng. Den svenske forskaren Jenny Björklund baserer studien *Lesbianism in Swedish Literature* på at forholdet mellom kulturelle representasjonar og sosial røynd er *dynamisk* heller enn *mimetisk*, fordi representasjonen produserer meininga åt den sosiale røynda han representerer (2014: 5).³⁷ Eit dynamisk litteratursyn vil med andre ord ha blikk for korleis litteraturen ikkje berre er *styrt av*, men også *aktivt går i dialog med* den samtidige kulturen. For å utforska dette dynamiske forholdet vil eg, i likskap med Björklund, bruka Foucaults omgrep «diskurs», forstått som eit språkleg felt som er styrt av visse sosiopolitiske og faglege konvensjonar. «Diskurs» kan sjåast som eit omgrep for kryssingspunktet mellom makt og kunnskap: ei samling ytringar med same eksistensvilkår, som rettar seg etter same reglar for *kva* som skal ytrast, *kva* ein ytrar seg *om*, *når* og på *kva* for *måte* (jf. Foucault 1969: 53, 153).

Dette diskursomgrepet er utgangspunktet for Foucaults argument om at «undertrykkingshypotesen» ikkje strekkjer til for å forstå seksualitetens historie.³⁸ Homoseksualiteten er eit sentralt døme på dette, gjennom ei tvitydig diskursiv konfigurering: Han er oppfatta som tabu, men i den vestlege moderniteten blir han ustanslegg sett i tale –

³⁷ Litteraturen kan såleis definerast som politisk fordi han grip inn i verda og endrar måten me oppfattar ho på (sst.: 32f). Björklund viser her til Jacques Rancière: «L'activité politique [...] introduit sur la scène du commun des objets et des sujets nouveaux. Elle rend visible ce qui était invisible, elle rend audibles comme êtres parlants ceux qui n'étaient entendus que comme animaux bruyants» (Rancière 2007: 12). [«Politisk aktivitet [...] innfører nye objekt og subjekt på fellesskapens scene. Han gjer synleg det som var usynleg, han gjer det råd å høyra som talande vesen dei som berre vart oppfatta som bråkande dyr.»]

³⁸ Undertrykkingshypotesen («l'hypothèse répressive») er det historiske narrativet som hevdar at ikkje-heteronormativ kjønnsdrift har vore undertrykt, fram til den seksuelle frigjeringa i etterkrigstida saboterte dei borgarlege moralnormene. Foucault hevdar ikkje at undertrykking ikkje har skjedd, men at dette ikkje kan vera den primære kategorien å forstå seksualitetens historie gjennom (2009: 20f).

diskursivert (Foucault 2009: 46f). Det er fyrst når religion, medisin og jus startar å diskursivera seksualiteten at *sodomitten*, ein syndar på lik line med andre, blir avløyst av idéen om det *homoseksuelle subjektet*: «L'homosexuel du XIX^e siècle est devenu un personnage : un passé, une histoire et une enfance, un caractère, une forme de vie ; une morphologie aussi, avec une anatomie indiscrete et peut-être une physiologie mystérieuse»³⁹ (sst.: 59). Den homoseksuelle blir gjennom diskursiveringa av seksualiteten definert som ein eigen mennesketype, tillagd spesielle karakteristikkar.⁴⁰ Seksualitetens historie må med andre ord forståast som ei regulert språklegging av kjønnsidentitet, begjærsmønster og dessutan ikkje-seksuelle karakterdrag.

Foucault understrekar i tillegg at diskursen ikkje naudsynleg er maktas verkty eller effekt, men òg kan vera eit hinder eller utgangspunkt for opposisjon (2009: 133). Ein slik opposisjon undergrev dei autoritative diskursane gjennom den operasjonen Foucault kallar ein «omvend diskurs» [«discours 'en retour'»]: «[L]'homosexualité s'est mise à parler d'elle-même, à revendiquer sa légitimité ou sa 'naturalité' et souvent dans le vocabulaire, avec les catégories par lesquelles elle était médicalement disqualifiée»⁴¹ (sst.: 134). Skal ein minoritet kjempa for rettane sine, treng dei fyrst eit omgrep for å definera seg som gruppe, og for homoseksualiteten vart dette produsert av sexologien. Den seksuelle frigjeringskampen er slik sett eit resultat av at menneskeleg kjønnsleving har vore kartlagt, primært med tanke på å definera kva for menneskegrupper som bør formeira seg.

Den amerikanske litteraturforskarer Bruce R. Smith tek utgangspunkt i Foucaults inndeling av diskursane i den *juridisk-politiske*, den *moralske* (religiøse) og den *medisinske* (Smith 1994: 15). I tillegg til desse «tre store» diskursane framhevar Smith at den skjønnlitterære diskursen bør studerast som ein fjerde «configuration of ideology and power» (sst.). Litteraturen har tre særskilte diskursive trekk. For det fyrste gjer han ikkje krav på å vera logisk eller konsistent og kan dimed skildra det som ikkje høver inn i medisinske eller juridiske kategoriar; han er ikkje-deskriptiv, vitskapleg sett. For det andre har fiksjonsteksta dimed heller ikkje eit klårt makt- eller autoritetstilhøve over lesaren; ho er ikkje-preskriptiv (jf. Smith 1994: 16f). Me

³⁹ «Den homoseksuelle vart på 1800-talet ein personlegdom: ei fortid, ei historie og ein barndom, ein karakter, ei livsform; han hadde òg ein morfologi, med ein påtrengjande anatomi og kanskje ein gåtefull fysiologi.»

⁴⁰ Diskursiveringa av seksualitet var på mange måtar eit forsøk på systematisering av allereie eksisterande kategoriar, og Foucaults strenge skilje mellom sodomitten og den homoseksuelle kan dimed problematiserast. Likevel kan ein slutta seg til poenget om at det er ein overgang i moderniteten frå å sjå likekjønna sex primært som synd til å sjå det som del av ein personlegdom med fysiologiske karakteristikkar. Denne overgangen slår inn for fullt i Skandinavia på starten av 1900-talet (jf. Jordåen 2010: 31ff, og sjå kapittel 3).

⁴¹ «Homoseksualiteten sette i gong med å prata om seg sjølv, å gjera krav på å vera legitim eller naturleg, ofte med dei orda og kategoriane medisinen erklærte han for uverdige.»

kan leggja til eit tredje særtrekk i formuleringa til litteraturforskaren Anna Katharina Schaffner: Litteraturen skildrar det irreelle, og kan skapa utopiske scenario (2012: 25). Utover desse reint diskursive trekk har litteraturen også ein tvitydig *politisk* status; han er underlagd sensur, men samstundes tillagd kunstnarleg fridom.

Slik kan ei litterær tekst forståast på bakgrunn av ein diskursiv økonomi, samstundes som denne tilnærminga gjer det relevant å sjå forfattaren som eit historisk subjekt med ein viss autoritet over teksta, og også som bidragsytar og potensielt korrektiv til dei diskursane ho eller han siterer.⁴² Å bruka den diskursive konteksten som inngang til eit verk handlar såleis om ei kritisk haldning til kva for trekk ved forfattarens biografi som er relevante. Den andre premissen for homolitterære lesingar er dimed at den historiske plasseringa av forfattaren indikerer kva for diskursive kontekstar me kan venta at den litterære teksta samverkar med. Denne konteksten kan då analyserast som andre intertekster til hovudmaterialet.

3. Homoseksualitet som tekst

Analysen til Foucault viser at alle seksualitetskategoriar, inkludert heteroseksualitet, er språkleg skapte. I vestleg modernitet er dette likevel mest tydeleg når det gjeld homoseksualitet, som blir konstruert som ein *markert* «perversjon». Slik fleire forskarar har understreka, har homoseksualiteten dessutan status som ein markert språkbruk: Nett som ein førestiller seg at homoseksuelle ser ut og oppfører seg på ein spesiell måte, forventar ein også at dei skal avsløra seg gjennom språket.⁴³ Dette markerte, diskursive trekket ved homoseksualiteten har queerteoretikaren Lee Edelman analysert med omgrepet «homographesis». Omgrepet har tre aspekt. For det fyrste viser det til konstruksjonen av den – særskilt mannlege – homoseksuelle i eit bestemt forhold til inskripsjon: «his articulation, in particular, of a 'sexual' difference internal to male identity that generates the necessity of reading certain bodies as *visibly* homosexual» (Edelman 1994: 9, kursiv i original). For medisinen og jusen på slutten av 1800-talet var det

⁴² Sedgwick har peikt på at queer teori har noko å læra av feminismen i å studera korleis undertrykking ovrar seg i ulike dimensjonar, slik at den som i éin samanheng er undertrykt, kan vera privilegert i andre (Sedgwick 2008: 32). Me kan sjå Sveen som eit eksempel på den posisjonen lyrikkforskaren Thomas Yingling har kalla «empowered to speak, but unable to say» (1990: 26). Som mann hadde Sveen ein privilegert tilgang til den litterære ålmenta, men han måtte likevel forhalda seg til diskursive reguleringar for omtala av homoseksualitet.

⁴³ Analyseomgrepet «homotekstualitet» er eit døme på dette, definert av litteraturvitaren Jacob Stockinger som ein skrivestrategi som formidlar dei tabuiserte erfaringane til dei homoseksuelle. Til dømes kommenterer han bruken av speglar og dobbeltgjengarar hjå visse forfattarar, og argumenterer for at dette «corresponds [...] to the homosexuals' inescapable awareness of their transformational identity» (1978: 141). I tråd med 1970-talets bevisstgjerjing om minoritetar handla «homotekstualitet» om synleggjering og å kritisera ein «heterosexual bias» – ein kritikk som framleis er relevant: «No one speaks of 'heterotextuality' because there is no need to» (sst.: 138). Omgrepet har sidan vorte brukt i norsk homolitteraturforskning (jf. Ziener og Lorentzen 2001, Waage 2009).

avgjerande å definera den homoseksuelle kroppen – Foucaults «gåtefulle fysiologi» – slik at dei perverse kunne identifiserast. Ein essensiell del av definisjonen av den homoseksuelle er altså at han ber på visse anatomiske teikn som kan tolkast; den homoseksuelle kroppen er ei tekst.⁴⁴ Samtidig er desse teikna farlege: Kjennskap til homoseksualitet er ei moralsk fordervande form for kunnskap, og konstruksjonen av homoseksualitet som synleg destabiliserer maskulinitet på den måten at maskulinitet frå no av er noko den heteroseksuelle kan og må *gjera* for å framstå ulik den feminine homoseksuelle (sst.: 7, 12).

For det andre står homographesis for at homoseksualiteten historisk er konstruert som ei skrift kjenneteikna av *forskjell*. Homoseksualitet er for heteroseksualitet det skrift er for tale i Derridas analyse av vestleg metafysikk – parasittær og sekundær: «[F]rom the vantage point of dominant culture it names homosexuality as a secondary, sterile and parasitic form of social representation that stands in the same relation to heterosexual identity that writing [...] occupies in relation to speech or voice» (Edelman 1994: 9f). Der heteroseksualiteten er koda som «naturleg» og «normal», er homoseksualiteten assosiert med det unaturlege og språkleg medierte, teiknet som ikkje er identisk med seg sjølv. Slik blir «homographesis» også eit ordspel på «homograf», ein term for ord med lik skriftform, men ulikt meiningsinnhald.

Det tredje aspektet ved homographesis er ein dobbel operasjon. På den eine sida risikerer ein homografisk analyse å underbyggja ein ideologi som vil definera homo- og heteroseksualitet som to fysiologisk ulike ovringar i røynda, to distinkte diskursive objekt og to ulike kulturelle kategoriar. På den andre sida vil analysen freista å avdekkja at denne dikotomien nettopp er kulturelt produsert, og at han tener visse ideologiske og (bio-)politiske føremål (Edelman 1994: 10f).⁴⁵ Dimed får omgrepet fram at på same måten som konseptet om «den homoseksuelle kroppen» står for ein fiksjon, er homoseksualitet som tekstleg fenomen heller ikkje eit signifikat knytt til ein spesiell signifikant. Homoseksualiteten er «det som ikkje kan nemnast», og lèt seg ikkje innlemma i det tradisjonelle vestlege, epistemologiske paradigmet der ein metafor peiker mot eit «sant» og utanomspråkleg meiningsinnhald. Definisjonen av homoseksualitet er ein diskursiv produksjon som gøymer og forteier sine eigne kategoriar. Dette er eit paradoks ved vestlege homoseksualitetsdefinisjonar, og det som gjer homoseksualiteten til eit språkleg både markert og ugripleg *andre*.

⁴⁴ Som historikaren Hanne Blank har peikt på, har det aldri vorte definert ein heteroseksuell kropp som den påstått homoseksuelle kroppen kan samanliknast med (2012: 42). Samanlikningsgrunnlaget, normaliteten, heteroseksualiteten er alltid implisert og udefinert.

⁴⁵ Når det gjeld denne avhandlinga, vil det å definera Sveen som deltakar i ein homolitterær kanon måtta ta utgangspunkt i idéen om homo- og heteroseksualitet som distinkte kategoriar, men analysen av diktverket vil også undersøkja korleis desse kategoriane blir produserte og problematiserte.

Homoseksualiteten er såleis noko som *kan*, men ikkje naudsynleg *må*, lesast ut av tekster frå ein viss kulturell kontekst. Dei diskursive reguleringane kring homoseksualiteten genererer slik ein «kode», i tydinga *språkssystem*,⁴⁶ som krev aktiv medskaping frå lesaren. Denne koden kan såleis forståast pragmatisk, det vil seia at tydingane er generert av dei sosiale og kommunikative faktorane som verkar inn på språket. Ein viktig teoretikar i den pragmatiske språkforskinga er den amerikanske språkfilosofen H. P. Grice, som formulerte korleis ytringar genererer tydingar utover det reint denotative (jf. Grice 1989). Det politiske potensialet i desse innsiktene har vorte understreka i feministisk språkforsking, til dømes av lingvisten Sally McConnell-Ginet, som skriv: «A major insight of the Gricean perspective is that we can manage to mean much more than what we literally say. How? By relying on what we take to be shared or readily accessible beliefs and attitudes in a particular context» (1998: 202). Desse delte haldningane og oppfatningane er ikkje nøytrale. Mannlege perspektiv og definisjonar definerer diskursen i langt større grad enn kvinnelege, og menn har såleis større makt til å definera den «felles» tydinga til ei ytring (sst.: 204). Me kan skifta ut «mannleg» med «heteronormativ»: Den etablerte koden for homoseksualitet er kopla til makt på det viset at dei definerte kategoriane er definerte av nokon med autoritet til å utforma diskursen – men kategoriane kan dimed òg utfordrast eller undergravast i det Foucault kallar ein omvend diskurs.

Homoseksualiteten som kode vil eg kalla *homografisk*, det vil seia: konstruert som fleirtydig og konnotativ. Barthes refererer i *S/Z* den danske lingvisten Louis Hjelmslevs definisjon av konnotasjonen som eit sekundært teikn, der signifikanten i seg sjølv er konstituert av eit primært teikn eller teiknsystem. Slik poengterer han korleis konnotasjonen er inngangen til den klassiske tekstas *polysemi* (1970: 13f). Dette konnotasjonsomgrepet er ein inngang til å studera korleis meining kan produserast av primære signifikantar, men også korleis desse signifikantane er motiverte av sosiale, sjangermessige og diskursive konvensjonar. Den homografiske koden er dimed basert på det kulturelle fellesgodset homoseksuelledefinisjonen utgjør. Koden for homoseksualitet er slik sett eit språkssystem som baserer seg på konnotasjon, på ein indirekte uttrykksmåte og på allusjonar, som alltid også kan tyda «noko anna». Den homoseksuelle kan sjåast som ein skrivbar [«scriptible»] kropp, homoseksualiteten som ein skrivbar kode (jf. Barthes 1970: 10). Som fortolkarar «skriv» me ei tekst når me fyller ho med homoseksuell meining. Dette er eit resultat av det diskursive påbodet om å omtala

⁴⁶ Dette kodeomgrepet er vesensforskjellig frå den tilnærminga til homolitteratur som vil «avkoda» ein «hemmeleg bodskap» i litteraturen. Ei slik dekrypterande forståing av homolitteraturen ligg for eksempel i den tyske litteraturforskarer Heinrich Deterings skilje mellom respektabel «overflatetekst» og homoerotisk «subtekst», der den siste berre kan «dechifferast» av «innvigde» (Detering 2013: 30).

homoseksualitet i den alluderande og konnotative koden: Den homoseksuelle er skrivbar fordi homoseksualiteten *må* tolkast fram, men samstundes *ikkje uttrykkjast*.

Eg ser dette i samanheng med Sedgwicks analyse av homo-/heteroseksuelldefinisjonen i ei konstant ibuande krise i vestlege diskursar frå kring 1900, som påverkar ei rad av dei binære para me opererer med (2008: 11).⁴⁷ For å analysere motseiingane i den diskursive eksplosjonen kring seksualitet skisserer ho to definatoriske aksar: *minoriserande* versus *universaliserande* og *kjønnsverskridande* versus *kjønnsseparatistisk*. Medan sume homoseksualitetsdefinisjonar forstår «dei homoseksuelle» som ei avgrensa gruppe (minoriserande), blir homoseksualitet av andre oppfatta som eit kjønnsdestabiliserande trugsmål for heile folket (universaliserande), til dømes gjennom «smitte» (sst.: 85). Aksen overskridande/separatistisk har som eitt ytterpunkt teorien om kjønnsleg «inversjon»; lesbiske kvinner er maskuline og homofile menn feminine. Men det finst parallelt ein separatistisk idé om at grupperingar baserte på kjønn, også blir knytte saman av begjær. I dette perspektivet kan den homoseksuelle mannen vera ein normativt maskulin mann som sluttar seg til, og føler erotiske kjensler for, andre menn (sst.).⁴⁸

Ved å skissera desse definatoriske kontrastane argumenterer Sedgwick for at seksualitetskonstruksjonen er grunnleggjande for ein moderne idé om (seksuell) kunnskap; homoseksualitet er konstruert *som* løyndom (2008: 73). Slik argumenterer ho for at «kunnskap» og «seksualitet» ikkje kan skiljast:

Modern 'sexuality' and hence modern homosexuality are so intimately entangled with the historically distinctive contexts and structures that now count as *knowledge* that such 'knowledge' can scarcely be a transparent window onto a separate realm of sexuality, but, rather, itself constitutes that sexuality (sst.: 44, kursiv i original).

Diskursar om homoseksualitet peiker ikkje mot ein essensiell kjerne, fordi den moderne idéen om homoseksualitet ikkje kan skiljast frå diskursane som konstituerer han. Homoseksualiteten er «synleg» i den grad kunnskapsproduksjonen er synleg, og han eksisterer ikkje primært som seksuelle handlingar. Homoseksualitet, i likskap med andre seksualitetar, er derimot ei *diskursivering* av handlingar, drifter, utsjånad, psyke og andre karaktertrekk knytt til det seksuelle subjektet. Sentraliteten til homoseksuelldefinisjonen i moderne vestleg kultur inneber vidare at me alle er akkultureerte til å sjå visse element som homoseksuelle – det dreiar seg om eit system av referansar som må høva inn i den eine av to kategoriar.

⁴⁷ Nokre av desse binære para er «secrecy/disclosure, knowledge/ignorance, private/public, masculine/feminine, majority/minority, innocence/initiation [...]» (Sedgwick 2008: 11). Dei er altså i stor grad knytte til kunnskap versus ukunne.

⁴⁸ Ei separatistisk forståing ligg til grunn for teoriar som freistar å sjå samanhengar mellom mannleg homoerotikk og (nazistiske) mannsforbund, jf. kapittel 3 og 7.

Krisa i homoseksuelldefinisjonen produserer det eg vil kalla homografiske markørar i den litterære diskursen. Homoseksualitetens språk må sjåast i analogi med homoseksualitetens kulturelle modus existendi: å vera delegert til det unemnelege.⁴⁹ Såleis blir han knytt til eit sett sekundære og fleirtydige teikn som det er kritisk å kartleggja for ein vestleg modernitet som vil styra den menneskelege seksualiteten. Med referanse til Barthes' konnotasjonsomgrep har litteraturforskaren D. A. Miller formulert korleis det meiningsproduserande arbeidet kulturelle tekster gjer,

consists in helping construct a homosexuality held definitionally in suspense on no less a question than that of its own existence—and in helping produce in the process homosexual subjects doubtful of the validity and even reality of their desire which *may only be, does not necessarily mean*, and all the rest (Miller 1991: 125, kursiv i original).

Homoseksualitet blir med andre ord konstruert som eit fenomen der signifikanten alltid er fleirtydig; han vil ofte bli konnotativt i staden for denotativt uttrykt – dimed kan eitt og same teiknet *både* vera eit teikn for homoseksualitet og samstundes *ikkje*.⁵⁰ Litteraturvitaren Øystein Z. Ziener er inne på dette paradokset når han skriv at «homoseksualitetstabuet fungerer homoseksualiserende *fordi* det tabuerer homoseksualiteten» (Ziener og Lorentzen 2001: 189, kursiv i original). Den homografiske analysen vil såleis ikkje naudsynleg ta den defensive posisjonen å argumentera for at eit tekstleg element *kan* symbolisera homoseksualitet, men kan tvert om framheva at det som kan bortforklarast som «noko anna» i seg sjølv skaper ei konnotativ fleirtydigheit som reflekterer den diskursive konfigurasjonen av homoseksualitet.

Moderne homoseksuelldefinisjonar kan reknast som eit skifte frå ein *metonymisk* forståingsmodell (handlingar assosierte med eit individ) til ein *metaforisk* forståingsmodell (handlingar som karakteriserer eit individ) (Edelman 1994: 8). Dei fysiske trekk som representerer den homoseksuelle, er nettopp metaforar: arbitrære trekk som blir tillagde ei viss mening. Slik sett peiker ikkje homografiske markørar mot ei «eigentleg» direkte omtale av homoseksualitet som ville vore open *viss me berre ikkje var i den ulukkelege situasjonen at det var tabu å snakka om det*. Dette utgjer den tredje premissen for analysane av verket til Sveen:

⁴⁹ Sedgwick påpeiker dette i analysen av mytteriet i Herman Melvilles *Billy Budd*: «As with that other 'deadly space between' [...], the terms in which mutiny can be described must be confined to references that evoke recognizant knowledge in those who already possess it without igniting it in those who may not» (sst.: 101). På det viset kan det også vanskeleg skiljast mellom dei som er «innvigde» eller «veit» – og dimed kan «gjennomskoda» den «eigentlege» meininga til ei homotekst – og dei som ikkje kjenner til markørane for homoseksualitet. Å «ikkje sjå» homoseksualitet i ei tekst er snarare ei form for *privilegert ukunne* som underbyggjer makta til det heteronormative (jf. Sedgwick 1993).

⁵⁰ Omtala av Sveen i litteraturhistoriene og delar av 1930-talskritikken er nok eit eksempel på korleis homoseksualiteten ikkje kan unngåast, men likevel unnvikast. Eit uttrykk som «avvikervisshet» (jf. Egeland og Ørjasæter 1975: 382 og kapittel 1) er lada med homoseksuell mening i ljøs av homoseksuelldefinisjonen, men *kan* også tyda noko anna.

Litterære tekster skildrar ikkje eit «eigentleg» tema om homoseksualitet som ein får tilgang til ved å «dekoda» ei rad «hemmelege» teikn. Derimot er homoseksualitet ein språkleg konstruksjon basert på unnvikingar, allusjonar og utelatingar. Her eksisterer homoseksualiteten språkleg som markert forteiing – ein homografisk kode.

4. Homoseksualitet som kultur

For å lesa fram koden eg har skissert, må me ha ei oppfatning av kva for rolle homografiske teikn har spelt i kulturen – og då særskilt i den homoseksuelle subkulturen der det å kjenna att slike teikn var særleg viktig. Allereie i løpet av den fyrste halvdel av 1900-talet fanst det ein slik subkultur i Noreg, og i Oslo er dei «erotiske friromma» som Frognerparken godt dokumenterte frå 1940-talet av (Kristiansen 2004: 138, 2008).⁵¹ Sidan § 213 i straffelova forbaud seksuell omgang mellom menn, var spesielle teikn essensielle for å koma i kontakt med andre. Feiltolkingar kunne enda med straffeforfylging. Historikar Runar Jordåen poengterer at rettsdokument frå sedugskapssaker ofte viser «situasjonar der blikket har svikta, der evnen til å lesa nyansane i blikket til den andre parten har feila, og der kontakten såleis har skjedd på grunn av ei mistyding» (2003: 53). Sosiale teikn og gestar deler den eigenskapen med homografiske, språklege markørar at dei er tvitydige, men her fanst det altså ei *rett* tolking i motsetnad til ei som kunne vera feil og fatal.

Subkulturen i Noreg må sjåast som del av ein framveksande homokultur i Skandinavia.⁵² Som nemnt i kapittel 1 oppstod det ein stor sedugskapsskandale i København i 1906–07 der fleire menn nekta straffskuld for omgang med mannlege prostituerte; dei følte seg ikkje skuldige fordi dei var del av ein internasjonal subkultur av spesielle individ (Rosen 1993: 752). I København, som i storbyane Berlin og London, fanst det med andre ord ein subkultur som dei homoseksuelle sjølve sette ord på og identifiserte seg med, slik at dei rekna seg som utanfor storsamfunnet. Denne haldninga seier noko om korleis sjølvforståinga til dei homoseksuelle var påverka av

⁵¹ Offentlege toalett og pissoar hadde ifylgje sosialantropologen Hans W. Kristiansen vorte brukte til erotiske møte mellom menn heilt attende til 1880-talet (2008: 108). Sosialantropologen Bjørge Andersen skriv at det skal ha eksistert såkalla «erotiske oasar» i Oslo allereie på 1920-talet, i parkar og på offentlege toalett (1987: 49). Runar Jordåen skriv òg at det fanst ei rad møtestader i det offentlege rommet på 1920-talet: «parkar, badehus, badeplassar i friluft og offentlege toalett» (2003: 71).

⁵² Den danske sosiologen Henning Bech har argumentert for at moderniteten er ein føresetnad for utviklinga av det som vart moderne, homofile identitetar. Bech hevdar at det berre er i det moderne at den homoseksuelle typen kan oppstå, og at den homoseksuelle eksistensforma såleis er eit resultat av modernitetens eksistensielle vilkår (1997: 154). I framstillinga til Bech er jarnbanestasjonen eit kroneksempel på desse vilkåra: full av folk, moglegheiter for å signalisera interesse med blikket, stader å stoppa opp og stader å gå vidare, fylgja etter andre (sst.: 159). Kristiansen hevdar likevel at homoseksualitet var eit kjend fenomen i bygdene i Hedmark og Oppland på det tidlege 1900-talet, og viser til forholdet mellom Sveen og Bringe som eit typisk eksempel på den stilleiande aksepten likekjønna forhold kunne bli møtt med (2008: 24f).

modernitetens moralske, juridiske og medisinske diskursar. I tillegg forstod desse mennene seg altså som deltakarar i ein internasjonal subkultur. Sjølvdefinert homoseksuelle menn på starten av 1900-talet hadde ei oppfatning av at dei hørde til ei utstøytt gruppe som overgjekk landegrensar, og som hadde eit eige språk, slik forfattaren Herman Bang skildra det:

[Der Homosexuelle] lügt aber, er lebt in einer ewigen Freimaurerei. Von der Gesellschaft angefeindet, von den Gesetzen bedroht, schließen die meisten Homosexuellen sich zusammen, sie machen sich untereinander verständlich durch eine Reihe von Zeichen, die, der Himmel weiß wie, in allen Ländern dieselben sind⁵³ (1922: 19).

Mange av dei felles teikna Bang alluderer til, var litterære referansar; det var ein tydeleg dynamikk mellom homolitteraturen og den homoseksuelle subkulturen (jf. Keilson-Lauritz 1997).⁵⁴ Dette må me forstå i samheng med observasjonen til Hans W. Kristiansen om at før frigjeringsrørslene på 1970-talet var den rådande metaforen i sjølvforståinga til norske homoseksuelle menn «å koma inn» i eit sosialt miljø i staden for «å koma ut» av skåpet (Kristiansen 2008: 135). Skjønnlitteraturen var eit middel for dette, noko me ser eit konkret eksempel på i ein biografi om målarer Ferdinand Finne (1910–1999):

‘Under Karl Johans skygge’. Det er antydningene i boken; unge menn på isbjørnskin, beskrivelsen av det lukkede rommet, det som lå mellom linjene, som fanger Ferdinands blikk, da han blar i den i et antikvariat. Han er innoom to ganger før han tør kjøpe den. Han leser den om kvelden. Boken er ikke på noen måte erotisk, men den lar den som kan lese det usagte, lese det usagte. Og som i Berlin, opplever han nok en gang denne frydefulle skammelige erkjennelse av ikke å være alene. Ikke en gang i Oslo.

Men hvor? Ferdinand flanerer sent på Karl Johan. Alene. Noen eldre menn ser på ham. Han kjenner blikket blir hengende, ser bort. Og går alene hjem (Elton 2000: 38f).

Tittelen må vera feilsitert; det er truleg tale om pamflettromanen *I skyggen av Karl Johan*, utgjeven av Øvre Richter Frich⁵⁵ under pseudonymet «Rita Freimann» (1912). Finne «[les] det usagte», og forstår at den beiske skildringa av unge menn handlar om menneske som han sjølv. Subkulturen i Berlin, verdas fyrste homoseksuelle metropol, som Finne hadde opplevd, vart

⁵³ «Men [den homoseksuelle] lyg, han lever i eit evig frimureri. Fordi dei er erklærte som fiendar av samfunnet og truga av lovverket, sluttar dei fleste homoseksuelle seg saman, dei gjer seg forståelege for kvarandre gjennom ei rad teikn som, himmelen veit korleis, er dei same i alle land». Bangs essay «Gedanken zum Sexualitätsproblem» vart skriva i 1909, men fyrst publisert posthumt, etter ynske frå forfattaren. Samanlikninga med frimurarane kan sjåast som ein omvend diskurs til idéen om at dei homoseksuelle var ein transnasjonal, konspiratorisk frimurarbrorskap (jf. Tamagne 2006: 190).

⁵⁴ I Berlin var Café Dorian Gray, som opna i 1905, ein av dei fyrste viktige homobarane. Historikaren Robert Beachy hevdar namnet på kaféen var mynta på dei som var på innsida av homomiljøet og kjente til Oscar Wildes roman (Beachy 2014: 61). Ein av dei største homobarane i København heiter i skrivande stund framleis «Oscar».

⁵⁵ Frich (1872–1945) er i dag mest kjend som forfattaren bak spenningsromanane om Jonas Fjeld. Dyrkinga av styrke og maskulinitet i bøkene hans, på kostnad av kommunistar, jødar – og homoseksuelle – har fått ettertida til å sjå Frich som fascist (jf. Gylseth 2009).

dessutan paradigmatisk for subkulturen han tok til å leita etter i Oslo. Slik vart den sterkt homonegative romanen til Frich ein slags fyrste inngangsport til det norske homomiljøet for Finne. Sjølv om han ikkje fekk kontakt med nokon av dei som vandra «under Karl Johans skygge», vart han gjennom denne boka merksam på at den homoseksuelle subkulturen fanst.

Romanen Finne las, siterte eit sett tvitydige teikn på homoseksualitet, som i sjølve teksta fungerte som homografiske markørar.⁵⁶ Når desse markørane då i sin tur verkar inn på korleis lesarane forstår den homoseksuelle subkulturen, blir *I skyggen av Karl Johan* eit godt eksempel på samvirket mellom autoritative diskursar om homoseksualitet, skjønnlitteraturen og den homoseksuelle subkulturen. Frich skreiv boka for å átvara mot dei samfunnsnedbrytande homoseksuelle, men skildra samtidig ein subkultur der dei innforståtte teikna må ha vore allment kjende. Slik eksemplifiserer denne dynamikken korleis skjønnlitteratur fungerer som ein «fjerde diskurs».

Med utgangspunkt i dette kan me sjå tre distinkte samband mellom skjønnlitteratur og konstruksjonen av seksualitet. For det fyrste har autoritative diskursar som sexologien i stor utstrekning brukt litteraturen som ei kjelde til erfaringar, terminologi og kategoriar. Openberre døme er konseptane *ødipuskompleks*, *sadisme* og ikkje minst *lesbisk*; det mest alminnelege ordet for kvinnelege homoseksuelle på moderne norsk stammar frå lesingar av dikta til Sapfo frå Lesbos. Freud var ikkje den fyrste seksualitetsforskarer som nytta litteratur på denne måten. Også den tysk-austerrikske sexologen Richard von Krafft-Ebing (1840–1902) brukte skjønnlitteratur som ei sannferdig kjelde til medisinske kasus (Schaffner 2012: 49).⁵⁷ Når litteraturen deretter siterer og gjer bruk av medisinske kategoriar, og når medisinske autoritetar blir innskrivne i homolitteraturen,⁵⁸ oppstår eit dynamisk krinslaup mellom medisin og diktning. Med den tyske litteraturforskarer Klaus Müller kan me seia at litteraturens påverknad på den medisinske diskursen representerer ei *avspesialisering av kunnskap* – den homoseksuelle «typen» blir ikkje skapt av medisinske spesialistar i eit vakuum, men under sterke bidrag frå dei homoseksuelle som sjølve tek til orde for å definera sin eigen identitet (jf. Müller 1991: 269ff, Keilson-Lauritz 1997: 358). Med andre ord er litteraturen ein indikasjon på kor viktige tilståingar

⁵⁶ Hovudpersonen i romanen, den ulukkelege Lirken som giftar seg med ein mann som viser seg å vera homoseksuell, er opprørt over «det frimureri, som binder dem sammen i en klippefast solidaritet» (Freimann 1912: 59). På eit anna punkt i romanen karakteriserer ho dei som «halvmænd» (sst.: 86).

⁵⁷ Eit anna litterært trekk ved sexologien er bruken av retoriske modellar. Den tyske homopioneren Karl-Heinrich Ulrichs' (1825–1895) kjende formulering av kjønnsinversjon som «anima muliebris virili corpore inclusa» [«ei kvinneleg sjel stengt inne i ein mannleg kropp»] er strukturert som ein khiasme.

⁵⁸ Eit kjent eksempel er Karin Boyes (1900–1941) roman *Kris*, der hovudpersonen Malin blir sendt til dokter Ringström som er spesialist på motesjukdomen nervøsitet (Boye 1950 [1934]: 112) – homoseksualitet var nettopp rekna som ei nervøs lidning generert av moderniteten. I romanen blir også sexologen Havelock Ellis' verk *The Human Bible* sitert (sst.: 132).

og vitnemål er i konstitueringa av moderne homoseksualitetsdefinisjonar, noko eg skal koma attende til i neste kapittel.

For det andre har litteraturen historisk vorte tillagd ei moralsk fordervingskraft. Denne idéen finst så langt attende som Dantes *Commedia*, der ein sekvens i *Inferno* skildrar Francesca og Paolo som fortel at dei blir straffa i helvete på grunn av eit umoralsk forhold som starta då dei las om kysset mellom Lancelot og Guinevere (Dante 2005 [ca. 1320]: V.73–142). Forderinga har også ei materiell side. For eksempel var Rousseau ein av mange intellektuelle på 1700-talet som frykta ein auke i onani på grunn av populariteten til den sentimentale romanen. Desse bøkene kunne nemleg haldast i éi hand, medan den andre var ledig (Schaffner 2012: 55). Litteraturens moralske fordervingskraft har vekt frykt og rettferdiggjort sensur. I eit samfunn som fryktar homoseksuell «smitte», blir denne idéen endå meir presserande.⁵⁹

For det tredje er denne fordervingskrafta til ein viss grad reell. Skjønnlitteraturen har sidan 1890-talet vore den staden homoseksuelle og skeive har funne menneske å relatera til og kategoriar å forstå seg sjølv gjennom (jf. Nissen 2000: 241). Keilson-Lauritz hevdar endåtil at notidas homoseksuelle kan takka kanondanninga i homorørsla for identiteten sin (1997: 273). Dei kulturelle markørane me assosierer med den homoseksuelle, er uløseleg knytte til den tekstkulturen homorørsla etablerte. Historiene om Finne og litteraturens rolle i Berlins subkultur er berre to eksempel. Skjønnlitteraturen har også tilbydd alternative termar til dei kliniske, og moralsk fordømande, «pervers», «invertert» og «homoseksuell».⁶⁰ På det viset har litteraturen bidrege til å produsera den subkulturen han er del av.

Teoretikaren David Halperin har analysert vilkåra for utviklinga av denne subkulturen og den kulturelle stilen som karakteriserer han, ved å snakka om ein «gay male subjectivity»: At (kvite, mannlege) homoseksuelle er ein i utgangspunktet usynleg minoritet, fører til at dei har to *referansesystem*, det eg har kalla *kodar*:

That is because of the typical social situation in which gay male subjectivity originates and in which gay male cultural practices assume their initial form: the situation of growing up and being

⁵⁹ Me ser utslag av dette hjå den norske 1890-talskritikaren Christen Collin som med utgangspunkt i dåtidas degenerasjonslære meinte rolla til litteraturkritikaren var «å opplyse og advare leserne mot faren litteraturen utgjør, gjennom en vitenskapelig litteraturkritikk som forstår laster og forbrytelser som 'psyko-fysiske' fenomener» (Warberg 2016: 147). Litteraturen skulle bidra til ein kulturhygiene (sst.: 150). Eg kjem attende til tanken om degenerasjon og dekadanse som homoseksualitetsmarkør i neste kapittel.

⁶⁰ Etter André Gides (1869–1951) forsvar for pederasti, *Corydon* (2012 [1924]), vart «se corydonner» eit fransk uttrykk for å vera homoseksuell (Murat 2006: 311). *Corydon* var i seg sjølv inspirert av Vergils andre ekloge om gjetaren Corydon som var forelska i den vakre guten Alexis (jf. Keilson-Lauritz 1997: 273). I Tyskland føreslo Heinrich Heine (1797–1856) «ghaselig» som eit nytt ord for «pederast», etter den persiske diktforma *ghazal* (Robb 2004: 213). Ghazalen var assosiert med den persiske homodiktaren Hafiz (1320–1390) og den homoliberala sufismen (sjå kapittel 5).

raised by heterosexual parents in a normatively and notionally, if not actually, heterosexual environment (2012: 456).

Den homoseksuelle er oppvaksen i ein majoritetskultur og har tilgang til denne på ein måte som svarte eller kvinner ikkje har. Dimed er han del av ein minoritet som er vesensforskjellig frå andre minoritetar, fordi han frå barndomen av må tola undertrykking frå ein majoritet som ikkje veit at han representerer ein minoritet blant dei. Slik oppstår ein subjektivitet prega av ei dissentar-haldning og ei særskilt kulturell orientering:

[H]omosexuality itself, even as an erotic orientation, even as a specifically sexual subjectivity, consists in a dissident way of feeling and relating to the world. That dissident way of feeling and relating to the world is reflected in gay male cultural practices. On this account, 'gay' refers not just to something you are, but also to something you do. Which means that you don't have to be homosexual in order to do it (Halperin 2012: 13, kursiv i original).

Denne haldninga kan uttrykkjast gjennom ein sekundær, konnotativ kode, ulik majoritetskulturens direkte, denotative språk. Slik blir homoseksualiteten eit kulturelt fenomen som kan approprierast og sirkulerast.⁶¹

I dette perspektivet blir det viktig å framheva dynamikken mellom den homoseksuelle subkulturen i Skandinavia og den parallelle litterære subkulturen når me studerer forfattarskapen til Sveen. Halperin definerer ein subkultur som ein kultur med eit parasittært tilhøve til ein hovudkultur:

A subculture is in an oppositional (if not adversarial) relationship to an already existing set of authoritative cultural values, and it refers, explicitly or implicitly, to a world that is not its own independent creation. It is an expression of resistance to a dominant culture and a defiance of social order (2012: 423).

Det er på den eine sida snakk om ein hovudstraum i vestleg kultur som ikkje kan stoppa å setja seksualiteten i tale, på ein slik måte at homo-/heteroseksuelldefinisjonen grip inn i språket og endrar måten me les verda på. På den andre sida finst det ein subkulturell understraum som, potensielt med politisk subversivt føremål, skaper ein kultur basert på «a dissident way of feeling and relating to the world» (sst.: 13). Dissensen står overfor det heteronormativt konstituerte språket som føreset heteroseksualitet som eit system av delte verdiar og haldningar. Halperin meiner at dei mest framståande eksempla på homokulturelle produksjonar er å finna i eit mellomsjikt mellom desse to kulturane:

⁶¹ Kulturomgrepet er Halperins løysing for å unngå essensialisme; det er ikkje fyrst og fremst eit spørsmål om forfattaren var homoseksuell eller ikkje, men korleis han eller ho er historisk og biografisk situert i høve til dei siterbare diskursane (jf. Halperin 2012: 133). Halperins analyse av «homokulturen» overlappar slik med den desentraliserte forfattarmodellen eg skisserte ovanfor.

They are dependent on preexisting cultural forms, which provide them with social authority and protective camouflage, and they are easily claimed by mainstream culture, but they also constitute significant achievements of queer expression and vital resources for the formation and elaboration of gay identity (2012: 423).

Den homolitteraturen som ikkje er eksplisitt i protest mot majoritetssamfunnet, skriv seg inn i ein hovudstraumskultur som gjer han akseptert som ein del av denne.⁶² Eg vil som nemnt ikkje bruka uttrykket «camouflage», fordi det nettopp ikkje er snakk om å «skjula» homoseksualiteten i ei tekst. Derimot vil eg knyta Halperins idé om sjiktet mellom hovudstraum og subkultur til Sveen, og ta til orde for å sjå forfatterskapen hans som del av denne tradisjonen. Sveen vart anerkjend som ein nyskapande poet i samtida. Samtidig kan me karakterisera forfatterskapen, ved å parafrasera sitatet frå Halperin, som eit framstående verk med stor verdi som homokulturelt uttrykk.⁶³

Å plassera Sveen i mellomsjiktet inneber altså ikkje å sjå tekstene hans som «dekke» eller «kamuflesje» for ei «eigentleg» homoseksuell meining som berre innvigde kan avkoda. I staden opnar denne tilnærminga for å anerkjenna at Sveen har kvalitetar som forfattar som gjev delar av produksjonen hans ein plass innanfor hovudstraumskanonen – samtidig som han knyter seg til samtidas diskursivering av seksualitet på ein slik måte at tekstene hans skaper effekten av homoseksualitet, og det for potensielt alle lesarar.⁶⁴ Vidare skil denne avhandlinga seg frå Halperins prosjekt i og med at lyrikken, Sveens hovudsjanger, fungerer på sine spesifikke vis. Eg vil argumentera for at også sjanger ein faktor som avgjer kva som kan seiast og korleis koden blir formidla. Dette leier fram til den fjerde premissen: Den homografiske koden er eit kulturelt fellesgods som i utgangspunktet er heteronormativt etablert. Det dynamiske forholdet mellom skjønnlitteratur, autoritative diskursar og homoseksuelle subkulturar tyder at litteraturen er eit viktig studieobjekt i homohistoria, og at han må forståast i samanheng med samtidige subkulturar, men òg med blick for sjangermessige og formelle særdrag.

5. Homografisk poetikk: ein upassande stil

Særdraga i homolitteraturen kan mellom anna fortolkast gjennom Halperins stil-omgrep. Han forstår «stil» som eit markert avvik frå ein normativ språkbruk eller praksis. Eit slikt avvik

⁶² Eksempla til Halperin er Wilde, Proust, Woolf, Auden og Coward (2012: 423).

⁶³ Det manglar studiar av korleis homodiktatarar som Sveen vart brukte i den norske homorørsla. Me kan likevel peika på einskilde litterære etterkomarar: Den ovannemnde Øystein S. Ziener (1957–1998) dikta om homoerotikk med allusjonar til Sveen (sjå kapittel 9), og ein kan finna transtekstuelle samanhengar mellom Sveen og Alf Prøysen (1914–1970) (sjå Andersen og Myren-Svelstad 2016).

⁶⁴ Sedgwick har framheva at den mannlege homo-kanon (Sokrates, Shakespeare, Proust, o.a.) i stor grad fell saman med «hovudstraumskanonen» innan kunst og litteratur (2008: 52). I kraft av å vera «ukanonisert» i norsk litteraturhistorie er Sveen ein anomali i homo-kanonen.

genererer ein stil med ei sjølvstendig meining (2012: 366). Dette stilomgrepet kan knytast til Edelmans homographesis, der ein markert, diskursiv forskjell i seg sjølv er definisjonen på homoseksualitet og dimed fungerer som ein homografisk markør. Binariteten avvik/norm blir som andre binaritetar tillagt homoseksuell meining. Denne forskjellen blir synleg gjennom ein diskursiv og sjangermessig pragmatikk, det vil seia konvensjonelle reglar for kva som kan gjerast og seiast i ein spesiell kontekst, og korleis desse reglane blir brotne eller konsoliderte (Halperin 2012: 131). Stilen er ein praksis, noko ein gjer. Nett som i lingvistisk pragmatikk står han for dei tinga me gjer med språket som ikkje har eit direkte og utvitydig meiningsinnhald, men genererer ei «meir»-tyding. Pragmatiske konvensjonar konstituerer såleis ein *sjanger* i utvida meining, det vil seia konvensjonelle forventingar til korleis språket skal fungera.⁶⁵ Brot med konvensjonar er dimed ein homografisk praksis som kan skapa ein effekt av homoseksualitet.

Det er nettopp som ustabil konvensjon at seksualitetsdefinisjonen set preg på språket. Visse anatomiske eller kulturelle trekk blir med den moderne homoseksuelldefinisjonen tillagde *potensiell* meining. Desse metaforiske trekka har vorte så etablerte at me kan omtala dei som *katakresar*, eller «stivna metaforar», det vil seia «ueigentlege» uttrykk som har vorte konvensjonaliserte og dimed fortonar seg som «eigentlege» uttrykk for det dei står for. Det metaforiske, overførte, opphavet er skjult eller gløymt. Dette katakretiske preget ved homoseksuelldefinisjonen kan forståast ved hjelp av Butlers analyse av kjønnsidentitet som ein imitasjon utan original:

[G]ender parody reveals that the original identity after which gender fashions itself is an imitation without an origin. [...] In the place of an original identification which serves as a determining cause, gender identity might be reconceived as a personal/cultural history of received meanings subject to a set of imitative practices which refer laterally to other imitations and which, jointly, construct the illusion of a primary or interior gendered self or parody the mechanism of that construction (Butler 2007 [1990]: 188).

Kjønnsidentitet er konstituert av konvensjonelle repetisjonar av praksisar, eksempelvis språklege. Desse praksisane skaper effekten av å visa til eit opphavleg, ideelt kjønn, som i røynda er fantasmatisk – ein kopi av ein kopi, med ein førestilt, men ikkje-eksisterande original. Likeins set heteroseksuelle repetisjonar seg sjølv opp som opphavet til kjønnsimitasjon, der homoseksuell identitet blir oppfatta som ein (mislukka) kopi. Heteroseksualiteten er alltid i gang med å repetera sitt eige fantasmatisk bilete av seg sjølv. Dimed oppstår ein obligatorisk

⁶⁵ Sjangeromgrepet til Halperin omfattar ikkje berre kodifiserte litterære diskursar, men også «routine patterns of speech connected to common social interactions [...] [...] The traditional divisions among formal kinds of literary discourse represent instances of such regularities, but they are far from being the only instances of them» (2012: 132). Halperins teori fangar såleis ikkje opp forskjellane mellom litterær diskurs og sosial interaksjon, men er ein generell teori for å analysere homokulturen.

repetisjonskjede som produserer ein *effekt* av sin eigen originalitet (Butler 1991: 21).⁶⁶ Butler understrekar slik at heteroseksualiteten er avhengig av å konstruera homoseksualiteten som ein kopi for å sementera heteroseksualiteten som «original» og «naturleg» (sst.: 22).⁶⁷

Potensialet for å bli eit subjekt føreset at ein imitasjon er i gang. Butler poengterer at effekten av desse obligatoriske repetisjonane er basert på ein kode, det vil seia eit konvensjonalisert referansesystem som går føre subjektive intensjonar:

If a performative provisionally succeeds (and I will suggest that 'success' is always and only provisional), then it is not because an intention successfully governs the action of speech, but only because that action echoes a prior action, and *accumulates the force of authority through the repetition or citation of a prior, authoritative set of practices* (1993: 19, kursiv i original).

Dei naturaliserte repetisjonane er grunnlagde i eit sett av praksisar som alle konsoliderer dei kjønna trekka i mann-/kvinnedikotomien. Dette referansesystemet får autoritet etter som det blir sitert, men det fungerer også berre autoritativt *i den grad* det framleis blir sitert (sst.: 18). På den måten er det alltid provisorisk; handlingar som bryt med den autoritative koden, trugar med å både undergrava han som obligatorisk referansesystem og avsløra han som kulturelt produsert konvensjon og ikkje naturnødvendigheit.

Katakresen blir ein katakrese fordi han blir sitert og dimed konsolidert som ei handling (eit «sitat» eller ein «repetisjon») som blir tolka ikkje som *årsak til*, men *effekt av* kjønn. Metaforisiteten til katakresen blir dimed gøymd. Butler skildrar denne katakretiske operasjonen med eit ordspel på det «upassande»⁶⁸ ved denne figuren:

It is possible to argue that whereas no transparent or full revelation is afforded by 'lesbian' and 'gay,' there remains a political imperative to use these necessary errors or category mistakes, as it were (what Gayatri Spivak might call 'catachrestic' operations; to use a proper name improperly), to rally and represent an oppressed political constituency (1991: 16).

⁶⁶ Ei alminneleg feiloppfatning av Butlers teori er at kjønn er noko me vel fritt å «performera» på den eine eller andre måten. Ho presiserer derimot at «gender is not a performance that a prior subject elects to do, but gender is *performative* in the sense that it constitutes as an effect the very subject it appears to express. It is a *compulsory* performance in the sense that acting out of line with heterosexual norms brings with it ostracism, punishment, and violence, not to mention the transgressive pleasures produced by those very prohibitions» (1991: 24, kursiv i original).

⁶⁷ Homo-/heteroseksuelldefinisjonen har også kjønna åtferd som ein grunnleggjande definatorisk kategori, slik for eksempel idéen om den kjønnsoverskridande homoseksuelle viser. Sosialt kjønn er likevel ikkje eit grunnleggjande skilje i definisjonen av *seksualitet* per se; mange former for seksuell definisjon (autoerotikk, alloerotikk) overlappar ikkje med ein «gender»-definisjon (Sedgwick 2008: 31).

⁶⁸ Katakresen blir ofte tolka som misbruk av eit eigentleg uttrykk; på latin heiter figuren *abusio*. «Catachresis is not divergence from a literal meaning—in the sense of opposition to a word's proper meaning—but rather its and its word's *extension* to a place where there is no other sign (as in 'leg of a chair' or 'wing of a building'), which extension then itself becomes a necessary norm» (Preminger og Brogan 1993: 410, kursiv i original).

Med andre ord er omgrepa «lesbisk» og «homo» også katakresar i det at signifikatet er uklårt; seksualitetsdefinisjonar blir sementerte som politisk og sosialt motiverte kategoriar som tåkelegg at dei ikkje er tilstrekkelege eller «riktige» («proper») namn på fenomenen dei namngjev.⁶⁹ Men desse omgrepa er også «improper» i tydinga «usømmelege»; dei er farlege ord, pålagde ein restriktiv bruk. Den kulturelle installasjonen av kjønn, inkludert seksualitetsdefinisjonar, er ikkje «proper» – tilhøyrande – eit biologisk kjønn, og den obligatoriske repetisjonen av kjønna handlingar fører til ein katakrese som skjuler det metaforiske opphavet til dei konvensjonaliserte repetisjonane.

Akkurat slik kjønn og seksualitet er konstruert og blir praktisert (også språkleg) per konvensjon, kan homoseksualitet ha eit litterært uttrykk (stil) som bryt med denne konvensjonelle praksisen. Dette uttrykket er nødvendigvis merkt av det diskursive påbødet om å produsera kunnskap om noko som ikkje skal nemnast: å seia det useielege. Dette er ein i høgste grad sosial språkbruk som føreset visse sosiale konvensjonar, at visse kulturelle element har ei konvensjonalisert meaning som språkbrukarane er innforståtte med. Studien av den homoseksuelle stilen i litteraturen blir såleis ein litterær parallell til lingvistikkens pragmatiske tilnærming til den subkulturelle koden. Homoseksualitet er ikkje berre noko som *kan* gjerast, men noko som *må* gjerast for at det skal eksistera; homoseksualitet blir eit spørsmål om språkleg performativitet.⁷⁰ Dei talehandlingane som utgjør homoseksualitet, er konvensjonaliserte, men dei er også «upassande» både som *katakresar* og *tabuiserte*.

Utover å studera (dei implisitte) konnotasjonane til det som *blir* uttrykt, må ein homolitterær analyse difor ta opp markerte utelatingar i teksta. Dei aktuelle retoriske figurane er *ellipse*, *aposiopese* og *paraleipsis*. Medan ellipsen er ein mangel på, og aposiopesen ein avbroten straum av informasjon, kan paraleipsis karakteriserast som ein poengtert mangel – konvensjonelt definert som «[T]alerens tilkjennegevingelse av at han vil forbigå visse momenter i sin tale» (Eide 1999: 112). Talaren fører merksemda mot eit element ved å hevda at det *ikkje* er dette han vil fokusera på og ytringa blir slik homografisk koda; ho spelar simultant på den sosiale konvensjonen at det som blir utelate, ikkje er viktig, og på den retoriske konvensjonen at utelatinga tvert om markerer det viktige.

⁶⁹ Også heteroseksualiserte kjønn er upassande: «There is no 'proper' gender, a gender proper to one sex rather than another, which is in some way that sex's cultural property. Where that notion of the 'proper' operates, it is always and only *improperly* installed as the effect of a compulsory system» (Butler 1991: 21, kursiv i original).

⁷⁰ Butler utviklar dette poenget i ein analyse av den såkalla «Don't ask, don't tell»-lina i det amerikanske forsvaret, innført i 1994. Ho poengterer at denne haldninga er basert på at «stating that one is homosexual ... is reasonably construed as homosexual conduct itself» (1997: 106). Det å *seia* blir sidestilt med det å *gjera* og dimed å *vera*.

På latin heiter paraleipsis «praeteritio», avleidd av «praeter-ire» som tyder nettopp «å gå forbi». Sedgwick poengterer at denne figuren er emblematiske for tagnaden som talehandling i homoseksuelldefinisjonen:

To have succeeded—which was not to be taken for granted—in cracking the centuries-old code by which the-articulated-denial-of-articulability always had the possibility of meaning two things, of meaning either (heterosexual) ‘nothing’ or ‘homosexual meaning,’ would also always have been to assume one’s place in a discourse in which there was *a* homosexual meaning, in which all homosexual meaning meant a single thing (2008: 204, kursiv i original).

Å poengtera at noko ikkje kan seiast, er ein homograf i Edelmans definisjon: ei ytring som kan tyda to ting og ein ambivalent tekstleg markør som gjer teksta skrivbar. Sedgwick's påstand er at praeteritio i seg sjølv signaliserer homoseksualitet i ein moderne kontekst: ei artikulerast fornekting av at noko kan artikulerast. Den moderne bruken av praeteritio – som ei framheving av at noko ikkje kan seiast, medan dette «noko» peiker mot det «alle veit» – inneber å omfamna den konvensjonen der «det å ikkje seia» tyder ingenting men nettopp ved å tyda ingenting opnar for homografisk skrivbarheit. I ein litterær diskurs, der lesaren forventar at visse typar informasjon skal gjevast, vil ellipsen og aposiopesen spela den same rolla.

Her ser me at sjangerspørsmål er relevante. Sveen var fyrst og fremst lyrikar, men gav også ut ein roman og korte prosaforteljingar i tillegg til artiklar, hovudsakleg om litterære emne. Utover dette veit me om eit tapt manuskript til romanen *Vinduet og vaaren*, som Sveen leverte til Gyldendal i 1934 og som handla om homoseksuelle menn. Dette manuskriptet vart refusert av Sigurd Hoel (sjå kapittel 5 og 6), og medan lyrikken inneheld mange skildringar av homoerotisk eller tvitydig begjær, vart den einaste publiserte romanen til Sveen, *Svartjord*, motteken som ei bygdlevingsskildring utan innlesne framstillingar av likekjønna kjærleik. I høve til romanen kan lyrikken ha vore eit meir eigna og akseptert medium for den homografiske koden i ei tid der seksualitet i litteraturen var eit kontroversielt tema. For det fyrste har lyrikken ein sjanger-identitet som gåtefull, symbolmetta og konnotativ.⁷¹ Samanlikna med episke og dramatiske tekster forventar lesaren å gjera ein større innsats i å fortolka lyrikken, ein sjanger prega av det gåtefulle. Slik gjev lyrikksjangeren større spelrom for å skriva i denne koden, men på den andre sida står det også potensielt meir på spel for forfattaren: Lyrikken blir ofte oppfatta som ein subjektiv sjanger, med eit nært samband, eller til og med fullstendig samanfall, mellom

⁷¹ «Style is accustomed to carrying most of the burden of discovery in poetry but is usually less laden in prose» (Jehlen 2008: 41). Sveen gav sjølv uttrykk for dette siste i artikkelen «Mystikk og diktning» (1960a): «[Mystikerens] trang er å vidne, og han griper til ordenes symboler – i dette er han poetens bror». Mystikken kan i seg sjølv bli eit medium for homoseksualitet, idet dette spennet mellom det mystiske/det sanne (som må vitnast om) også er homoseksuelt ladd som ein kunnskap/ukunne-dikotomi.

forfattar og dikt-eg.⁷² For å unngå å «koma ut» gjennom lyrikken er det naudsynt å skriva på ein måte som ikkje direkte uttrykkjer homoerotisk begjær, og lyrikken er nettopp ein sjanger som byr seg fram for ein homografisk skrivemåte. Dei ulike sjangeridentitetane til lyrikken og romanen krev ei anna tilnærming til romanen *Svartjord* enn til Sveens lyrikk.

Sveen debuterer og har sine mest aktive år som forfattar når ordskifte kring seksualitet blir stadig meir aktuelle i Noreg. 1930-talet er likeins ei litterær brytingstid. Sjølv om Sveen får refusert manuskriptet sitt om homofile menn i 1934, får Borghild Krane (1906–1997) publisert romanen *Følelsers forvirring* (1937) tre år etter. I 1931 hadde Fredrik Ramm (1892–1943) starta den såkalla «skitten strøm»-debatten, der eit hovudtema var litteraturens moralske fordervingskraft,⁷³ og i 1932 kom Nini Roll Anker (1873–1942) ut med romanen *Enken*, med ein homoseksuell hovudperson. På 1910- og 1920-talet hadde forfattarar som Ronald Fangen (1895–1946), Alf Jæger (1895–1967), Edith Øberg (1895–1968) og altså Øvre Richter Frich publisert romanar med homoseksualitet som tema.⁷⁴ Parallelt med medisinske, politiske og juridiske diskusjonar om seksualitetslovgeving og administrasjonen av forplantingskraft, føregår det altså stridar og diskusjonar om seksualiteten i litteraturen. Ut frå dette vil eg setja opp den femte og siste premissen om at skjønnlitteraturen, og spesielt lyrikken, har ein funksjon i å produsera den homoseksuelle koden gjennom tekster som er retorisk og symbolsk lada, og dimed byr seg fram som skrivbare. Dei homografiske markørane i desse tekstene er ikkje signifikantar for ein «eigentleg» homoseksualitet. I staden produserer dei ein effekt av homoseksualitet i ei tekst, som verkar på ulik måte i ulike sjangrar.

6. Oppsummering: seksualitet, subjektivitet og stil

Føremålet i diskusjonen som har leidd opp til dei fem premissane, har vore å framheva relevansen i det me veit om forfattere Sveen – levetid, diskursiv kontekst, likekjønna

⁷² Haldninga til subjektivitet i lyrikk var tvitydig òg i Sveens samtid. Då Sveen vart intervju av *Den 17de Mai* ved lanseringa av *Andletet*, fekk han spørsmål om den suicidale haldninga til dikt-eget: «Kvifor ikkje lata den unge mannen naa fram til Dykkar eige livssyn, som visseleg er meir vonfullt?» («Frifant» 1932). Men då *Såmannen* kom ut, vart boka lesen som eit vitnemål om Sveens religiøse mogning (jf. kapittel 7).

⁷³ Ramm skreiv mellom anna: «'...Den skade en fordrukken voldttektsmann gjør et barn er liten, sammenliknet med den som en Sigurd Hoel, en Hans Backer Fürst, en Rolf Stenersen, en Karo Espeseth kan gjøre ved sin literære virksomhet'» (sitert i Gentikow 1974: 97). Hoel, som altså var negativ til å trykkja Sveens roman om homofile menn, var også ein av dei «umoralske» ifylgje Ramm. Grensa mellom «moral» og «umoral» er i denne samanhengen noko som openbert blir reforhandla, og me anar også her ei haldning om at litteraturkritikk har kulturhygiene som ei viktig oppgåve.

⁷⁴ Allereie Øbergs andre roman, den metalitterære *Romanen* (1918), tematiserte ei dissentarhaldning til kjønn. Jæger var den fyrste som brukte omgrepet «homoseksuell» i ein norsk roman, i *Odd Lyng* (1924, jf. Gatland 1990: 87). Men Freimann/Frich nytta altså omgrepet «Halvmænd» i *I skyggen av Karl Johan*, og Fangen lét ein karakter i *De svake* (1915) omtala seg som «pervers». Det kan diskuterast om desse omgrepa, i den samtidige diskursive konteksten, er mindre eintydige enn «homoseksuell».

sambuarskap – for å anerkjenna at tekstene hans inngår i ein større litterær og politisk dynamikk som etablerer homoseksualitet i kulturen. På den eine sida vil eg unngå å gjera biografien til Sveen til endemål for tolkinga, men på den andre sida er det etter mitt syn viktig å vita ikkje berre at han var sambuar med ein mann, men òg at han var oppteken av det åndelege, det vitalistiske og det nasjonalromantiske for å forstå forfattarskapen. I staden for å gjera det erotiske livet hans til midtpunkt i analysen, vil eg sjå krisa i homo-/heteroseksuelldefinisjonen som eit diskursivt kraftfelt som forsyner forfattarskapen med meining. Sveen er, vil eg hevda, på den eine sida representativ som deltakar i ein internasjonal homolitteraturtradisjon, men på den andre sida unik som ein norsk bygdediktar, vitalist og nazist innanfor denne tradisjonen.⁷⁵

Nettopp forfattersubjektet er eit problematisk felt i ljøs av dei poststrukturalistiske teoriane eg har drøfta. Burke kritiserer den franske poststrukturalismen for å gå til eit ytterpunkt der det konkrete individet er fullstendig prisgjeve det rådande «epistemet». Butler er mellom dei som modererer denne subjektivitetsteorien når ho argumenterer for at kjønn ikkje er noko ein vel fritt, men at subjektet som utfører kjønna handlingar, alltid allereie er konstituert gjennom naturaliserte repetisjonar av subjektivitetsdannande handlingar. Alle destabiliserande ytringar må altså skje innanfor den konstituerte diskursen. Halperin fylgjer opp innsiktene til Butler i teorien om ein «gay subjectivity» som tek utgangspunkt i, og utnyttar, majoritetens referansesystem. Desse teoriutviklingane krev at me har ei oppfatning om i kva grad me skal vektleggja forfattarens *intensjon*. Dersom homolitteraturen er prega av ei dissentarhaldning frå innsida av dei autoritative diskursane som er med på å etablere krav til kjønnsperformativitet, ligg det nær å forventa ein særskilt intensjon. Stein Haugom Olsen poengterer:

[A] literary work must then be seen as being offered [...] with the intention that it should be understood with reference to a shared background of concepts and conventions which must be employed to determine its aesthetic features. And a reader must be conceived of as a person who appreciates the work with a set of expectations defined in terms of these concepts and conventions (1987: 11f).

Burke parafraserer Derridas utlegging av dette problemet i debatt med pragmatikaren John Searle i 1977:

Intention is to be recognised, and respected, but on condition that we accept that its strictures will not be fully and ideally homogeneous with what is said or written, that it is not always and everywhere completely adequate to the communicative act. There will be times at which crevices appear in its hold, at which language resists, or wanders away from the speaker's determinate meaning (Burke 1992: 140f).

⁷⁵ Takk til Marcus Cederström for inspirasjon til denne formuleringa.

Burke skisserer slik ei moglegheit for å skilja mellom det som er forfattarens programmatisk eller openberre intensjon, og det som er tekstas latente, performative meining (sst.: 142). Me hamnar slik sett i ein mellomposisjon som korresponderer med den desentraliserte forfattarmodellen og analysen av subjektet som opererer innanfor ein allereie konstituert diskurs. Forfattaren gjer intensjonell bruk av eit språk hen aldri har full kontroll over.⁷⁶

Denne intensjonelle bruken av språket er signalisert ved at skjønnlitteraturen byggjer på brot og markørar i høve til normal språkbruk – det eg ovanfor har omtala som *stil*. Viss homoseksualitet fyrst og fremst eksisterer som ein markert, språkleg forskjell, er homoseksualitet i seg sjølv ein stil. Viss det er slik at kjønnsidentitet er konstituert av ein performativ sitatkjede, kan kjønn og seksualitet sjåast som estetiske handlingar. Å praktisera som «mann» eller «kvinne» (heteroseksualiserte kjønn) har ei estetisk side gjennom å konstruera som overflateeffekt den postulerte indre, biologisk motiverte tilstanden av kjønnsidentitet. Likeins kan den homoseksuelle stilen sjåast som ei form for estetikk;⁷⁷ homoseksualitet i litteraturen kan, som tvtydig homographesis, sitera homoseksualiteten, definert som ein markert forskjell overfor den førestilt naturlege, «ukunstla» heteroseksualiteten.

Denne typen homografiske markørar er det eg leiter etter i forfattarskapen til Sveen. Homoseksualitet som litterært fenomen får meining gjennom ei kontekstuell meiningslading av konnotasjonar. Nettopp denne moglegheita for å tolka ein markør som «ikkje homoseksualitet» er paradoksalt nok med på å skapa ein effekt av homoseksualitet. Kva for markørar det er me ser etter, det vil seia, kva for unnvikingar, allusjonar, utelatingar og fleirtydige teikn, er tema for det neste kapitlet. Her vil eg rissa opp eit kulturhistorisk bakteppe for å forstå denne unnvikande koden i forfattarskapen til Sveen, der samspelet mellom seksualitetsdiskursar, sosialhistorie og estetiske strøymingar som modernisme, vitalisme og dekadanse vil stå sentralt.

⁷⁶ Eit openbert døme på dette er den subversive bruken av *I skyggen av Karl Johan*, jf. ovanfor.

⁷⁷ Det er verdt å minna om at «estetikk» kjem av gresk αἰσθάνομαι [*aisthanomai* – «eg sansar»]. Den homoseksuelle lyt i tråd med dei kulturelle førestillingane våre identifiserast ved hjelp av sansane, ulikt den «nøytrale» heteroseksuelle.

Kapittel 3:

Homoseksualitet i kulturen

– diskursive utviklingar

We may think about sex and we may talk about sex, but we do not always think about it and talk about it rationally.

– Bruce R. Smith (1994: 4)

Ja, du veit, livet fer med oss.

– Åsmund Sveen (intervju med NRK Radio 1962)

I dette kapittelet vil eg fyrst drøfta korleis dei moderne diskursane som tematiserer seksualitet, kan forståast gjennom omgrepa bio-politikk og vitalisme. Deretter vil eg presentera eit oversyn over dei viktigaste teoriane om homoseksualitet i Sveens levetid, med eit tyngdepunkt i medisinen som ein diskurs med stadig større definisjonsmakt. Utvalet av seksualitetsteoriar er basert på norsk og internasjonal grunnforskning om utviklinga av desse teoriane i moderniteten. Slik vil eg gjeva eit bilete av kompleksiteten i og mellom jus, medisin og moral i den epoken der homoseksualitet blir akutt å definera og administrera.

Eg vil framheva at den definitoriske krisa Sedgwick observererer i homo-/heteroseksuelldefinisjonen, blir tydeleg i det norske sosialpolitiske ordskiftet. Denne gjennomgangen vil byggja opp under ei drøfting av korleis homoseksualitet blir konstruert i motsats til eit heteronormativt kjønnsideal, men samtidig står i eit uavklåra forhold til det same idealet. Slik vil eg utforska korleis homoseksualitetsteoriar, vitalismens kroppsbilete og nazistisk estetikk er samanbundne gjennom framveksten av eit vestleg mannsideal som på ei og same tid er strengt heteronormativt og potensielt homoerotisk.

Som eg skal visa i det fylgjande, kan den moderne homoseksualitetsdefinisjonen seiast å starta med ei juridisk diskursivering: i politiarkiva i europeiske storbyar og i den tidlege homoseksuelle frigjeringsrørsle som argumenterte *mot* kriminalisering av likekjønna forhold. Slik supplerer og erstattar dei juridiske og etter kvart medisinske diskursane⁷⁸ det religiøse hegemoniet på seksualitetsfeltet, men paradoksalt ved bruk av den kristne teknikken *tilståing*. På den måten går jusen og medisinen inn i ein «uheilag allianse» ved å utfordra kyrkjås hegemoni i definisjonen av homoseksualitet som syndig sodomi.

⁷⁸ Eg reknar medisin, psykiatri og psykoanalyse som ein og same medisinske «hovuddiskursen».

1. I skuggen av vitalismens sol?

I 1931, året før Sveen debuterer, gjev den norske kulturpersonlegdomen Haakon Bugge Mahrt ut essaysamlinga *Modernisme*.⁷⁹ I tillegg til å analysere og kommentere det moderne livet og kunsten fokuserer Mahrt på befolkningsspørsmålet. Ifylgje honom hadde det vore for høg innvandring i USA til at «de nordiske racer» kunne halda ein tilstrekkeleg høg prosent:

Den jødiske hast og smidighet præger livet i New York, som er den største jødeby i verden, med 1½ million semitter. Det er ikke forbausende at denne kontingent har præget hele hovedstaden med de fremste semitiske egenskaper: nomadismen, pengelysten, likegyldigheten for social retfærdighet, tvil om alle tings bestaaen, opgaaen i øieblikket, sensualitet, pragtskyke, ustanselig vitalitet (1931: 11).

Samfunnsdiagnosen til Mahrt manar fram nokre typiske førestillingsbilete om jødane som fiendar av samfunnets velstand. Dei er assosierte med sensualitet og «pragtskyke»; i tråd med 1930-talets idéar om den feminine jøden er dette kvinneleg koda eigenskapar. Jødane ber med seg ein «tvil om alle tings bestaaen» – altså utverkar dei forfall,⁸⁰ trass i ein «ustanselig vitalitet». Dei negative verdiane knytte til jødane overlappar med dei rådande førestillingane om ein av dei andre fiendane av den framgangsrike moderniteten, nemleg dei homoseksuelle. Også homoseksuelle menn vart assosierte med det dekadente og feminine, og rekna som eit trugsmål mot velstand og tryggleik. Samfunnsdebattantar frykta at dei homoseksuelle utgjorde ein internasjonal, hemmeleg brorskap, på line med jødane og frimurarane.

For å motverka den oppfatta nedbrytinga av samfunnet var det eit ideal i samtida å styrka nasjonen gjennom ei riktig administrering av folkesetnaden og helsa hans.⁸¹ Symptomatisk for denne anti-dekadente ideologien var den såkalla *vitalismen*, eit omgrep som kan karakterisera både kunst og sosialpolitikk på det tidlege 1900-talet. Sveen har ofte vorte karakterisert som vitalist, men få har drøfta det moglege paradokset i at ein homodiktar nyttar kategoriar frå ei idé- og kunsthistorisk strøyming som ofte privilegerer klåre kjønnskilje og fruktbarheit – og

⁷⁹ Mahrt (1901–1990) var litteraturutdanna i Paris, presseemann og forfattar.

⁸⁰ Det er sannsynleg at Mahrt her viser til den kjende *degenerasjonslæra*. I grove trekk kan me definera denne som tanken om at det finst eit gradvis forfall i visse slekter som resultat av at mennesket har fjerna seg frå naturen og fører eit «unaturleg» liv. Læra vart utarbeidd av den franske lækjaren Bénédict Augustin Morel i 1857 (Schaffner 2012: 43). Seinare vart degenerasjonslæra popularisert av tysken Max Nordau, med verket *Entartung* (1895, tysk utg. 1892), ein «international bestseller» (Schaffner 2012: 45).

⁸¹ Idéen om forfall og innføringa av omgrepet *folkehelse* kan sjåast som utslag av det den amerikanske litteraturforskaren Susan Stanford Friedman har analysert som eit definisjonsparadoks i omgrepa «modernitet», «modernisme» og «det moderne». I kulturhistoriske samanhengar står modernismen ofte for fenomen som kaos, brot med fortida, fragmentering, framandgjerung og ei kriseerfaring. I samfunnsvitskapane, derimot, konnoterer det moderne snarare rasjonalitet, sameining og maktsentralisering (Friedman 2001: 494). Medan samfunnsvitskap og filosofi ofte reknar moderniteten som ei realisering av rasjonalitet og post-renessansehumanisme, er modernisme i estetisk historie oftare brotet med det same (sst.: 500f).

som dimed gjerne fungerer heteronormerande. Derimot har fleire forskarar understreka det dialektiske forholdet mellom vitalisme og dekadanse; den danske germanisten Sven Halse meiner me kan tala om ein gjensidig kausalitet (2013: 206). Samstundes som vitalismen på eitt vis var ein reaksjon mot dei homoseksuelt koda idéane dekadanse og degenerasjon,⁸² bidrog han til ein potensielt homoerotisk biletkultur og ein austleg påverka spiritualitet som kunne setjast i verk som homografisk, litterær markør. Denne estetiske strøyminga er slik symptomatisk for det Sedgwick har kalla krisa i homo-/heteroseksuelldefinisjonen. Vitalismen er karakteristisk for forfattarskapen til Sveen og gjennomsyrrer i tillegg den diskursive klynga som på starten av 1900-talet definerte den homoseksuelle som motbilette til den normative heteroseksualiteten.

Eg skal i det fylgjande ta utgangspunkt i Halses inndeling av vitalismen i tre distinkte, men likevel samanknytte, aspekt: *naturfilosofisk*, *pragmatisk* og *kunstnarleg* (2004: 1). I streng forstand er vitalismen ein filosofisk teori som føreset ei ibuande livskraft i alt levande. Idéen går attende til antikken, men ein av dei tydelegaste formuleringane av 1900-talets naturfilosofiske vitalisme finst hjå den tyske zoologen Hans Driesch (1867–1941). Gjennom studiar av sjøpiggsvin på 1890-talet postulerte Driesch at åtferda til organismane bar på ei uobserverbar kraft som styrte organisk utvikling. Driesch kalla dette *enteleki* (1908b: 338).⁸³ I likskap med ein annan stor vitalistisk naturfilosof, franske Henri Bergson (1859–1941), ville Driesch moderera den darwinistiske utviklingslæra. Bergson formulerte på si side ein idé om *élan vital*, ein «livs-støyt»: «Un *élan originel* de la vie, passant d'une génération de germes à la génération suivante de germes par l'intermédiaire des organismes développés qui forment entre les germes le trait d'union»⁸⁴ (Bergson 2013 [1907]: 88, kursiv i original). Posisjoneringa overfor gjengs darwinisme og postuleringa av ikkje-observerbare livskrefter viser at den naturfilosofiske vitalismen ber i seg ein impuls til ei mystifisering av moderne naturvitskap. Vitalismen freistar å «gjenfortrylla» ei verd vitskapen er åt å kartleggja empirisk: «Bergson continued to insist on a world view that permits the coexistence of a materialist theory (scientific evolution) and a spiritualist theory (the central force in the world which can never really be known)» (Gillies 1996: 13f). Med andre ord blir grensa mellom det vitskaplege og det spirituelle uklår.

⁸² «[T]here is the inveterate topos of associating gay acts or persons with fatalities vastly broader than their own extent [...]. [...] [O]ne of the few areas of agreement among modern Marxist, Nazi, and liberal capitalist ideologies is that there is a peculiarly close, though never precisely defined, affinity between same-sex desire and some historical condition of moribundity, called 'decadence,' to which not individuals or minorities but whole civilizations are subject» (Sedgwick 2008: 128).

⁸³ Omgrepet stammar frå Aristoteles, definert som «det som ber målet sitt i seg sjølv» (Driesch 1908a: 143f). Slik plasserte Driesch sitt eige tankesystem i forlenginga av den greske filosofens idéar om livets *autonomi*, og den vitalistiske filosofien han utvikla, blir såleis ofte omtala som «neo-vitalisme».

⁸⁴ «Ein opphavleg livs-støyt, som går frå ein generasjon spirer til neste generasjon spirer, gjennom utvikla organismar som utgjer sameininga mellom spirene.»

Den naturfilosofiske vitalismen er ikkje i seg sjølv normativ eller avgrensande; alt organisk er inkludert i livsstraumen og utviklinga. Flytter me derimot blikket til det *pragmatiske* aspektet ved vitalismen, slik det mellom anna kjem til uttrykk i dei tyske *Lebensreform*-rørslene ved førre hundreårsskiftet, blir det politisk-moralske potensialet til vitalismen tydeleg. Den frykta dekadansen, som Mahrt knyter til jødane, måtte kjempast mot ved å innlemma mennesket i naturen. For at livskraftene, og dimed livets styrke, skulle koma til uttrykk, måtte menneska bada, sola seg, og i sterkare grad leva i pakt med det naturlege. Konkrete tiltak for dette i tyske *Lebensreform*-ideologiar var draktreformer og idrettsrørslar (jf. Koerber 1998, Linse 1998).⁸⁵ Slik ser me at det finst eit stort spenn i kva som kan karakteriserast som «vitalisme», og at ulike politiske rørslar kunne henta argument frå idéen om livskraftar og oppvurderinga av det naturlege. Eg skal greia nøyare ut om kva rolle desse reformatoriske tankane kan ha spelt i den estetikken Sveen var påverka av, nedanfor. Fyrst vil eg kort ta opp spørsmålet om vitalismen i litteraturen og i kva grad vitalistisk kunst bidreg til ei heteronormativ framstilling av kjønn. Som Vassenden påpeiker:

Vi kan se at det i hele dette feltet går *en bevegelse fra biologi til moral*. Det naturlige og uhemmede er det gode. Fra observasjonen av at et sjøpinnsvinembryo lar seg dele (hos Driesch), og likevel utvikler seg til to perfekte eksemplarer (og dermed 'beviser' at livskraftene i seg selv representerer det hele og fullkomne), sluttes det til en forestilling om at det naturlige, helhetlige og ekte – moralsk sett – er noe det er verdt å holde fast ved og strebe etter, fordi det representerer en kontakt med det grunnleggende (2012: 30, kursiv i original).

Dei i utgangspunktet apolitiske idéane i vitalismen verkar inn på det eg nedanfor omtalar som *bio-politikk*, der biologiske fakta blir omsette i sosiale normer. I konstruksjonen av seksualitet blir desse biologisk informerte normene nedfelte i mellom anna lovverk – den juridiske diskursen – og sosialhygiene. Psykoanalysen, som meinte seg å avdekkja vitskapleg det som skjedde i menneskesinnet, informerte straffelovdiskusjonen i Noreg. Vitalistisk moral, forstått som idéar om korleis eit naturleg liv bør levast, blir i kunst og litteratur formidla ved ei vektlegging av sol, varme, natur, jorddyrking, i tillegg til ein ekspressiv og intens stil. Ofte freistar

⁸⁵ Vassenden knyter òg *Lebensreform*-rørslene til vitalistisk tenking, og argumenterer for at etableringa av Den Norske Turistforening er eit anna utslag av tanken om å venda attende til naturen (2012: 29f). Forfattaren, norskdoms- og kvinnesaksaktivisten Hulda Garborg (1862–1934) eksemplifiserer korleis ei vitalistisk inspirert reformrørslar gjorde nytte for ei rad ideologiar i norsk samanheng. Som både forfattar og aktivist fremja Garborg tradisjonelt norsk husstell, interiør- og kledeskikkar samtidig som ho argumenterte for kvinnefrigjerung. Dei draktreformatoriske tankane hennar om å fjerna korsettet frå kvinnekleda, stamma frå Jean-Jacques Rousseaus (1712–1778) ideal om at «[k]vinnekroppen måtte få utfalda seg og leva sunt og fritt» (Skre 2011: 88). At sivilisasjonen leier til forfall, er tanke som ofte blir ført attende til nettopp Rousseau, og då særleg verket *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* [Om opphavet og grunnlaget til ulikskapen mellom menneska] (1782 [1755]).

denne moralen å halda oppe ei patriarkalsk kjønnsrolleinndeling.⁸⁶ Mellom anna difor har vitalismen ofte vorte sett i samanheng med den nazistiske dyrkinga av kropp, styrke og det «naturlege» i kontrast til det forfalne.

For å nyansera den oppfatta samanhengen mellom vitalisme og nazisme, vil eg her ta utgangspunkt i ein tidleg studie av kryssingspunktet mellom naturdyrking, formeiringspropaganda og agrarvitalistisk nynorsk litteratur. Den sveitsiske nordisten Walter Baumgartner har i ein kritisk analyse av Tarjei Vesaas' *Bufast-romanar*⁸⁷ karakterisert erotikkskildringa i dei som indikasjonar på det me kan kalla ein *biologisk funksjonalisme*.⁸⁸

I den vitalistiske perioden hans kan ein nok snakka om seksualromantikk. Denne kjærleiken blir ikkje sublimert. Men han blir *funksjonalisert*. I synsfeltet finst berre avling, fødsel og mjølkeproduksjon, stendig og påtrengande parallellført med reproduksjonen til dyra på garden (Baumgartner 1977: 582, kursiv i original).

Ærendet til Baumgartner er å visa korleis Vesaas på den eine sida tek parti for ein konservativ – me kan kanskje seia *kjønnskonserverande* – politikk, men på den andre sida problematiserer den ein-sidede vektlegginga av formeiring og kjærleik til jorda, og slik unngår å skriva ein politisk eintydig Blut und Boden-litteratur (sst.: 595). Det overordna poenget er viktig for framlesinga av vitalistiske trekk hjå Sveen: Medan vitalismen tenderer mot ein heteronormativ, biologisk funksjonalisme, har skjønnlitteraturen potensial til å problematisera og eksponera livskraftene, og stilla spørsmål ved den ideologien dyrkinga av livskraft og «det naturlege» byggjer opp under.

Tendensar til ei slik problematisering er tydelege hjå visse kvinnelege forfattarar. Litteraturforskar Ingrid N. Mathisen har til dømes vist at karakteren Alberte hjå Sandel skisserer «ein tredje posisjon for kvinna, og for seg sjølv. Alberte dyrkar alt ho erfarer som livsfremjande og som aukar hennar kreativitet og vitalitet. Men ho avviser den kjønna livsdyrkinga knytt til reproduksjon, fordi ho opplever at dette set grenser for hennar fridom [...]» (2012: 313). I den grad me kan snakka om ein feministisk vitalisme, er det i denne samanhengen ein vitalisme som problematiserer virilismen og den biologiske funksjonalismen. Analogt vil denne studien spørja korleis Sveen kjem i konflikt med dei same problema, men samstundes understreka at ein

⁸⁶ I overgangen mellom 1800- og 1900-talet vart kjønnsrollene destabiliserte, men vitalismen bidrog til å rehabilitera ein tradisjonell mann/kvinne-dikotomi (Dam 2010: 76f), og til å definera ein sunn, sterk og heteroseksualisert mannskropp som symbol på den vitale nasjonen.

⁸⁷ Eg skal koma nærare inn på desse romanane, *Det store spelet* (1934) og *Kvinnor ropar heim* (1935), i kapittel 6, der dei vil danna eit komparativt element mot Sveens *Svartjord*.

⁸⁸ Også Vassenden bruker dette omgrepet i sin vitalismestudie (2012: 265).

homoerotisk vitalisme fører med seg ein vesentleg skilnad fordi den vitalistiske manndomsdyrkinga i utgangspunktet ofte er potensielt homoerotisk.

Dimed kan både den pragmatiske og den kunstnarlege vitalismen gjeva ulike ideologiske utslag. Her kan det vera nyttig å skilja mellom ein vitalisme som går i idealistisk-spirituell retning, og ein som snarare nærmar seg ein instrumentalisert bio-politikk. Som eg skal visa i analysekapitla, startar Sveens vitalisme med ei identitetskrise (kapittel 4), blir seinare knytt til ein romantisk-mystisk homoerotikk (kapittel 5), men ovrar seg i dei siste utgjevingane før krigen i større grad som biologisk funksjonalisme (kapittel 6 og 7). I tillegg eksponerer verket hans dei uklære grensene mellom ein heteronormativ, viril vitalisme og ei potensielt homoerotisk manndomsdyrking. Me ser indisium på dette i *Svartjord*, og heilt akutt blir denne samanblandinga i diktet «Til dei unge menn» frå *Såmannen*.

Som eg vil visa, verkar vitalismen inn på allslags bio-politiske ideologiar som er med på å definera homoseksualitet på starten av 1900-talet. Vitalismeomgrepet, og skriftene til Driesch og Bergson tener i denne avhandlinga dimed ikkje som ei konkret transtekst. Det må snarare forståast som eit omgrep for samanfiltreringa av biologi, ideologi og estetikk som legg vekt på livskraft, styrke og formeiring, ei ideologisk strøyming Sveen går i dialog med og dels utfordrar. Såleis står omgrepet i avhandlinga både for ein litterær stil kjenneteikna av intensitet og ekspressivitet, eit kunstnarisk motivtilfang der sol, liv, styrke og natur er framståande, og ei idéhistorisk strøyming som privilegerer det naturlege i motsats til det dekadente. Ikkje minst er det siste perspektivet viktig, i og med at vitalismen påverka ein bio-politikk som definerte den homoseksuelle som fiende av styrke og velferd.

2. Homoseksualitet som bio-politisk konstruksjon

Foucault bruker omgrepa *bio-politikk* og *anatomo-politikk* om eit skilje i korleis statsmakta ovrar seg.⁸⁹ Ifylgje Foucault vernar statsmakta sidan slutten av 1700-talet i stadig mindre grad statsoverhovudet. I staden konsentrerer ho seg meir og meir om å styra sjølve livet, til det beste for befolkninga i ein nasjon.⁹⁰ Makta over liv og død er ikkje fyrst og fremst motivert av det individuelle livet – undersåtten som blir avretta for å ha sett seg opp mot kongen – men av livet

⁸⁹ Makta over livet tek to hovudformer. For det fyrste ein «anatomo-politique du corps humain» – ein disiplinerte politikk over menneskekroppens anatomi (Foucault 2009: 183). Den andre forma er «une bio-politique de la population» – ein politikk som regulerer folkesetnaden med vekt på fødsels- og dødstal, folkehelse og livslengd (sst.). Båe aspekt dreg vekslar på vitalistiske kroppsdisiplineringsideal.

⁹⁰ «Les guerres ne se font plus au nom du souverain qu'il faut défendre ; elles se font au nom de l'existence de tous ; on dresse des populations entières à s'entre-tuer réciproquement au nom de la nécessité pour elles de vivre» (Foucault 2009: 180). [«Ein fører ikkje lenger krig i namnet åt herskaren som lyt forsvarast, men for alles eksistens. Ein får heile befolkningar til å drepa kvarandre gjensidig for deira egne livsbehov.»]

til *gruppa*. Ein konsekvens av dette er at éi gruppe innanfor befolkninga kan trugast med utsletting dersom ein trur det vil gagna ei anna (Foucault 2009: 181). Det individuelle livet må såleis regulerast ut frå ein idé om kva som er best for folkesetnaden. Slik sett blir bio-politikken ein arena der staten kan adoptera og setja i verk vitalistiske idéar.

For Foucault er seksualiteten kjernen i dei to formene makta over livet har teke i moderniteten. Seksualiteten er både del av anatomo-politikken, i og med at han dreiar seg om disiplineringa av kroppen, og av bio-politikken (2009: 192). Innanfor dei bio-politiske tiltaka som skulle dyrka fram ein sterkare folkesetnad, fekk homoseksualiteten difor ei særstilling som skræmebilete, som me skal sjå. Eit hovudpoeng i Foucaults analyse er, som nemnt i kapittel 2, å kritisera «undertrykkingshypotesen» for å oversjå at seksualiteten ikkje er eit transhistorisk fenomen, men ein moderne konstruksjon, skapt av dei same reguleringane som legg band på han. «Seksualiteten» oppstår når sexen kontinuerleg blir diskursivert (sst.: 33f). Eg vil framheva den mekanismen Foucault fyrst og fremst meiner tener til å få sexen i diskurs: *tilståinga* [«l'aveu»]. Dette er eit av dei fremste sanningsproduserande rituala i vesten, og grunnlaget for diskursane om seksualitet.⁹¹ Det fylgjer av dette at diskursiveringa av sexen ikkje skjer i eit tilhøve mellom ein dominerande og ein dominant; ho er resultatet av ei forhandling mellom ein som veit noko, og ein som *vil vita* det (jf. sst.: 132f). Den som vil vita, kan setja i verk maktmiddel for å oppnå den kunnskapen han leiter etter, i kraft av å representera staten, religionen eller medisinen, men dimed kan makta òg stengast for eller underminerast.

3. Frå rettssalen til sinnssjukehuset

Som nemnt i kapittel 2.3, skil Sedgwick's analyse av krisa i homo-/heteroseksuelldefinisjonen mellom to aksar: minoriserande versus universaliserande og kjønnsseparatistiske versus kjønnsoverskridande.⁹² I det fylgjande skal me sjå idéutviklingar om homoseksualitet som eksemplifiserer desse definatoriske brytingane.

⁹¹ Foucaults poeng om *tilståinga* som sanningsmekanisme overlappar med det dynamiske litteratursynet eg skisserte i førre kapittel. Eit konkret norsk eksempel på ei strategisk vurdering av tagnad og diskursivering er haldninga presten Harald Arnesen gav uttrykk for i 1885: «Kjønnsmoralen var opptatt av ein balanse mellom forteiinga og frisetjinga. Eit for strengt regime var skadeleg først og fremst fordi ein då ikkje fekk kontroll over kva informasjon barnet fekk. Det var nødvendig med openheit nettopp for å kunna regulera og kontrollera seksualiteten» (Jordåen 2010: 186). Eksempelet stadfestar Foucaults poeng om at seksualitetens historie er prega av komplekse diskursive reguleringar.

⁹² Den tidlege, tyske homorørsla er eit døme på striden mellom separatistiske og overskridande homoseksuelldefinisjonar. Sexologen Magnus Hirschfeld (1868–1935) er kjend for teorien om «seksuelle mellomtrinn», og altså den homoseksuelle som ein «mellomtype» mellom mann og kvinne. Hirschfelds «Wissenschaftlich-Humanitäres Komitee», stifta i 1897, var den fyrste organisasjonen som arbeidde for homoseksuelles rettar (jf. Rosen 1993: 499). Hirschfeld blir ofte sett i motsetnad til Adolf Brand (1874–1945), som med organisasjonen *Gemeinschaft der Eigenen* stod for ein maskulinistisk og tidlegfascistisk homokamp (Keilson-Lauritz 2005: 81).

Teoretiseringar og omgrepsleggjeringar av likekjønna kjærleik og erotikk går i vestleg skriftkultur attende til Platons *Symposion*. I denne dialogen om kjærleikens natur hevdar Aristofanes at menneska opphavleg var sette saman to og to og at det fanst tre kjønn.⁹³ Desse samansette menneska var så raske og sterke at gudane til slutt måtte kløyva dei i to for å ha makt over dei. Deretter byrja menneska å leita etter den andre halvdelens sin. Dei som hadde vore sette saman av to menn eller to kvinner, leitte etter ein av same kjønn, medan dei opphavlege «kvendkarane» leitte etter nokon av motsett kjønn. Slik oppstod kjærleiksdrifta, ei avleiing frå opprøret mot gudane. Sjølv om Platon skildrar drifta etter ein partnar av same kjønn som like alminneleg som ulikekjønna forhold, var «kvendkar» eit skjellsord i Athens gullalder; det var ikkje gildt å vera den «feminine» parten i eit forhold mellom to menn.

Idéen om «det tredje kjønn» blir henta fram att på 1800-talet av den tyske skribenten og homoaktivisten Karl Heinrich Ulrichs (1825–1894). Han formulerte i 1864 for fyrste gong innanfor ein medisinsk diskurs tanken om at dei homoseksuelle, dei seksuelt «inverterte», var eit tredje kjønn.⁹⁴ Det latinske uttrykket, som vart gjengt i medisinen, var «anima muliebris virili corpore inclusa» [«ei kvinneleg sjel stengt inne i ein mannleg kropp»] (jf. Schaffner 2012: 69). Ulrichs argumenterte for at det fanst to grupper menn: *Dioningar* – med ei drift mot det motsette kjønn – og *Urningar*, med ei drift mot andre menn.⁹⁵ Denne idéen om komplementaritet i forhold mellom menn innlemma slike forhold i eit heteroseksuelt prinsipp, og på det viset kunne likekjønna forhold definerast som *like verdfulle* som heteroseksuelle (sst.: 123).

Sjølve omgrepa «homoseksuell» og «heteroseksuell» vart fyrst brukte av den austerriskskingske forfattern Karl-Maria Kertbeny (1824–1882) i eit brev til Ulrichs i 1868. Den terminologiske produksjonen til Ulrichs og Kertbeny var motivert av at dei båd kjempa mot § 143

⁹³ «Det var eit tredje kjønn ved sida av dei to, og dette sameinte dei to i seg. Kjønnet sjølv er bortkomi, men namnet lever att. Kvendkarar fanst på den tid både som vesen og namn. Dei var samansette av båd kjønn – av det mannlege og det kvinnelege. Men no er kvendkar ikkje anna enn eit skjellsord» (Platon 1939: 41f). «Kvendkar» er her omsetjinga av det greske ἀνδρόγυνος [*androgynos* – «mann-kvinne»].

⁹⁴ Murat har funne førestillingar om eit tredje kjønn i arkiva til politiet i Paris frå så tidleg som 1840-talet. Då politiet i Frankrike gjekk laus på undergrunnsmiljøet med prostituerte menn den gongen, såg dei altså for seg at menn som hadde sex med menn, var noko *mellom* mann og kvinne – tanken om det «tredje kjønn» var ein integrert del av kjønnstenkinga på 1800-talet, også før Ulrichs formulerte sine teoriar (jf. Murat 2006: 20). Slik korrigerer Murat også den genealogiske undersøkinga av seksualitet. Der Foucault legg vekt på at dei moderne diskursane om seksualitet produserer den homoseksuelle som type, framhevar Murat korleis diskursiveringa av seksualiteten baserte seg på ein allereie eksisterande, språkleg subkultur.

⁹⁵ Omgrepa var inspirerte av Pausanias, som i *Symposion* skilde mellom den himmelske Afrodite, dotter av Uranus, og den folkelege Afrodite, dotter av Zevs og Dione (Murat 2006: 121n). Ved å knyta homoseksualiteten til det himmelske alluderte Ulrichs òg til idéen formulert av Sokrates om at kjærleiken til ein vakker unggut var ei drift mot eit åndeleg gode (jf. Platon 1939: 74f og kapittel 5). Dessutan baserte han seg på ein heteroseksuell premiss om komplementaritet; feminine urningar («Weiblings») vart tiltrekte av maskuline («Mannlings») og omvend (Murat 2006: 122).

i den prøyssiske straffelova, som straffa bestialitet og sex mellom menn (Blank 2012: 17).⁹⁶ Starten på den moderne homoseksuelle definisjonen er såleis ein slags omvend diskurs *før* den medisinske diskursen var etablert, der dei homoseksuelle utnyttar litterære og kulturhistoriske kategoriar for å definera seg sjølve som «verdfulle», «naturlege» og «heteroseksuelt komplementære».

Psykiatrane Richard von Krafft-Ebing og Carl Westphal (1833–1890) var bae einige med Ulrichs i at mannleg homoseksualitet ikkje burde straffast. Likevel såg dei homoseksualitet som ein medfødd perversjon – ein alvorleg sjukdom, på line med nekrofil og bestialitet. Som Murat har poengtert, vart anerkjenninga frå medisinarane ein Pyrrhos-siger for Ulrichs, der dei homoseksuelle gjekk frå å vera kriminelle til å bli definerte som forderva og degenererte sinnssjuka (Murat 2006: 130). Sjukdomsparadigmat skulle likevel bli viktig i den homoseksuelle frigjeringskampen, fordi tanken om den «kontrære seksualkjensla» som sjukdom også kunne brukast som argument *mot* kriminalisering av likekjønna forhold og dimed ha ein subversiv funksjon. I tillegg til å vera kjønnsverskridande har desse tidlege homoseksualitetsteoriane ein minoriserande tendens; dei homoseksuelle er ei særskilt gruppe.

Her ser me utspringet til ein diskursiv eksplosjon kring fenomenet homoseksualitet, som baserer seg på systematisk undersøkte vitnemål frå dei det gjeld – *tilståingar*. Psykiatrien som voks fram frå slutten av 1800-talet, representerte ein ny måte å forstå mennesket på. Handlingane vart rekna som ein del av mennesket, og dimed evaluerte etter normer for helse – ikkje moral: «Psykiatrien sto i bresjen for ei fundamentalt ny forståing der mennesket skulle forståast utifrå prosessar *i* det enkelte individet» (Jordåen 2003: 3, kursiv i original). Dimed vart homoseksualiteten ei avsløring; det som hadde vore venskap mellom menn, skulle avdekkjast som den perversjonen det «eigentleg» var gjennom at pasienten vedkjente seg overfor ein terapeut (sst.). Denne sexologiske etableringa av homoseksualiteten konstruerte fenomenet som noko som skulle lesast ut av tvi- eller fleirtydige teikn, homografar.

I sexologien på det seine 1800-talet vart Krafft-Ebings *Psychopathia Sexualis* (1892 [1886]) ein hjørnestein. Verket inneheldt 447 klassifikasjonar av menneskeleg seksuell aktivitet og alskens «perversjonar», mellom dei den såkalla «seksuelle inversjon», altså homoseksualitet. Krafft-Ebing meinte at invertert seksualitet var eit resultat av degenerasjon i slekta. Ei av dei viktige nyskapingane hans var skiljet mellom *perversjon* definert som psykopatologi, og *perversitet* definert som moralsk last (Schaffner 2012: 47).⁹⁷ Verket markerer ein definatorisk overgang frå å fokusera på syndige *handlingar* til å prøva å forstå «avvikarane» som *individ*:

⁹⁶ Lovforbodet i Tyskland vart ikkje fjerna før 1994, men hadde då sidan 1969 einast fungert som ei særskilt regulering av seksuell lågalder for homofile menn (Murat 2006: 124n).

⁹⁷ Ordet «pervers» og dei avleidde substantiva kjem av latin «pervertere», som tyder å fordreia.

Nicht die That, sondern einzig und allein die anthropologisch-klinische Würdigung des Thäthers kann die Entscheidung herbeiführen, ob strafwürdige Perversität oder krankhafte und nach Umständen die Strafbarkeit ausschliessende Perversion des geistigen und Trieblebens vorliege⁹⁸ (Krafft-Ebing 1892: 408, jf. Schaffner 2012: 46).

Krafft-Ebing argumenterte difor for å oppheva den tyske § 175, i og med at lova straffa ein abnorm, psykisk tilstand; patologiske handlingar kunne ikkje endrast gjennom straff. Her ser me ein homoseksuelldefinisjon som inkorporerer både ei minoriserande forståing (perversjon er ein sjukdom knytt til ei definert gruppe) og ei universaliserande forståing (perversitet er umoralske handlingar kven som helst kan stå bak).⁹⁹

Verket illustrerer dessutan funksjonen til tilståinga; det voks frå 110 til 454 sider i løpet av ni utgåver. Ein grunn til dette var at Krafft-Ebing slo hol på isolasjonen til dåtidas «inverterte», slik at dei skreiv til han for å fortelja fortruleg om egne erfaringar og dimed bidrog til klassifikasjonsarbeidet (Murat 2006: 153f). Når Krafft-Ebing empatisk forsvara avkriminalisering med bakgrunn i dei homoseksuelles situasjon, var det altså på grunn av personlege vitnemål – *tilståingar* i brevs form frå lesarar av *Psychopathia Sexualis*.

Dynamikken mellom tilståingar og kategoriseringar, mellom lækjar og pasient, gjekk mellom anna ut på forhandlingar om kva definisjonen av homoseksualitet skulle innebera. Den tyske sexologen noterte seg mellom anna at mange homoseksuelle ikkje var i stand til å sjå seksualdrifta si som unaturleg. Tvert om følte mange av dei at likekjønna begjær var naturleg for dei, medan den lovlege heteroseksualiteten var «mot naturen» (Krafft-Ebing 1999: 485). Me anar eit dobbelt naturomgrep, der den *allmenne* naturen som moralsk rettesnor står i kontrast til ei forståing av *individets* natur.

4. Den universelle nevrosen

Seksualitetsteoriane til Sigmund Freud (1856–1939) representerer eit grunnleggjande brot med eldre tankar om perversjonar (Murat 2006: 229, Schaffner 2012: 138). I det viktige verket *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*¹⁰⁰ posisjonerer Freud seg overfor fleire av 1800-talets forskarar og aktivistar mellom anna ved å avvisa Ulrichs' tanke om «sjeleleg hermafroditisme»:

⁹⁸ «Ikkje gjerninga, men eine og aleine den antropologisk-kliniske vurderinga av gjerningspersonen kan avgjera om det dreiar seg om ein straffbar perversitet eller ein sjukeleg perversjon av ånds- og driftslivet, som i visse tilfelle hindrar straffeansvar.»

⁹⁹ Ifylgje Krafft-Ebing kunne homoseksualitet vera både medfødd og tileigna, men også i tilfella med tileigna homoseksualitet tyktest det å liggja ein latent bi- eller homoseksualitet til grunn – altså ein biologisk føresetnad (1892: 190). Tendensen i denne teorien er slik sett minoriserande.

¹⁰⁰ Desse avhandlingane kom ut for fyrste gongen i 1905, og skulle koma i seks utgåver medan Freud levde. Dette er endå eit indisium på den stadige utviklinga og diskusjonen kring seksualteoriar i moderne tid.

Die Bisexualitätslehre ist in ihrer rohesten Form von einem Wortführer der männlichen Invertierten ausgesprochen worden: weibliches Gehirn im männlichen Körper. Allein wir kennen die Charaktere eines 'weiblichen Gehirns' nicht. Der Ersatz des psychologischen Problems durch das anatomische ist ebenso müßig wie unberechtigt¹⁰¹ (Freud 1924: 16).

Freud kritiserer dimed kjønnsessensialismen til Ulrichs – i eit queerteoriperspektiv kan me seia at komplementaritetens modellen og teorien om sjeleleg hermafroditisme er baserte på ureflekterte stereotypiar om kva kjønn er. Vidare avviser Freud at perversjonar er resultatet av degenerative prosessar, og set søkjeljoset på barnet ved å freista å forklara homoseksualitet som konsekvens av ei spesiell eller mangelfull psykologisk utvikling. Alle born har anlegg for å bli «polymorft perverse» til dømes som resultat av forføring, dersom ikkje utviklinga av unormal kjønnsdrift blir hindra av dei tre store undertrykkingsmekanismane: skam, avsky og moral (Freud 1924: 65f). Freud reknar homoseksualitet og andre «perversjonar» som del av det normale, om ikkje normative.¹⁰² Han tek slik til orde for ein universaliserande framfor ein minoriserande homoseksualitetsdefinisjon: «Me er alle litt hysteriske» (sst.: 45). Difor er dei homoseksuelle ei gruppe med ei spesiell seksualdrift på lik line med alle andre – om enn objektvalet er perverst:

Die psychoanalytische Forschung widersetzt sich mit aller Entschiedenheit dem Versuche, die Homosexuellen als eine besonders geartete Gruppe von den anderen Menschen abzutrennen. Indem sie auch andere als die manifest kundgegebenen Sexualerregungen studiert, erfährt sie, daß alle Menschen der gleichgeschlechtlichen Objektwahl fähig sind und dieselbe auch im Unbewußten vollzogen haben [...]. Im Sinne der Psychoanalyse ist also auch das ausschließliche sexuelle Interesse des Mannes für das Weib ein der Aufklärung bedürftiges Problem und keine Selbstverständlichkeit [...]¹⁰³ (Freud 1924: 18n).

Frå ein psykoanalytisk ståstad er korkje homo- eller heteroseksualitet sjølvforklarande; båe delar er uttrykk for impulsar som har styrt seksualdrifta i den eine eller andre retninga. Denne analysen representerer ei fundamentalt universaliserande forståing.

¹⁰¹ «Tokjønns læra har i si grøvste form vorte uttrykt av ein talsmann for dei mannlege inverterte: ein kvinneleg hjerne i ein mannleg kropp [«anima muliebris virili corpore inclusa»]. Men me kjenner ikkje eigenskapane til ein 'kvinneleg hjerne'. Å byta ut det psykologiske problemet med det anatomiske er like nyttelaust som det er grunnlaust.» Merk at omgrepet «Bisexualität» her indikerer at ein person har to ibuande kjønn, og ikkje ei seksualdrift retta mot både menn og kvinner.

¹⁰² «By challenging the conception of perversion as a pathological, abnormal and exceptional condition, Freud attacks the basic premise of all previous sexological studies. Perversion is not a deviation from but is in itself the original state: it is the universal predisposition of the human sexual drive, from which, ideally, normal sexual behaviour develops during the maturation process» (Schaffner 2012: 139).

¹⁰³ «Psykoanalytisk forskning set seg på det sterkaste imot forsøket på å skilja ut dei homoseksuelle som ei særarta gruppe i høve til andre menneske. I og med at psykoanalysen også studerer andre enn dei tydeleg framviste seksualopphissingane, finn me at alle menneske er i stand til likekjønna objektval, og at dei også har gjort slike val i det umedvitne. I psykoanalytisk forstand er dimed også mannens utelukkande seksuelle interesse for kvinna eit problem som treng oppklaring, og ikkje noko sjølv sagt.»

Hovudmodellen i seksualteorien til Freud er det velkjende Ødipuskomplekset.¹⁰⁴ Dersom barnet ikkje greier å koma over det, kan den seksuelle utviklinga enda i homoseksualitet. På det viset blir homoseksualiteten ei form for *utviklingshemming* (Freud 1924: 106). Såleis skaper Freud ein tredje forståingsmodell for perversjon som alternativ til *synda* og *patologien*. Sjølv om alle i utgangspunktet har anlegg for å bli polymorft perverterte, er dei «inverterte» ifylgje Freud narsissistiske, regressive og infantile. I staden for å koma over Ødipuskomplekset gjennom ein identifikasjon med far, identifiserer dei homoseksuelle seg med mora. Dei leiter etter eit mannleg seksualobjekt som liknar dei, og som dei kan elska slik mor deira elska dei (sst.: 18n).¹⁰⁵ «Seksualiseringa av barnet» (jf. Foucault 2009: 150) blir dimed overmåte viktig i homoseksualitetsdefinisjonen, og i denne teorien ser me ei klårt kjønnsoverskridande forståing.

Den mannlege homoseksuelles seksualdrift forklarar Freud i den seinare artikkelen «Zur Einführung des Narzißmus» som eit uttrykk for narsissisme. I denne tilstanden er libido retta mot Ego i staden for eit eksternt objekt. Frå starten av er barnet narsissistisk, men dei med normal utvikling vel seg den fyrste tilfredsstillaren av ego-instinkt som seksualobjekt, det vil seia mora eller ei erstatning for morsfiguren. Dei utviklingsforstyrra, derimot, bryt med den ødipale utviklinga ved å søkja seg sjølv som kjærleiksobjekt (Freud 1925a: 171). Den narsissistiske typen elsker den ein sjølv *er, var, eller vil vera* (sst.: 173), men å «elska» tyder ikkje romantisk kjærleik i denne samanhengen. Ifylgje Freud har ego-libido og objekt-libido omvendt proporsjonal styrke, og den høgste forma for objekt-libido er forelsking, når subjektet ser ut til å gjeva opp sin eigen personlegdom (sst.: 158). Autoerotikken blir slik ein sentral forståingskategori for homoseksualitet i den freudianske psykoanalysen. Denne forståinga utelukkar at den homoseksuelle kan vera forelska.

Sjølv om Freud representerte noko nytt på 1920- og 30-talet, levde også tidlegare teoriar vidare, ikkje minst gjennom Freuds diskusjonar av andre sexologar. Det er velkjent at

¹⁰⁴ Freud skil ut tre stadium i (gute)barnets seksuelle utvikling. Frå treårsalderen av går det fyrst gjennom den *falliske* fasen der barnet blir merksam på seksuallivet åt foreldra. I denne fasen fokuserer barnet seksualdrifta på mora – det har eit umedvite erotisk begjær retta mot henne. Samstundes reknar det faren som ein rival, ein som står i vegen for det umedvitne begjæret. Den neste fasen inneber *kastrasjonsangst*, der barnet fryktar å bli straffa av faren og såleis lida den same skjebnen som jenter – som i Freuds perspektiv allereie er kastrerte i kraft av å mangla penis. Kastrasjonsangsten fører til at barnet underkastar seg faren og gjev avkall på begjæret for mora, og såleis, i den *tredje fasen*, blir eit kjønna subjekt. Guten forsonar seg og identifiserer seg med faren og går dimed inn i manndomsrolla (Eagleton 2006: 134f, Murat 2006: 233). Freud forklarte også kvinneleg homoseksualitet som resultatet av ei forstyrra Ødipal binding, der den lesbiske forelskar seg i eit morssubstitutt (jf. Björklund 2014: 19f).

¹⁰⁵ I «Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci» utdjupar Freud dette ved å postulera at det homoseksuelle barnets særleg intense forhold til mora blir ei slags «forføring» som vekker seksualiteten for tidleg og fører til at gutebarnet identifiserer seg med henne. Den vaksne homoseksuelle mannen vel dimed seksualpartnarar som liknar honom sjølv. Dette er for Freud eit regressivt begjær grunna i barndomens autoerotikk (1925b: 413, jf. Heede 1989: 136).

psykoanalysen hadde stor innverknad på norsk samfunnsdebatt i mellomkrigstida: «Freud hadde betydning som et generelt epokefenomen, der mange skribenter tok for seg av læren når de så seg tjent med det» (Thon 2016: 234). I tillegg vekte Freud-eleven Wilhelm Reichs¹⁰⁶ teoriar om dei sosiale konsekvensane av seksualundertrykking stor oppsikt, og var kontroversielle over heile det politiske spekteret på siste halvdel av 1930-talet (Stai 1978: 145f). Særleg var kulturradikalarar som Sveens redaktør i Gyldendal, Sigurd Hoel, opptekne av idéane til Freud (jf. Andersen 2001: 400). Det har vorte påvist at Hoel også som litteraturkritikar var influert av ein freudiansk idé om at litteraturen skulle avsløra lygnene menneska heldt seg med (Tenningen 2012: 47). Ikkje minst tillét psykoanalysen kulturradikalarane å sjå nazismen som «en sosialpsykologisk sykdom som hang sammen med et fortrengt begjær» (Thon 2016: 234). Statusen til freudiansk psykoanalyse i det seksualpolitiske og litterære ordskiftet gjer desse teoriane svært viktige for å forstå forfattarskapen til Sveen og resepsjonen av det.

5. Krisa i homoseksuelledefinisjonen i norsk mellomkrigstid

Den norske § 213 i straffelova, som forbaud sex mellom menn, vart gjeldande rett i 1905 – og vart ståande slik fram til 1972, altså heile Sveens levetid:

Finder utugtig Omgjængelse Sted mellem Personer af Mandkjøn, straffes de, der heri gjør sig skyldige, eller som medvirker dertil, med Fængsel indtil 1 Aar. Med samme Straf ansees den, som har utugtig Omgjængelse med Dyr eller som medvirker dertil. Paatale finder alene Sted, naar det paakræves av almene Hensyn (sitert i Grodal 1957: 145).

Historikaren Martin Skaug Halsos argumenterer for at denne paragrafen var særskild radikal for si tid, med tanke på at han ikkje tok til orde for eit absolutt forbod mot likekjønna sex (2007: 94). Sex mellom menn skulle berre straffast dersom det var påkravd av «almene Hensyn» – til dømes dersom yngre menn vart forførte. Slik kan ein ifylgje Halsos sjå Noreg som det fyrste skandinaviske landet som oppheva det *generelle* forbodet mot likekjønna seksualitet (sst.: 91).

Analysen til Halsos strekar med rette under at intensjonen bak lova tok bakgrunn i ei nyansert og vitskapleg påverka innstilling til samekjønnserotikk, som var meir moderne enn det gamle sodomiforbodet. Skifter me derimot blick frå avsendaren til mottakaren av § 213, får me ei betre forståing av korleis lova kan ha vorte oppfatta i samtida, og korleis ho påverka livet til homoseksuelle menn. Som me skal sjå, sirkulerte det eit mangfald av homoseksualitetsdefinisjonar i norsk mellomkrigstid. Ei delvis liberalisering av sodomiforbodet er i denne konteksten ikkje naudsynleg frigjerande, men kan like gjerne gjera det umogleg å vita om ein blir ramma av lova eller ikkje. Sedgwick har argumentert for at europeiske samfunn i

¹⁰⁶ Reich (1897–1957) budde i Oslo frå 1934 til 1939, og dreiv ein seksualterapeutisk praksis der.

moderniteten hadde bruk for ein uproporsjonal maktbruk over samband mellom menn: «To maintain such a disproportionate leverage, however, requires that shows of power be unpredictable and in an unstable relation to the ‘crime’ that is ostensibly being regulated» (1985: 88). For at homonegative reguleringar skal fungera effektivt, må dei ramma uføreseieleg, slik at dei som *kan* rammast, regulerer si eiga åtferd i frykt for *potensielle* juridiske sanksjonar.¹⁰⁷ Lova var utforma som eit damoklessverd.

Sjølvs om § 213 kan ha vore ei radikal lov i samtida, er det viktig å ikkje mista av syne den større verdidiskusjonen som låg bak, og som reflekterer forståinga av homoseksualitet i resten av samfunnet. Jordåen viser korleis idéen om den homoseksuelle som sjuk og degenerert prega den seinare Straffelovkomitéen av 1922, som skulle revidera straffelova med særskilt vekt på valdtekt og utukt mot born. Komitéen vart nedsett med dokterar som tre av ni medlemmer – eit resultat av at spørsmål knytt til folkesetnaden var meir aktuelle enn tidlegare (Jordåen 2010: 201f).¹⁰⁸ Den urbane degenerasjonen var del av diskusjonen: Ifylgje komitéen førte byliv til at umoral vart spreidd, slik at begjæret vart vekt tidleg hjå ungdommen, som såleis vart moralsk avstumpa. Likevel valde dei å skilja mellom ulike former for umoral, og føreslo ei drastisk endring i lovforboda mot «utugtig omgjøngelse»: Forbodet mot sex mellom menn var, ifylgje komitéen, ei innsnevring av det gamlestamentlege forbodet mot sodomi, som var ein mykje større kategori og omfatta ulike former for ikkje-reproduktiv sex – også heteroseksuelle.¹⁰⁹ Slik gjekk komitéen i rette med ein religiøs diskurs som fram til no hadde hatt hegemoni.

Komitéen viste til Magnus Hirschfelds påstand om at homoseksualitet kom av abnorme kjønnskjerftar. For det fyrste var det å straffa denne medfødde tilstanden urettvist, og for det andre tala sosialhygieniske vurderingar imot å pressa homoseksuelle, gjennom straff, inn i eit heteroseksuelt samliv. For det var ikkje «i samfunnet si interesse at homoseksuelle forplanta seg, ‘da avkommet ofte er dårlig’» (Jordåen 2010: 204).¹¹⁰ I tillegg til degenerasjonsargumentet lanserte psykiateren Ragnar Vogt i ei utgreiing for straffelovkomitéen eit freudiansk argument om at homoseksualitet var ei utviklingshemming og dimed kunne ervervast (sst.: 205). Det er

¹⁰⁷ Med denne påstanden underbyggjer Sedgwick eit poeng om at det homoseksuelle i litteraturen kan nedfella seg som gotiske element: skrekk, paranoia og forfylgning av ein dobbeltgjengar (1985: 91). Eg skal koma attende til dette særleg i kapittel 4 og 8.

¹⁰⁸ Jordåen viser her til ein artikkel av Kari Melby og Bente Rosenbeck (2009), men utan å adoptera bruken deira av omgrepet bio-politikk. Likevel knyter også han implisitt homofilidiskusjonen til bio-politikken.

¹⁰⁹ Historisk straffa også norsk lovverk – frå Christian Vs *Norske lov* til den moderniserte straffelova av 1889 – «Omgjøngelse, som er imod Naturen», ei formulering som var retta mot ulikekjønna så vel som likekjønna analsex (jf. Chr. Vs Norske lov 2010 [1687], Halsos 2007: 92).

¹¹⁰ Også dette var ein teori Hirschfeld hadde utvikla: Han meinte ikkje at homoseksuelle *i seg sjølve* var degenererte, men snarare at dei bar på arvemateriale som kunne føra til degenerasjon i neste slektsledd, og at homoseksualiteten var naturens måte å hindra at dette vart ført vidare på (Jordåen 2003: 104).

symptomatisk for dynamikken mellom dei ulike diskursane at både psykoanalytikaren Freud og homoaktivisten Hirschfeld innverka på diskusjonen om norsk strafferett allereie i 1922. Likevel vart inga lovendring gjennomført; grunnen er ikkje kjend (sst.).¹¹¹

Debatten frå 1920-talet illustrerer korleis ulike oppfatningar – psykiatriske, juridiske, moralske og sosialhygieniske – bidreg til eit brokete bilete av kven den eller dei homoseksuelle er, og usemje om korleis lovverket skal handsama dei. Ifylgje Jordåen kan me tala om tre ulike kategoriar av homoseksualitet på det norske 1920- og 30-talet: den *ibuande* eller medfødde homoseksualiteten; den *erverta*, til dømes som eit resultat av forføring; den *situasjonelle*, der homoseksuelle handlingar kunne bli forstått som «guttetreker», altså uheldige feiltrinn som ikkje var ein sentral del av identiteten til subjektet (sst.: 208).¹¹² Slik modererer Jordåen påstanden frå Foucault om at den homoseksuelle var éin type; det er snarare tale om fleire ulike (sst.: 225). Dei ulike oppfatningane av kven den homoseksuelle var, og kva som var årsaka til avviket hans, gjorde at høgst ulike aktørar mana fram homoseksualiteten som ein mogleg konsekvens av den samfunnsutviklinga *dei andre* stod for.

Homoseksualiteten fekk på det tidlege 1900-talet ein *universell* sydebukkkfunksjon.¹¹³ Men han var også *spesiell* i kraft av å bli utropt til det lækjaren og samfunnsdebattanten Alette Schreiner (1873–1951) kalla «[e]n ganske egen seksuel abnormitet»¹¹⁴ (1914: 133). I ei populærvitenskapleg lærebok ramsar Schreiner opp idéar som er symptomatiske for krisa i homo-/heteroseksuelldefinisjonen: Homoseksualiteten er ei form for sjeleleg hermafroditisme; han er nokså vanleg, men finst oftast hjå menn, og då gjerne gåverike og ressurssterke; alt dette tyder på at homoseksualiteten er ein «kultursygdome» (sst.) – altså knytt til urban degenerasjon.

¹¹¹ I Danmark og Sverige vart forbodet mot homoseksualitet oppheva – rett nok med høgare lågaldar enn for heteroseksuelle – i 1933 og 1944. Lågaldaren vart her den same for homo- og heteroseksuelle forhold i høvesvis 1976 og 1978. Då § 213 vart oppheva i Noreg i 1972, vart også lågaldaren den same for alle typar forhold (jf. Rydström 2007: 21).

¹¹² Denne kompleksiteten finst uttrykt også i Freuds psykoanalyse. Freud skilde mellom «absolutt» (ibuande/medfødde), «amfigent» (erverta) og «okkasjonelt» (situasjonelle) inverterte (jf. Heede 1989: 132). Dette er i tråd med implikasjonen til den universaliserande definisjonen, der homoseksualitet kan ovra seg som utslag av fleire moglege, feilslegne utviklingsliner.

¹¹³ Denne sydebukk-rolla til homoseksualiteten heng tett saman med statusen til dei homoseksuelle som ei gruppe på utsida av samfunnet, med ein eigen subkultur. Som jødane blir dei rekna for å ha eit komplott som går ut på å øydeleggja nasjonen (Murat 2006: 267). «Dei homoseksuelle» blir tenkt som ei form for frimureri, med hemmelege grupperingar som øydelegg nasjonen frå innsida av (sst.: 298). Dimed ser me også den paradoksale sameksistensen mellom kjønnsseparatisme- og overskridingstropen: Dei homoseksuelle høyrer ikkje til eit naturleg kjønn, men brorskapen mellom dei baserer seg på at dei går saman i ei gruppe basert på nettopp kjønn. Den homoseksuelle passar ikkje i korkje naturen eller storsamfunnet, men paradoksalt nok heller ikkje i den gruppa han er ein del av. Som eg var inne på i kapittel 1, er dette *antisosiale* elementet eit grunnleggjande trekk i homoseksuelldefinisjonen.

¹¹⁴ På det viset stadfester ho Sedgwicks poeng om at likekjønna attrå frå starten av 1900-talet blir skild ut som noko meir enn berre ein «perversjon» på line med alle andre. Skiljet homo-/heteroseksualitet blir sjølv definisjonen på omgrepet «seksuell orientering» (Sedgwick 2008: 8).

Interessant nok hevdar Schreiner at homoseksualitet oftast er medfødd, og at samliv mellom *vaksne* homoseksuelle dimed ikkje bør vera ei sak for jussen: «Anderledes stiller saken sig selvfølgelig hvor det er tale om forførelse fra ældre menneskers side overfor ganske unge og umyndige individer» (sst.: 133f). Symptomatisk nok fremjar ho eit liberalt standpunkt overfor dei medfødde tilfella, men held samstundes moglegheita open for at det i andre tilfelle kan vera tale om tileigna homoseksualitet. Det er ei retorisk heilgardering som på ny viser korleis fleire ulike idéar er samtidige og har ulike funksjonar; her opptreer minoriserande og universaliserande definisjonar side om side. Argumentasjonen er heilt i tråd med intensjonen til § 213.

Ein av dei tidlegaste populærvitenskaplege artiklane om homoseksualitet i Noreg stod på trykk i *Populært tidsskrift for seksuell opplysning* i 1932, året Sveen debuterte som diktar.¹¹⁵ Tidsskriftet hadde vorte starta av lækjaren Karl Evang (1902–1981) og psykiateren Torgeir Kasa (1894–1974) same året. Særleg Evang vart ein føregangsfigur i sosialhygien, og stod for ei liberalisering av seksualopplysninga.¹¹⁶ Idéhistorikar Rune Slagstad skriv:

Evangs synspunkt hvilte på en naturalistisk forutsetning – en forestilling om menneskets førsosiale naturlighet. Den sovjetiske utvikling bekreftet naturalismen, for den dokumenterte 'at seksuallivet, hvis man gir det friere tøyler, overhodet ikke utarter, men tvertimot kommer inn i sunnere former enn dem vi kjenner' (2015: 208).

Dei seksualpolitiske oppfatningane til Evang var slik sett informerte av ei attende-til-naturen-haldning, ein slags politisk-pragmatisk vitalisme, og av eit seksuelt «frisettjingsprogram» som braut gjennom på 1930-talet (jf. Jordåen 2010: 184).

Ein del av bakgrunnen for at artikkelen «Homoseksualitet» vart skriven, var personlege vitnemål dei radikale medisinarane hadde motteke frå homoseksuelle.¹¹⁷ Dette illustrerer Foucaults poeng om makttilhøvet i tilståingssituasjonen. I kraft av å vera medisinske autoritetar har Evang og Kasa makt til å definera og forklara homoseksualiteten – årsak, kjenneteikn, eventuelle juridiske, pedagogiske og medisinske reaksjonar. Men kunnskapen deira føreset at dei får kontakt med eit sett informantar, og framstillinga av homoseksualiteten vart då også farga av dei personlege vitnemåla dei mottok. Dei idéane Kasa og Evang fornektar og kritiserer,

¹¹⁵ I det fylgjande siterer eg eit opptrykk av artikkelen frå 1947.

¹¹⁶ Evang var helsedirektør frå 1938 til 1972 og kjend som ein radikal samfunnsmedisinar og fortolkar av Freud. Av nazistane vart han knytt til ei villa degenerering av folkekroppen: «Den norske legen var en yndet antagonist for nazistene og norske nasjonalsosialister, og han ble av mange sammenliknet med Magnus Hirschfeld» (Jordåen og Wolfert 2015: 464).

¹¹⁷ I radioprogrammet «De homofile og samfunnet» frå 1965 fortalde Evang om opplysningsarbeidet han starta i 1930. Han mottok eit stort og tragisk brevmateriale frå homoseksuelle, og fekk ei unik innsikt i ulike homofile livslaup – alt frå prostitusjon til stabile forhold. Det store materialtilfanget var ein motivasjon for artikkelen han og Kasa skreiv om homoseksualitet, men dette tilfanget måtte brennast ved krigsutbrotet for å unngå at tyskarane fekk tak i namna (NRK Radio 1965). Også Evang indikerer dimed at det fanst ei reell frykt for at tyskarane ville forfylgja norske homoseksuelle.

er i denne samanhengen like viktige som dei oppfatningane dei fremjar, med tanke på at alt dei tek opp, må tolkast som velkjende førestillingar om homoseksualitet i samtida.

Evang og Kasa gjentek argumentasjonen frå Freud om at homoseksualitet ikkje har noko med degenerasjon å gjera, og knyter det til ein kjønnsseparatistisk argumentasjon:

Ellers synes homoseksualitet til alle tider å ha blomstret sterkest under slike forhold da kvinner var sjeldne, særlig under felttog. Stor krigerdyktighet og hårdførhet utelukket slett ikke homoseksualitet [...]. Det synes ikke å ha vært forbundet med noen utartning og svekkelse av rasen (Kasa og Evang 1947 [1932] : 179).

Tanken om at homoseksualitet ikkje kjem av degenerasjon, er her underbygd av det faktum at fenomenet finst hjå gamle høgkulturar, men også hjå naturfolk. Her møter me ikkje eit bilete av homoseksuelle menn som feminine (kjønnsoverskridande), men snarare eit poeng om at homoseksualitet like gjerne kan oppstå blant normativt maskuline menn. Forståinga tenderer slik ikkje berre mot kjønnsseparatisme, men òg freudiansk informert universalisme:

[1] *alle menneskers* kjønnsliv finnes en homoseksuell del, en seksuelt betont tiltrekning til ens eget kjønn. [...] Det er i virkeligheten hos normale mennesker så at deres kjærlighetsliv, deres evne til ansvar overfor andre, til medfølelse, ømhet og samfølelse – alt sammen ting som har en seksuell rot – ikke bare er rettet mot det annet kjønn, men også i høy grad mot barn, mot gamle og mot jevnaldrende samfunnsmedlemmer uansett kjønn. Dette er jo også betingelsen for et samfunnsnivå i det hele tatt (Kasa og Evang 1947: 171, kursiv i original).

Kommentaren om at (ikkje-seksuelt) begjær er grunnleggjande for sivilisatorisk samhald er typisk for separatistiske forståingar, og verkar å alludera til dei tyske Männerbund-teoriane, jf. kapittel 7. Den freudianske normaliseringa av dei homoseksuelle omfattar både ytre og indre eigenskapar. Lækjarane refererer vidare med ein viss skepsis idéen om at homoseksuelle menn er spesielt kreative eller språkleg og litterært talentfulle (sst.: 181).¹¹⁸ Trass i at dei er tydeleg påverka av Freud, som avviste Ulrichs' tredjekjønnssteori, knyter dei to norske medisinarane homoseksualitet til «hermafroditisme» (sst.: 184). Kasa og Evang går i rette med det som venteleg er ein alminneleg fordom i samtida, nemleg at dei homoseksuelle alltid er «legemlige hermafroditter». Sjølv om det finst *sjelelege* hermafrodittar som er homoseksuelle, og dimed blir forstått gjennom overskridingstropen, finst det også ein homoseksualitet som må forståast via kjønnsseparatisme-tropen, nemleg:

den homoseksualitet som utvikles innenfor hardføre krigerstammer, blant vikinger, eller i mer moderne tid – innenfor offiserskretser, i kadettskoler, blant soldater, i utpreget maskulint preget

¹¹⁸ Her er det kanskje den engelske sexologen Havelock Ellis (1859–1939) dei implisitt argumenterer mot. Han publiserte i 1896 den fyrste medisinske læreboka om «inversjon» (Schaffner 2012: 93). Medan tyske sexologar oftast brukte kasuistikkar av straffedømde eller institusjonaliserte, kunne Ellis bruka folk han kjende – med ein heilt annan sosiokulturell bakgrunn. Dette kan delvis forklara kvifor han fann kunstnariske evner hjå 66 prosent av dei homoseksuelle, mot 30 prosent i resten av folket (sst.: 94).

idrettsliv osv. Dette homoseksuelle liv ytrer seg blant annet ved sterk forherligelse av det vi pleier å kalle mannlige egenskaper, og ved dyrkelse av mannlig naken skjønnhet, i høy grad av beundring for legemlige prestasjoner osv. Denne form for homoseksuelt liv utelukker ofte ikke at de samme menn også har forbindelse med kvinner, stifter familie osv. (sst.: 183).

Slik viser dei implikasjonane av den universaliserande homoseksuelldefinisjonen etter Freud. Dersom homoseksualitet er noko alle menneske har anlegg for, vil ein finna det *både* hjå dei som er kjønnsverskridande og hjå dei mennene som tvert om er utprega mannlege og hevdar seg på typisk maskuline felt som hæren eller idretten. Samstundes kan ein påpeika at dei to folkeopplysarane dimed bidreg til den allmenne panikken overfor homoseksualitet i samtida. Dei homoseksuelle kan finnast overalt: mellom unge idrettsmenn, i hæren som skal forsvara landet – og i heteroseksuelle kjernefamiliar.

Der Schreiner fører til torgs ein argumentasjon som står opp under intensjonen med § 213, tek Kasa og Evang til orde for å avskaffa den same paragrafen. Dei skil òg mellom medfødde og tileigna homoseksualitet, og peiker på at den medfødde er ein sjukeleg tilstand det er urimeleg å straffast for, medan forføring er ramma av andre paragrafar (1947: 200). Allereie i 1932 ser me oppmodingar til ein større aksept for homoseksualitet i delar av samfunnsdebatten, tvillaust informert av dei personlege tilståingane Evang og Kasa hadde motteke frå norske homoseksuelle.¹¹⁹ Framstillinga til Evang og Kasa er likevel ikkje einskapleg, og det er uklårt om dei primært ser homoseksualitet som ein sjukdom eller ikkje. I sume parti skil dei klårt mellom det medfødde – som ikkje er sjukeleg – og det tileigna, som er ei sjukeleg utviklingsforstyrring. Slik ser me at den populærvitskaplege framstillinga av homoseksualitet i norsk mellomkrigstid er prega av krise i homo-/heteroseksuelldefinisjonen.

6. Tilståing i fyrsteperson

I 1957 kom den fyrste sakprosa boka om homofili på norsk, *Vi som føler annerledes*, skriven av Øvind Eckhoff¹²⁰ under pseudonymet «Finn Grodal» (Grodal 1957). Eit radikalt nytt element ved denne boka i høve til både Kasa og Evangs artikkel og kasuistikkane hjå Freud og Krafft-Ebing er sjølve føremålet: «[A]t problemene omkring homoseksualiteten for en gangs skyld blir belyst også fra den homoseksuelles egen synsvinkel» (sst.: 18). I boka blir det også gjeve opp ei adresse

¹¹⁹ Kasa skal ha behandla homoseksuelle i privatpraksisen sin, men me veit lite om kor utbreidd psykoterapeutisk behandling av homoseksuelle var før 1940 (Jordåen 2010: 180f). Sveen – som i 1933 uttrykte tillit til psykoanalysen (jf. «Kobra» 1933) – kan såleis teoretisk ha gått i behandling, men det er uråd å seia noko om kor sannsynleg dette er.

¹²⁰ Eckhoff (1916–2001) var musikal og musikkforskar av yrke. Han var med i Det Norske Forbundet av 1948 heilt frå starten, og var mellom 1949 og 1966 sambuar med Arne Heli (1924–2006), ein annan pioner i den norske homorørsla. *Vi som føler annerledes* har vorte kalla den fyrste vitskaplege boka om homoseksualitet i Noreg (Gatland 2009).

som lesarane kan skriva fortruleg til. Dette er eit viktig brot, for her blir tilståingssituasjonen endra fullstendig: I staden for at den homofiles vedkjenning fyrst lyt formidlast til ein fagperson, for deretter å bli referert til og brukt som stønad eller underminering av homoseksualitetsteoriar, presenterer *Vi som føler annerledes* eit fyrstepersonsnarrativ. Her får ein ikkje-akademisk lesar for fyrste gong lesa ein sjølvbiografisk presentasjon av livssituasjonen til ein homofil mann, på norsk. Denne fyrstepersonsforteljinga, saman med at lesaren får moglegheita for å tru seg til nokon som er i same situasjon, er eit teikn på at dei norske homoseksuelle eksplisitt byrjar å prata *om seg sjølve*, i staden for å bli *sett i tale av autoritetar*. Dette er med andre ord den fyrste sakprosa-boka som kan kallast ein omvendt diskurs på norsk, der ein homofil tek i bruk dei regulerande kategoriane som har vorte nytta av dei juridiske og medisinske autoritetane. Vidare er det eit viktig poeng at Eckhoff bruker nettopp uttrykket «homofil», og dimed markerer seg overfor fordømande medisinske og moralske diskursar som berre fokuserer på *seksuelle* handlingar.¹²¹

I boka til Eckhoff fortonar den wienerske psykoanalysen seg framleis som ein hjørnestein. Freud er «den første lærde som for alvor brøt med synet på de medfødte anlegg som avgjørende for utviklingen av inversjon» (1957: 70). Inversjonsomgrepet er med andre ord framleis i bruk. For Eckhoff er det sentralt at Freud braut med medfødd-paradigmet; miljøfaktorar spelar ei stor rolle som forklaring.¹²² Samtidig meiner han at homofile har større interesse og evne for kunstnariske aktivitetar enn andre, og forklarar dette med kjønnsverskriding: «Forholdet henger vel sammen med den større jevnbyrdigheten mellom maskuline og feminine følelser og åndsevner, som stort sett kjennetegner homofile mennesker i forhold til gjennomsnittet av befolkningen ellers» (sst.: 57f). Sitatet illustrerer også det problematiske i kjønnsverskridings-teoriar: Eckhoff tek for gjeve kva som er kvinnelege og mannlege eigenskapar, og analysen hans av «maskuline og feminine følelser og åndsevner» er tydeleg påverka av 1950-talets tradisjonelle kjønnsroller.¹²³ Hovudtendensen lyt likevel kallast konstruktivistisk, og eit tydeleg teikn på det er sju sider med «årsaksfaktorer» for homoseksualitet. Her inngår både miljø- og arvelege faktorar, men konklusjonen er talande: «De

¹²¹ Heilt frå starten av boka poengterer Eckhoff at omgrepa homo-/heterofil er nye omgrep, brukt om «generell innstilling og følemåte» (1957: 21).

¹²² Eckhoff avviser både Ødipus-komplekset og narsissisme-teorien, men påstår likevel at morsbinding kan ha noko med mannleg homoseksualitet å gjera (1957: 73f).

¹²³ Kvinner er for Eckhoff intuitive og kjenslevare, medan menn er skapande og har overblikk. Påstanden er påfallande med tanke på at forfattaren i starten av kapittelet har påpeikt at kva som er rekna som kvinneleg og mannleg, varierer sterkt mellom ulike kulturar (Grodal 1957: 49). Eckhoff vinglar ikkje berre mellom kategoriane universaliserande/minoriserande og kjønnsseparatistisk/-overskridande, men også mellom eit essensialistisk og eit konstruktivistisk syn på kjønna eigenskapar.

sistnevnte utgjør imidlertid bare sjelden *direkte* årsaker; men de danner *grobunnen*, forutsetningen for at de miljøfaktorer det dreier seg om, kan få nettopp denne virkningen» (sst.: 98, kursiv i original). Sjølv om det skal finnast menneske som er arveleg disponerte for homofili, blir altså miljøet rekna som avgjerande for om dei faktisk blir homofile.

Eckhoff tek såleis til orde for ein universaliserande homoseksualitetsdefinisjon der alle har evner til å utvikla homoseksualitet eller gjera homoseksuelle handlingar. Den forskaren han primært baserer seg på, er undersøkingane av seksuell åtferd utførte og utgjevne av den amerikanske sexologen Alfred Kinsey (1894–1956) i den vidgjetne Kinsey-rapporten frå 1948. I samband med rapporten kjem dynamikken mellom undersøkeren og den undersøkte inn på ny. Eckhoff bruker talmaterialet til Kinsey, basert på intervju med fleire tusen amerikanske menn, for å argumentera for at homofili er normalt. Ifylgje den amerikanske forskaren er det glidande overgangar mellom homo-, hetero- og biseksualitet, og Eckhoff bruker det amerikanske talmaterialet til å argumentera for at det sannsynlegvis finst kring 100 000 nordmenn «som erotisk sett foretrekker sitt eget kjønn» (1957: 47).¹²⁴ Samstundes er det store overlapp mellom dei ulike seksualitetskategoriane, som gjer det til eit definisjonsspørsmål kven som er kva.

Eckhoff framhevar den solidariske og mentalhygieniske verdien til Det Norske Forbundet av 1948, Noregs fyrste homoorganisasjon (1957: 262f). Men dette kallet om solidaritet går hand i hand med ei oppmoding om førebygging. Å forhindra utviklinga av homoseksualitet vil ifylgje Eckhoff føra til mest mogleg lukke for enkeltmennesket (sst.: 298).¹²⁵ Solidariteten strekkjer seg såleis ikkje berre til dei som *er* homofile i samtida, men også til dei som *risikerer* å bli det i framtida. Til og med solidaritet mellom homoseksuelle kan såleis verka eugenisk: Utslettinga er ein utveg også i den «omvende» diskursen – denne banebrytande og politisk subversive fyrstepersonstilståing er dimed grunnleggjande antisosial.

Vi som føler annerledes må forståast i ljøs av ein omfattande homofob angst i vesten på 1950-talet (jf. Halsos 2007: 99).¹²⁶ Då både § 213 og § 379 («konkubinatparagrafen») var åttå bli

¹²⁴ Ifylgje Statistisk sentralbyrå levde det i underkant av 3,5 millionar menneske i Noreg i 1957. 100 000 skulle då utgjera i underkant av tre prosent av folkesetnaden.

¹²⁵ Den universaliserande definisjonen i boka endar paradoksalt nok opp i ein minoritetstankegang: Det gjeld å stagga dei homofile anlegga – som altså finst hjå alle – slik at færrest mogleg opplever den ulukka det er å bli utskot i samfunnet.

¹²⁶ Kommunismen vart identifisert med homoseksualitet i McCarthy-tidas USA, medan kapitalisme vart knytt til homoseksuell egoisme i Sovjetunionen. Skandinavia vart i 1950 rysta av den såkalla Haijbyaffären der det vart avslørt at kong Gustav V hadde vorte utpressa av kelneren Kurt Haijby som påstod å ha hatt eit forhold til kongen. (Söderström 1999: 477). Dette bidrog til at prostitusjon blant homofile menn vart fyrstesidemateriale i svenske aviser på 1950-talet, då Sveen levde i eit heterofilt ekteskap i Stockholm. Her vart omgrepet «rättsröta» – röte i rettssystemet – brukt om det påståtte frimureriet mellom homofile menn, der dei stødde og hjelpte kvarandre med å unngå straff (sst.: 422). Også skandinaviske media tok slik del i det omfattande, vestlege mytemakeriet om homoseksuelle.

reviderte i 1954, kom Bispemøtet med ei fråsegn der dei argumenterte for å skjerpa § 213.¹²⁷ Den stadig meir eksplisitte motstanden mot homoseksualitet i den norske kyrkja forklarar dessutan kvifor austlege religionar vart ein viktig tilfluktsstad for mange homoseksuelle, som me skal sjå i kapittel 5.

7. Det homografiske maskulinitetsidealet

Både homoseksualitet og sosialhygiene er produkt av eit statleg apparat som vil forvalta kroppar og begjær for å verna og styrka staten på best mogleg måte. Seksualiteten er, som Foucault understrekar, møtepunktet mellom det individuelt-kroppsslege og det som har med folkesetnaden å gjera. Den svenske kjønnsforskarer Jens Rydström poengterer at medan sodomilovgjevingar kom på plass i Skandinavia på 1800-talet, vart lovene liberaliserte, og etter kvart avskaffa, mellom 1930 og 1972. Utviklinga fell saman med utviklinga av velferdsstaten i dei skandinaviske landa (2007: 14). Velferdsstaten gjer homoseksualitet til eit prekært spørsmål, noko både (samfunns)medisinen, jussen og kyrkja lyt ta stilling til: ei diskursiv *intensivering*.¹²⁸ Den moderne sosialpolitikken blir utforma på 1920- og 1930-talet i Noreg (Schiøtz og Skaset 2003: 19). Bakgrunnen for dette var mellom anna at fruktbarheita hadde falle mellom 1890 og 1930, og at degenerasjonslæra førte til ei tru på at «mindreverdige» individ fekk fleire born enn dei «verdfulle» (Melby 2002: 114f). Til dømes meinte rasehygienikaren Jon Alfred Mjøen at dei vestlege kulturnasjonane var truga av degenerasjon på grunn av dei kontraselektive mekanismane i sosialstaten: «prevensjonsbruk, sentralisering, kvinnefrigjøring og luksusbehov» (Kyllingstad 2004: 84).¹²⁹ Fleire lækjarar, som Ragnar Vogt og Alette Schreiner tok til orde for rasehygiene (Melby 2002: 115f). Forsvaret for familien var ikkje berre knytt til befolkningsspørsmålet, men òg til ei bevaring av tokjønnsmodellen; kvinnekampens protest mot

¹²⁷ «Homoseksuelle handlinger bør få gjelde som de perverse og forkastelige ting som de er, og skulle de i prinsippet være straffefrie, da er det ikke mulig å nekte at et nytt moral- og rettsyn er på ferde. [...] En må være merksam på at vi her står overfor en samfunnsfare av verdensdimensjoner. *Den nåværende paragraf 213 må bli stående, men gjøres gjeldende for begge kjønn og med innføring av skjerpet straff for forgåelse mot ungdom under 21 år*» (sitert i Grodal 1957: 341f, forfattarens kursivering). Dette var fyrste gongen biskopane i Den norske kyrkja samla uttala seg om homoseksualitet (Moxnes 2001: 60). Fram til no hadde fordømminga av homoseksualitet i praksis vore unison i jus og teologi, og fråsegna var truleg eit utslag av at det no for fyrste gong var ein reell sjanse for at homoseksualitet kunne legaliserast.

¹²⁸ Som Björklund påpeiker om Sverige: «The Social Democrats came to power in 1932 and started building the foundation of the welfare state [...]. [...] The population crisis and the building of the welfare state brought issues of family planning and sexuality to the political agenda» (2014: 13). I Noreg danna Arbeidarpartiet regjering i 1935, noko som opna for at Karl Evang vart helsedirektør.

¹²⁹ Britt Andersen har vist korleis Hamsuns kulturkritiske romanar kan lesast i ljøs av mellom anna kulturpessimismen til Mjøen. Nasjonen skulle styrkast gjennom at dei livskraftige, og ikkje dei «mindreverdige», formeira seg. Ei slik haldning er tydeleg i Hamsuns *Konerne ved Vandposten* (Andersen 2011: 159, jf. Hamsun 1920). Det fanst såleis eit samspel mellom vitalistisk skjønnlitteratur og bio-politikk.

kjønnsrollene stod sentralt i den befolkningspolitiske debatten (sst.: 122). Alt dette bidreg til at det er kring 1930 homoseksualitet, det «tredje kjønn», blir ein sentral, kulturell kategori i Noreg (jf. Jordåen 2010: 32).

Sosialhygienen og intensivering av homoseksualitetsdiskursane kan slik sjåast som utslag av den overgripande bio-politikken. Symptomatisk for dei reformatoriske idéane som prega bio-politikken, er argumentet frå den tyske hygiene-pioneren Alfred Grotjahn (1869–1931) om at sidan mennesket er eit sosialt vesen, er individets og samfunnets patologi uløyseleg samanbundne.¹³⁰ Idéane bak denne bio-politikken overlappar dessutan i stor grad med det me kan kalla ein pragmatisk vitalisme. Sosialhygienen adopterte den vitalistiske idéen om å motverka helsemessig degenerasjon skapt av at mennesket hadde fjerna seg frå naturen og førte moderne byliv prega av moralsk forfall og nervøse lidingar.

Medan denne politikken gav seg politisk liberale utslag i til dømes draktreformer og offentleg helsestell, har han også fleire samanfall med eugenikken og rasehygien. I den tyske Lebensreform-rørsla vaks sosialhygienen ut av rasehygien, med forsterka kraft frå ca. 1900 (Reulecke 1998: 201). Føremålet til sosialhygien var i utgangspunktet å forhindra effektane av Thomas Malthus' økonomiske lov,¹³¹ gjennom førebyggjande tiltak som fødselskontrollar, fjerning av straff for abort, og seksuell opplysning og rådgeving (sst.). Rasehygien hadde dimed vorte ein gjengs tenkjemåte på 30-talet, og omgrep som «mindre-» og «underverdige» var integrerte i det offentlege ordsiftet. Dette innebar at sterilisering av dei med «mindreverdige» arvemateriale vart rekna som ein relevant del av folkehelsearbeidet (Johannisson 1991: 170).¹³² På det viset kan ein seia at både velferdsstaten og dei totalitære statane baserte seg på sosialhygieniske idéar og målet om å byggja eit best mogleg samfunn.¹³³ Framveksten av

¹³⁰ «Socialhygienens sluttmål är inget mer och inget mindre än den egna nationens eviga livskraft. För bara socialhygien kan... garantera ett folk den kroppsliga grunden för dess kultur, dess nationella styrka» (sitert i Johannisson 1991: 143). Tanken bak sosialhygien var at individuell helse (anatomo-politikk) og kollektiv velstand (bio-politikk) hang nøye saman. Einskildmenneska måtte vera friske og sterke for at «samfunnslekamen» skulle vera sunn (sst.: 152).

¹³¹ Malthus' lov går ut på at folkesetnaden vil auka snøggare enn produksjonen av næringsmiddel, og at ein utygla folkevekst dimed vil måtta føra til hungersnaud, sjukdomar og krig (Reulecke 1998: 201).

¹³² Karl Evang var ein av pionerane innanfor den norske versjonen av sosialhygiene: sosialmedisin (Schjøtz og Skaset 2003: 227). Evang var sterkt kritisk til rasehygiene, og meinte kapitalismen var skuld i at nokre menneske sosialt sett låg bak andre. Berre i eit sosialistisk likskapssamfunn kunne eventuelle skilnader på folk forklarast med dårlege arveanlegg. Likevel meinte han det var i tråd med sosialismen å «begrense antallet dårlege arvebærere» (sst.: 231). Som Vassenden har påpeikt, er vitalismen ein tenkemåte som både ekskluderer og inkluderer (2016: 162). Sosialhygienen er likeins eit program som både kan ekskludera dei presumptivt livsudyktige og freista å inkludera alle i ein normativ livsstraum.

¹³³ Sjølv om dei skandinaviske sosialdemokratiske partia ikkje stod nær nazismen, var den sosialhygieniske tankegangen så alminneleg og akseptert fram til andre verdskrigen, at fascistane kunne utnyttja sosialhygienen til å argumentera for sin «eugeniske» ideologi. Det er ein samanheng mellom befolkningspolitikk, sosialpolitikk og eugenikk (Rosenbeck og Melby 2009: 44).

sosialhygienen understrekar slik poenget til Foucault om at bio-politikken spring ut av ein «ekspansiv rasisme» (2009: 166). Idéhistorikar Karin Johannisson skildrar samanhengen mellom folkehelseomgrepet, vitalismen, naturfascinasjonen, nasjonalismen og dei homoerotiske undertonane denne ideologiske klynga kunne ha:

[D]en växande alternativa hälsorörelsen [...] propagerade för naturläkemetoder och odlade en egenartad blandning av revolutionär ideologi och elitistisk primitivism. Den muskulösa, nakna glanshudade manskroppen med svällande biceps och soldränkta gyllenhår blev inkarnationen av den sunda och starka människan. [...] Hälsorörelsen lyfte fram begreppet folkhälsa med nya förtecken: nationell och folklig förankring, kult av det enkla naturenliga livet, individuell spåkning. Förbundet *Allnordisk folkhälsa* som startades av den karismatiska Are Waerland 1938 kryddades utan tvivel med tyskinspirerade visioner om det renade framtidsfolket. Devisen 'För de nordiska folkens andliga och kroppsliga förnyelse' var tidstypisk. [...] Vegetarianismen, solkulten, förhållandet av det estetiska muskelspelet var bara det spektakulära ytskummet på utopin om den oförgrifliga kroppen, om evig kraft och hälsa, som rörde vid den uppåtsträvande vardagsmänniskans mest existentiella drömmar (Johannisson 1991: 186, kursiv i original).

Ein nasjonalromantisk rasemystikk i tospann med eit vitalistisk-maskulint helseideal bidrog til trua på at nærleik til naturen var naudsynt for å oppnå ei sterk befolkning. Naturdyrkinga innebar også ei tru på at dei nordiske folka, og då særleg den nordiske bonden, hadde eit etnisk determinert forhold til det naturlege og sunne (Schnurbein 2016: 33f, Östman 2006: 84).

Kunsthistorikaren Patricia Berman har framheva overlappa mellom vitalismen som kunst og som pragmatisk og hygienisk samfunnsrørsle. Den idealiserte mannekroppen som strekte seg mot sola, var ei norm som skulle motverka det frykta forfallet i den dekadente, urbane moderniteten. Hygienekongressar og –utstillingar brukte vitalistisk kunst som modell og inspirasjon:

Den internasjonale hygiene-utstilling i Dresden i 1911 var den mest ambisiøse og omfattende messen til dato. Utstillingens populære pedagogiske avdeling fremstilte 'Der Mensch als Kunstwerk'. Tanken var at kroppen, som en form for arkitektur, kunne perfektioneres gjennom disiplin (Berman 2006: 50, kursiv i original).

Denne modell-funksjonen til vitalistiske kroppsideal skisserte ikkje berre eit *potensial* for å perfektionera kroppen. Det dreia seg òg om eit moralsk *imperativ* til å gjera dette til det beste for nasjonen. Dimed får også den kunstnarlege vitalismen ein moralsk funksjon:

Innenfor denne sosiale praksis antok helse og fysisk skjønnhet – menneskekroppens perfektionerbare arkitektur – moralske dimensjoner. Slike politiske, estetiske og sosiale bestrebelse tjente også som armatur for rasistiske og eugeniske bevegelser som vant gehør over et bredt politisk spektrum ved århundreskiftet (Berman 2006: 51).

Kunsten lyfter fram eit maskulinitetsideal som også bidreg til å skilja ut dei som *ikkje* høver inn med idealet – til dømes jødane og dei homoseksuelle. Idealet blir med andre ord ei norm som

må repeterast for å stadfesta biletet av seg sjølv som det *naturlege* manndomsidealet (jf. Butler 1991: 21).

Vitalismens kunst bidrog slik til å stadfesta eit manndomsideal som hadde vorte stadig klårare definert sidan slutten av 1700-talet. Ein grundig studie av dette idealet er gjort av den tysk-amerikanske historikaren George L. Mosse, som analyserer den historiske konstruksjonen av det han kallar ein maskulin *stereotyp*. På slutten av 1700-talet vann det klassisk greske venleiksidealet hevd, spesielt gjennom kunsthistorikaren og den tyske klassisismens pioner, Johann Joachim Winckelmann (1717–1768) (Mosse 1998: 29).¹³⁴ Winckelmanns analyse av at gresk kunst var prega av «edelt einfald og stille stordom», underbygde eit ideal for den moderne staten: Ein dynamisk, styrkande virilitet måtte sameinast med disiplin og temming av passande, kaosskapande impulsar (sst.: 35).

Idealet om den vakre utsjånaden revitaliserte på denne måten mottoet *mens sana in corpore sano*: Med framveksten av fysiognomikken på 1700-talet oppstod idéen om at mannens indre, moralske tilstand var reflektert i eit harmonisk andlet og ein muskuløs kropp (Mosse 1998: 26f). Ei symptomatisk framstilling av dette idealet, uttrykt som ei utveksling mellom biletkunst og litteratur, er lyrikaren Louis Kvalstads (1905–1952) ekfrase til Munchs *Badende Mann*:

Våt av den svale og friske sjø,
som skvetter og strømmer med salt og tang,
stiger en badende, solbrun mann –
som er naturen, så han og den
toner imot oss tidløs som form,
som rum og stoff og farveklang.

Her skyller altet innover oss,
med ophav, med lys og evighet:
slik var det, slik er det og skal det bli.
Og han som har skapt dette, strengt og skjønt,
med kraft og kjærtegn i samme stund,
lyser av evighet selv – som geni.

(Kvalstad 1936: 80–81)

Mannen blir ei urkraft som stig opp av havet; i vitalistisk kunst spøkjer den darwinistiske innsikta om den menneskelege evolusjonen frå enkle sjø-organismar i bakgrunnen. Medan den mannen Kvalstad skildrar i Munchs bilete, er «tidløs som form,/som rum og stoff og farveklang», er det kunstnarens oppgåve å skapa ei klårt definert framstilling av mannen som urstoff. Munch

¹³⁴ Winckelmann hadde ei homoerotisk orientering, noko Mosse hevdar bidreg til ein ambivalens i det mannlege venleiksidealet: «[W]hatever the evolution of the male stereotype, a homoerotic sensibility stood at the start of an image that was to inform the ideal of normative masculinity such as the clean-cut Englishman or the all-American boy» (Mosse 1998: 32).

har greidd bragda ved å måla eit bilete som er «strengt og skjønt» og som oppfyller manndomsidealet med «kraft» (styrke) og «kjærtegn» (sivilisatorisk stordom). Diktet er på ei og same tid ei skildring av menneskets band med naturen, og ein hyllest til Munchs evne til å *omforma* naturen på ein meisterleg måte.¹³⁵ Me kan sjå dette som eit paradoks felles for kunstnarleg vitalisme og reformatoriske folkehelseprogram: Naturen er det moralsk mest høgverdige, men det er opp til menneskeleg kultur å *manipulera* naturen for at mennesket skal leva i pakt med han.

Manndomsidealet som byggjer på dette paradoksale natursynet, innebar vidare at eit sjukt ytre etter kvart vart assosiert med eit moralsk forfall som skilde den oppbyggelege «insideren» frå den degenererte og trugande «outsideren» (Mosse 1998: 62). Eit hovudpoeng hjå Mosse er at manndomsstereotypen blir konstruert overfor ein mot-type, karakterisert ved dei same trekka som manndomsidealet, men med motsett forteikn (sst.: 60).¹³⁶ Mot-typene han trekkjer fram – den homoseksuelle, jøden og sigøynaren – vart tillagde eit sett karaktertrekk, tre f-ar: feminine, forfalne og fedrelandslause. Desse kulturelle trekka kjenner me igjen frå homoseksualitetsdefinisjonen, og dei utgjer homografiske markørar ved at dei er knytte til dei ulike minoritetane som visstnok truga den nasjonale integriteten. Konstruksjonen av eit ideal med ein mot-type stadfester slik sett Butlers poeng om at heteroseksualiserte kjønn blir etablerte mellom anna gjennom ei avsverving av homoseksualitet (jf. Butler 2002: 7). Heteroseksualiteten treng homoseksualiteten som motbilete.

Biletet av den veltrena, nakne mannen ute i naturen vart allereie frå og med det seine 1700-talet ein gallionsfigur i kampen mot degenerasjon (Steorn 2007: 62). Men dimed vart maskulinitetsidealet i biletkulturen ikkje klårt avgrensa frå «mot-typene». Den svenske kunsthistorikaren Patrik Steorn har understreka at iscenesetjingane av maskulinitet snarare syner fram ein ambivalens Mosse overser (Steorn 2006: 15). Det moderne maskulinitetsidealet, eit sinnbilete på det heteroseksualiserte mannekjønn, er *alltid allereie homoerotisk*. Medan det homografiske manndomsidealet dimed var viktig i homokulturens biletverd, kunne det òg adopterast av fascistiske og nazistiske rørsler, som absorberte den idealiserte mannekroppen og fekk han til å symbolisera disiplin (Mosse 1996: 246). Nasjonalsosialistane i Tyskland brukte mannlege nakenskulpturar og –måleri som personifiseringar av staten eller av institusjonar som

¹³⁵ Me kan merka oss at Munch i diktet blir sidestilt med gud, i og med at han «lyser av evighet». Kunstnaren som oppnår innsikt i livets mysterium blir i vitalistisk tenking ein guddomleg figur.

¹³⁶ Boka *Der Gegentypus* av den nazistiske sosialpsykologen Erich Rudolf Jaensch (1938) definerte eksplisitt sitt eige ideal i motsats til det negative: «Through the counter-image we obtain the greatest clarity of what our own ideals should be» (sitert i Mosse 1996: 249).

Wehrmacht.¹³⁷ Dette tvitydige maskulinitetsidealet skal koma sterkt til uttrykk i Sveens to siste utgjevingar før krigen (jf. kapittel 6 og 7).

Den tyske kunsthistorikaren Lill-Ann Körber knyter ambivalensen til ei slags skeiv appropriering av eit heteroseksuelt verdsett. Medisinen definerte dei homoseksuelle som sjuke, utan å kunna identifisera sikre, kroppslege teikn på denne «sjukdomen» – det Edelman kallar «homographesis». Den homoseksuelle subkulturen utvikla derimot tidleg ein kroppskult som fremja estetiseringa av mannekroppen (Körber 2010: 69). På det viset kan paradoksalt nok den nasjonsbyggjande, heteronormative styrkinga av mannen arta seg som ein markør for denne subkulturen, innebygd i den livs- og kroppsdyrkande vitalismen. All den tid dei homoseksuelle var knytte til forfall, veikskap, sjukdom og trugsmål mot dei unge – alt det motsette av dei verdiane vitalismen fremja – viser denne approprieringa fram noko av det subversive potensialet i subkulturen. Desse samanhengane er ein viktig del av det diskursive kraftfeltet om seksualitet på 1900-talet, og er også homografiske på det viset at det er tilskodarens posisjon som avgjer lesinga av dei aktuelle markørane.¹³⁸

Den vitalistiske rørsle frå biologi til moral inneber at den kulturelt skapte sida av moralen blir kamuflert; det biologisk motiverte er naturleg og udiskutabelt. Vitalistisk kunst bidreg slik sett til å posisjonera kulturelt konstruerte normer for livsdugleik som naturlege og urokkelege. Körber argumenterer for at representasjonen av kroppar snarare må tilskrivast differensieringsprosessar som vart akutte for det moderne samfunnet, der skiljet mellom sunnheit og sjukdom er vesentleg. Livslysta får ei skuggeside ved å nytta rasistiske, sexistiske eller homonegative kategoriar for å definera kva som er vitalistisk og dimed livsdyktig (Körber 2013: 34f). Den vitalistiske sola sette med andre ord visse grupper i skuggen. Det levedyktige måtte definerast og fremjast til forskjell frå det livsudyktige og sjukelege. I den bio-politiske sosialhygienen har nasjonens styrke forrang, medan det «mindreverdige» individet blir

¹³⁷ Medan kvinnefigurar som Germania eller Marianne tradisjonelt hadde representert dei moderlege og historiske kvalitetane til nasjonen, hadde den moderne maskulinitetsstereotypen fått rolla som inkarnasjon av dygd og moral (Mosse 1998: 8). Kunsthistorikaren Elke Frietsch poengterer at i nazistisk ikonografi symboliserer dei overmaskuline herremotiva eit monumentalt kroppsideal som individet i den nazistiske staten skal underkasta seg for å utsletta sin eigen individualitet (Frietsch 2012: 100). Såleis er mannekroppen i nazismen ikkje berre sunn og rein, men også eit symbol på prioriteringa av kollektiv styrke framfor individet.

¹³⁸ Eit eksempel på dette er resepsjonen av den svenske kunstnaren Eugène Janssons (1862–1915) måleri *Flottans badhus* (1884). Badehusa i Stockholm var kjende som miljø der menn hadde sex med andre menn på slutten av 1800-talet – eit «erotisk frirom» (Steorn 2007: 63, jf. kapittel 2.4). I måleriet står ei gruppe veltrena, nakne menn rundt ei basseng der ein kar stupar uti. Desse sterke mannekroppane tek dimed del i ei potensielt homoerotisk objektivering som også tilskodaren til biletet blir ein del av. Slik er *Flottans badhus* eit eksempel på ambivalensen mellom mannleg homoerotikk og vitalistisk friluftstrening (sst.: 65).

tilsidesett. Slik føregrip den pragmatisk-vitalistisk påverka sosialhygienen den fascistiske prioriteringa av kollektivet.

8. Dekadent spiritualitet: Sveen om Wilde og Whitman

Sosialhygienen er eit av dei politiske svara på frykta for degenerasjon, ei frykt som også greip inn i teoriar om kunsten. Der den italienske kriminologen Cesare Lombroso (1835–1909) framleis hevda det romantiske synet at alle store kunstverk var skapte av menneske med nervøse forstyrningar, meinte degenerasjonsteoretikaren Max Nordau (1849–1923) at «bare sunn kunst [kunne] være sann kunst» (Buvik 2001: 40).¹³⁹ Den uavklåra samanhengen mellom forfall, kreativitet og homoseksualitet påverka også Sveen. Den einaste teksta der han eksplisitt nemner homoseksualitet, er ein todelt kronikk om Oscar Wilde – ein forfattar som er emblematiske for både den litterære dekadansen og den forfina, homoseksuelle dandyen som kunstnar. I det fylgjande skal eg lesa fram dei tre føremåla Wilde tener: Han utfordrar degenerasjonsteoriar, fungerer som eit retorisk exemplum i homodebatten, og kan representera ein åndeleg og estetisk forgjengar for Sveen.

I del II av kronikken problematiserer Sveen ei overlevert kopling mellom homoseksualitet og degenerasjon:

Selv Oscar Wildes biseksualitet, hans homofile legning, er heller et utslag av sjelelig overskudd enn av degenerasjon. Skjønt degenerasjon ... Finnes det en virkelighet som kan nevnes med det ord, så er det en virkelighet med Janus-ansikt. Spenningsprosessene er verdiskapende i samme grad som en avviker fra det regelrette forløp, i samme grad som de avhenger av overømfintlighet, irritasjon, mangel på likevekt – kort sagt sykkelighet. Hvilket geni var normalt? Av det absolutt sunne, den kompakte helse, kommer ingenting ut (Sveen 1954b).

Måten Sveen forsiktig sirklar inn karakteristikken av Wilde, er talande. Den irske diktaren blir ikkje plassert i éin medisinsk fastlagd kategori; han er *biseksuell*, men har ei *homofil* «legning». Denne spenninga og overskotet i personlegdomen til Wilde er eit åndeleg overskot og ikkje primært degenerasjon.¹⁴⁰

Etter å ha avvist at degenerasjon forklarar den homofile legninga til Wilde, tek Sveen til å diskutera rolla dekadansen og sjukdomen spelar når det gjeld kunstnarlege evner. Diskusjonen er fylt av kulturelle knutepunkt for homoseksualitet og dekadanse. Kreativitet er drive av eit

¹³⁹ Skiljet mellom degenerasjonslæra og dekadanseestetikken vart også utviska ved at synlegheita til dei homoseksuelle frå og med slutten av 1800-talet fall saman med dekadanserørsla. Mellom andre Nordau såg båe fenomena som symptomatiske for det moderne (Mosse 1998: 94).

¹⁴⁰ I 1953 hadde Sveen reist til Stockholm, der han i 1956 gifte seg med den svenske fysioterapeuten Ilse Hårleman. Dei budde saman fram til 1959 då Åsmund flytte attende til Oslo. På denne tida føregjekk etterdønningane av Haijby-affæren i Sverige (jf. Söderström 1999: 477 og ovanfor). Samstundes pågjekk store homofilidebattar i Noreg, som vist ovanfor. Wilde-kronikken frå 1954, med bruken av det aktivistiske homofiliomgrepet, kan forståast i denne konteksten.

avvik frå «det regelrette forløp» – uttrykket kan lesast som synonymt med ein heteronormativ livsstil, eller ei freudiansk «riktig» seksualutvikling. Dertil skaper spenningsprosessane i individet verdiar ved at dei kviler på «overømfintlighet». Dette er ein tradisjonell eigenskap ved den sofistikerte dandyen, så vel som ved den feminine, homoseksuelle mannen. Kreativiteten kviler også på irritasjon og mangel på likevekt. Alle desse fenomenen konnoterer nevrosar, hysteri og dimed også seksuelle avvik som kultursjukdom. Etter Sveens syn kan eit geni ikkje vera «normalt», eit ord som i denne konteksten verkar å alludera til ein «sunn», heteroseksualisert maskulinitet, i motsats til ein nevrotisk, feminisert sjukdom prega av dekadanse og perversjon. Her sluttar Sveen seg dimed til ein kjønnsoverskridande homoseksualitetsdefinisjon.

Vidare blir *kunstnarleg* skaping skildra i opposisjon til sunnheita som skulle vera grunnlaget for *kjønnsleg* formeining. Denne diskusjonen blir slik ein omvendt diskurs som fyrst avviser samanslåinga av det «forfina» og kunstnarlege med det dekadente, men som deretter framhevar dei *positive* effektane av degenerasjonen. «Sykelighet» er produktivt i og med at det står i eit spenningsforhold til det normale. Kronikken utfordrar slik implisitt samfunnsnormene som definerer homoseksualitet som ein syndebukk for alt vondt. I tillegg gjer Sveen eit subversivt grep ved å problematisera biletet av den homoseksuelle som degenerert og dekadent. Sveen peiker på ei sjølvmotseiing i dei samtidige idéane når han med tanke på Wilde «benekter at det er noe fordervet i å elske blomster og edelstener, kunst og poesi» (1954b). Dei karaktertrekka som blir tillagde den homofile, er i seg sjølve eit argument mot den vanlege teorien om at seksualiteten hans er eit resultat av forfall. For Sveen er hedonisme og estetisk sans snarare eit uttrykk for «sjelelig overskudd», og den eventuelle veikskapen og sjukelegheita i desse trekka er ein føresetnad for at stor kunst skal skapast.

Når Sveen lyfter fram Wilde, problematiserer han samstundes dei rådande ideologiane om helse og moral i samtida. Sjølv om kronikken til Sveen kom fleire månader etter at ordskiftet om straffelova, med den notoriske bispemøtefråsegna, var over, kan ytringar som dei fylgjande sjåast som kommentarar frå nokon med standpunkt i striden:

Dette er heller ikke stedet til å påvise hvilket fryktelig overgrep han ble utsatt for fra sitt samfunns side. Hans forbrytelse var som kjent homoseksualitet, ikke en bestemt handling, men en overført holdning, en prøvet livsførsel; han falt som offer for en lovgivning fra mørkere århundrer. [...] [I] dag er det selv i England den alminnelige mening at den behandling som ble Oscar Wilde til del var skammeligere enn de handlinger han hadde gjort seg skyldig i. Selv om man i Vestens samfunn, i verdenssivilisasjonens kjerneland ennå må nedkjempe meget av fordom, uvitenhet og lidenskapstenkning før man kommer frem til full og fri menneskelighet på de områder det her gjelder, så har det ikke lenger noen hensikt å propagere for eller mot Oscar Wildes skyld (1954a).

Sveen vel den retoriske strategien *praeteritio* ved å poengtera kva han ikkje vil seia noko om, for deretter å bruka stor plass på emnet. Sveen omtalar brotsverka til Wilde som «unevnelige» (sst.),

men nyttar like fullt omgrepa biseksualitet og homofili. Han hevdar at det ikkje er verd å forsvara Wilde, men poengterer likevel at lovene mot homoseksualitet er forelda, på ein måte som enkelt kan lesast som eit innlegg i debatten om § 213. Denne konvensjonelt retoriske bruken av praeteritio-figura skil seg noko frå forteiingsfigurane i lyrikken, som me skal sjå. Ved å bruka Wilde som exemplum, ein homofil enkeltlagnad som eksponerer urettferda i lover mot likekjønna seksualitet, går Sveen i rette med det victorianske lovverkets utdaterte syn på homoseksualitet som ei straffbar *handling*, og understrekar at seksualiteten er noko langt meir omfattande. Han argumenterer for eit skilje mellom den umiddelbare, kroppsleg-biologiske *sexen* og den kulturelt avhengige *seksualiteten*. Slik ser me at Sveen tok aktivt standpunkt i homoseksualitetsdiskusjonen i levetida si, og at han knytte fenomenet homoseksualitet til kunstnarrolla og den forfina, urbane dandyen. Dimed tenderer han òg mot ein minoriserande homoseksualitetsdefinisjon, der den homoseksuelle har særskilte evner og «det unormale» slik sett blir positivt.

Denne framstillinga av det homoseksuelle unnataksmennesket kan forståast i ljøs av mystikkens rolle i den engelske homorørsla, særskilt hjå Wildes samtidige, poeten og homoaktivisten Edward Carpenter (1844–1929). Carpenter meinte at blandinga av maskuline og feminine temperament i visse tilfelle kunne bringa fram menneske med evne til geniale innsikter, «[...] persons of intuitive mind who would perceive things without knowing how, and follow far concatenations of causes and events without concerning themselves about the *why*—diviners and prophets in a very real sense» (sitert i Dixon 1997: 413, kursiv i original). Havelock Ellis brukte Carpenters påstand til å hevda at dei «inverterte» var særskilt eigna til primitive religionar, trolldom og spådom (sst.). Når Sveen vektlegg den religiøse erkjenninga Wilde oppnådde i fengselet, og som han formidla i vedkjenningskriftet *De profundis*, er det kan henda ei slik forståing av den homoseksuelles spesielle evner som ligg bak:

Men i fengselscellen, hvor det virkelig faller så naturlig å lese i Bibelen, fant han det sanne cor cordium, Kristi hjerte, som han i grunnen alltid hadde visst om og sett frem til og likevel stadig sett bort fra. I lyset av dette hjerte som svinger gjennom sfærene, kunne han se sin ville vei og si sitt 'mea culpa'.

På dette sted i 'De Profundis' finner vi nøkkelen til Oscar Wildes skjebne, i hans syndserkjennelse finner vi den (Sveen 1954b).

Sveen gjev uttrykk for at Wilde oppnådde eit gnostisk-panteistisk livssyn gjennom meditasjonen over Bibelen i fengselscella. Det er eit viktig poeng at *De profundis* vart skriva på 1890-talet, då både vitalismen og Carpenters definisjon av den homoseksuelle spiritualisten slo gjennom. Når Sveen i minnekronikken over Wilde krinsar rundt dette verket og den religiøse erkjenninga i det, blir det tydeleg at også for honom er mystisk innsikt ein del av forståinga av den

homoseksuelle rolla. Idéen om den homoseksuelle mystikaren står her i eit dialektisk forhold til dekadansen. I *De profundis* skriv Wilde:

Nu forekommer det meg at kjærligheten i en eller annen form er den eneste mulige forklaring på den uhyre mengde av lidelse som verden rommer. [...] [H]vis verden virkelig er oppstått av sorg, som jeg før har sagt, så er den dannet av kjærlighetens hender, for på annet vis kunne ikke menneskesjelen, som verden ble skapt for, nå sin fullkomne vekst. Nytelse er til for det skjønne legeme, men smerte for den skjønne sjel (1950 [1897]: 39).

Dialektikken liv/død blir gjenspeglar i dialektikken sjukdom/kreativitet og i sambandet mellom sorg og nedbryting på den eine sida og kjærleik og skaping på den andre. Det ser ut til at for både Wilde og Sveen er desse motsetnadene gjensidig avhengige av kvarandre. Dialektikken Sveen skildrar i Wilde-kronikken, indikerer eit mystisk-syntetiserande livssyn, som kjem sterkt til uttrykk i både den religiøse vendinga hans (sjå kapittel 5, 6 og 8) og i nazismen.¹⁴¹

Den dekadente, den homoseksuelle og den åndeleg innsiktsfulle kunstnaren blir slegne saman til éin kulturell type, med Oscar Wilde som emblem. Dimed blir han ein *positiv* forgjengar for Sveen.¹⁴² Viss me lét Wilde representera dei spirituelt-dekadente trekka i Sveens åndshistorie, kan me la Walt Whitman (1819–1892), ein annan kanonisert homoforfattar, representera dei spirituelt-vitalistiske. I kronikken «Mystikk og diktning» skriv Sveen:

Men som en reaksjon mot rasjonalisme, descartisme, materialisme bryter den mystiske livsfølelse gjennom i de 'romantiske' perioder. Den er det serafiske sidemotiv som gir nytidens symfoni den livsnødvendige spenningen. Konflikten mellom temaene har kulminert i vår tid, det er den avsluttende sammensmeltning vi nu forsøker å innstille sjelens organer på å fatte (1960a).

Sveen peiker på den anti-rasjonelle, orientalske understraumen – «det serafiske sidemotiv» i vestleg åndsliv som bryt fram i «'romantiske'» periodar, når denne strøyminga overvintrar i poesien. Kronikken byr på ei lang liste av forfattarar frå ulike kulturkrinsar og epokar som til saman illustrerer den menneskelege brorskapen i mystisk erfaring. Til slutt i kronikken blir Whitman omtala som ein nyare, mystisk poet: «Walt Whitman er så vidt jeg kan skjønne uten noe fast gudsbegrep, enn si kristne forestillinger, men det kan ikke råde tvil om at han er en mystisk dikter» (sst.). Whitman var ein tidleg homodiktar og arvtakar etter den amerikanske transcendentalismen, ein parallell til den europeiske romantikken. Retninga hadde eit utspring i verket til Ralph Waldo Emerson (1803–1882), som gjennom studiar av neoplatonisme, tysk idealisme og orientalsk mystisisme fekk ei tru på «transcendental Reason» (Preminger og

¹⁴¹ *De profundis* er òg den staden Wilde skriv om den greske sagnfiguren Marsyas, som skal bli viktig i etterkrigsverka til Sveen, jf. kapittel 8.

¹⁴² Wilde og Sveen hadde bae hetero- og homoseksuelle forhold gjennom livet, bae var dei åndeleg orienterte diktarar, og bae skreiv dei i ein homografisk kode. Her kanoniserer Sveen i og for seg ein føregåande «mellomsjiktforfattar», jf. kapittel 2.

Brogan 1993: 50). Ifylgje Emerson gav Whitman uttrykk for ein austleg spiritualitet.¹⁴³ I tillegg til at Whitman er ein utprega åndeleg diktar i tradisjonen etter den amerikanske romantiske strøyminga, er han også ein tidleg vitalist.¹⁴⁴

Whitman er altså eit slåande døme på ein forfattarskap der livsdyrking, homoerotikk og spiritualitet fell saman. Den amerikanske poeten fungerer her både som homolitterær markør, som førebilete for Sveen, og som symbol på leitinga etter mystisk innsikt i den amerikanske transcendentalismen. Her kan me ta som eksempel Emersons argumentasjon i essayet «Nature» for at menneska i notida burde ha ein «original relation» til universet, som tidlegare tiders naturmenneske (1983 [1849]: 7). Han meinte at naturen sjølv underbygde denne idealismen, fordi naturen eksponerte dualismen mellom den sjåande og sjåaren. Samstundes poengterte han at også *poeten* kunne gjeva tilgang til denne dualismen, det vil seia gjera dikotomien sjåar/sjåande synleg:

By a few strokes he delineates, as on air, the sun, the mountain, the camp, the city, the hero, the maiden, not different from what we know them, but only lifted from the ground and afloat before the eye. He unfixes the land and the sea, makes them revolve around the axis of his primary thought, and disposes them anew. Possessed himself by a heroic passion, he uses matter as symbols of it (sst.: 34).

For Emerson er poeten ein sjåar. Den som diktar, har evna til å sjå og framstilla ting på andre måtar enn vanlege menneske.¹⁴⁵ Emersons tankar om den sjåande poeten liknar Sveens skildring av mystikaren:

I mystikken likesom i poesien er det *uutsigelige* objektet, det efterstreberte. [...] Når mystikeren realiserer sitt vesen, går han opp i det absolutte og skuer Sannheten. Og det er hans paradoks at mens Sannheten ikke kan utsies, forsøker han dog å uttrykke realisasjonen i ord. Hans trang er å vidne, og han griper til ordenes symboler – i dette er han poetens bror (1960a, kursiv i original).

Både mystikaren og dikteren vitnar om ei sanning i symbol – sanninga *kan* ikkje seiast rett ut. Påstanden til Sveen kan lesast som ein generell metarefleksjon om kva det poetiske arbeidet går

¹⁴³ Emerson karakteriserte *Leaves of Grass* som «a remarkable mixture of the Bhagvat Ghita and the *New York Herald*» (sitert i Folsom 2010: 273). Johannes V. Jensen kalla Whitmans poesi «en syntese af annonce og bibel» (Dam 2010: 253). Whitman sameina for desse det daglegdagse, jordnære og profane med det opphøgde, åndelege og heilage.

¹⁴⁴ Tilverkinga av diktsamlinga *Leaves of Grass* er velkjend; boka vart gjeven ut i fleire utgåver medan Whitman levde, med stadig nye tekster lagt til. Såleis liknar ho grasstrå som organisk veks seg større og større. Også formelt har Whitmans nyskapande, frie rytmar vorte lesne som ein vitalistisk estetikk. D.H. Lawrence meinte at Whitman var «det fornemste eksempel på en det rene øjeblikks poesi, i hvilken livet selv ytrer sig i dets fulde bevægelighed» (sitert i Dam 2010: 265).

¹⁴⁵ Emerson var, som Sveen skulle bli, oppteken av den islamske sufi-mystikken. Emerson nytta endåtil namnet «Sayd», ein referanse til sufi-poeten Saadi, som namn på ein tenkt «ideell poet» (Hodder 2010: 30). Men der Emerson hadde ei vitalistisk-filosofisk grunngeving for å trekkja mot austleg religion, representerte sufismen i Sveens samtid òg ein homoseksuell subkultur (jf. kapittel 5).

ut på, men kan også fungera som ei framheving av ein homografisk skrivemåte. I ljøs av at Sveen òg hylla Oscar Wildes religiøse sjølvinnsett, kan me likeins knyta idéen om poeten som formidlar av det useielege til trua på at homoseksuelle var spesielt disponerte for mystikk og åndeleg praksis. Omtala av mystikk er såleis homografisk i og med at ho *potensielt* er eit signal for homoseksualitet, men *ikkje nødvendigvis*.

For å framheva kontinuiteten i Sveens kulturhistoriske synspunkt kan ytringane om åndelege tema i «Mystikk og diktning» vidare lesast i ljøs av den sjølvbiografiske petitartikkelen «Hvorfor jeg er medlem av NS» og den kulturhistoriske kronikken «Vest-østlig vekselvirkning». Den fyrste teksta opnar med fylgjande eigenkarakteristikk: «Jeg er spiritualist og idealist og ser på oppgjøret med materialismen som vårt århundres historiske innebyrd» (1944a). Den einaste løysinga på den gudehatande marxismen er ifylgje Sveen «en ny idealistisk bevegelse som søker erkjennelse, og springer ut av elementær religiøsitet» (sst.). Det er påfallande at Sveen femten år seinare ikkje berre gjentek det antimaterialistiske standpunktet, men også viser til krigen:

Rasjonalistiske intellektuelle med avgudskomplekser har lenge hatt det travelt med å hane vestlige søkeres pilgrimsgang til Østens visdom og bevissthetsskoling og mystikk – en vei som nødvendigvis må føre til ny erkjennelse også av kristendommens innebyrd. Helt opp til siste krig satt disse forsinkede materialister på den intellektuelle autoritet, i hvert fall her hjemme på bjerget (1959).

Sveen byggjer drøftinga på ein argumentasjon mot ikkje namngjevne motstandarar,¹⁴⁶ og formulerer ei fast tru på at materialismen har utspelt rolla si. Både på 1940- og 1950-talet meiner han at dei ulike sivilisasjonane og dei store åndelege rørsle nærmar seg kvarandre og vil gå opp i ei eining. Grunnlaget for trua på åndeleg gjenfødning er den andre viktige konstanten i ideologien til Sveen. Han tek utgangspunkt i den romantiske idéen om at dei ulike folkeåndene må utviklast og styrkast, for at sivilisasjonane i sin tur skal syntetiserast og føra til ein ny gullalder. Han lanserer denne idéen under krigen, når han skriv: «Vi har muligheter for å nå fram til en høyere verdenskultur, men for å virkeliggjøre den må vi ikke utrydde det nasjonale, tvert imot må vi igjennom nasjonalsosialismen. Folkeåndene må manifestere seg i nasjonal selverkjennelse før folkenes universalisme kan bli skapt» (1944a). I ein tidlegare propagandaartikkel om kunsthistorie har Sveen i eigenskap av NS-teaterdirektør argumentert for at sjølve ordet nasjonalsosialisme er eit døme på syntese: «Genial er denne foreningen av de tidligere motsetningene, nasjonalisme og sosialisme. Her står vi straks ved den store porten til en ny tid: det den allerede i dag åpenbarer for oss er viljen til sammenføring, syntese, harmoni»

¹⁴⁶ Det er nærliggjande å tenkja seg at den intellektuelle eliten Sveen viser til, er 1930-talets kulturradikalarar, som ofte vart rekna for å kontrollera samfunnsdebatten.

(1943a: 2). Også den beste nyare kunsten er ifylgje Sveen prega av det same: «I Henrik Ibsens dramatikkk ligger idéen om renselsen og syntesen fullt ferdig til å springe ut, og det er som hans kunst gjennomgår hele det moderne Europas estetiske utvikling opp til en form som tvilløst bærer framtiden i seg» (sst.). Sveens nazisme er ein sterk kulturkonservatisme med kulturell syntese som siktemål.

I den seinare artikkelen «Vest-østlig vekselvirkning» er agendaen fyrst og fremst å argumentera for at samtida har ein historisk sjans til å utvikla ein ny og blomstrande kultur ved å sameina austen og vesten. Tidlegare kontaktar mellom aust og vest har vore forspilte: «[D]enne åpenhet overfor Østens åndelige arv [betyr] ikke bare et unyttig svermeri men danner en del av det mentale grunnlaget under det arbeid for gjensidig forståelse mellom øst og vest som i dag drives av fremtidsskapende krefter, ikke minst av Unesco» (1959). Religiøs synkretisme¹⁴⁷ og åndeleg syntese er Sveens mål. Under krigen meiner han altså nasjonalsosialismen er den ideologien som vil føra fram til det målet. Han baserer argumentasjonen på ei idealistisk tru på at sivilisasjonen og kulturen kan betrast ved å utvikla folkeanda og la vesten og austen møtast på sine respektive kulturelle toppunkt. Dersom ein identifiserer denne samanhangen i verdssynet til Sveen, er det lettare å forstå korleis han kan ha kome fram til tanken om at «den hvite manns» kultur måtte dyrkast fram, slik han gjer i propagandaartiklane. Det logiske utgangspunktet er at kulturell syntese føreset at det finst to *distinkte* ledd å laga syntese av. Før den ideelle syntesen og forbrødringa kan skje, må dimed nokon syta for at folkeanda blir «manifestert i nasjonal selverkjennelse» (1944a). Denne idéen får det merkelege utslaget at den same omsynslause idealismen Sveen brukte til å legitimera nazismen, blir jamstilt med UNESCOs arbeid for forbrødring mellom ulike kulturar.

Ved å lesa desse tekstene saman ser ein kor overtydd Sveen var om at rasjonalismen og materialismen var utilstrekkelege, og at ein meir umiddelbar, spirituell kontakt var både naudsynt og komande. Dette synet fall tilsynelatande saman med den nazistiske anti-rasjonalismen, og med den vitalistiske strøyminga.¹⁴⁸ Dei religiøse aspekta ved vitalismen har av fleire vorte sett i samanheng med hegemonitapet til den organiserte kristendommen (sjå Berman 2006: 57, Krouk 2010: 75, Ydstie 2006: 9). Likevel har få drøfta kva for slags religiøsitet vitalismen eigentleg representerer. Spiritualiteten til Sveen er på eit estetisk plan knytt til

¹⁴⁷ Omgrepet synkretisme kjem av gresk *συνκεράννυμι* [*synkerannymi* – «eg blandar saman»], og tyder å blanda saman element frå ulike religionar.

¹⁴⁸ Dei norske fascismeforskarane Hans Fredrik Dahl, Guri Hjeltnes og Bernt Hagtvatn har poengtert korleis fascismen hadde eit grunnlag i kulturkrisa på slutten av 1800-talet, som fekk utslag i dyrkinga av irrasjonalitet i ulike former. Den fascistiske forakta for pengevelde og materialisme gjekk i lag med «en romantisk og estetiserende livsholdning» (Dahl, Hjeltnes, og Hagtvatn 2009: 180). Nettopp ei slik haldning er typisk for Sveen som politisk, propagandist og kulturarbeidar.

europesk romantikk og amerikansk transcendentalisme. På eit religionshistorisk plan kan han derimot sjåast som ei «austleggjering» av vesten; særleg i og med tanken om «vest-østlig vekselvirkning». Denne austleggjeringa er analysert av den engelske religionssosiologen Colin Campbell, som tek utgangspunkt i Max Webers religionstypologi. Den avgjerande historiske skilnaden på orientalske og oksidentale frelsarreligionar, ifylgje Weber, er at dei fyrste oftast endar i kontemplasjon, dei siste i askese (1993 [1922]: 177). Han forklarar dette med at den mystiske innstillinga, som er basert på kontemplasjon, fører til panteisme. Dette står i strid med den vestlege idéen om ein transcendental, allmektig gud. Derimot vil asketisk aktivitet gjera den religiøse klår over paradoks, spenningar og tapet av mystikarens grunnleggjande avstand frå gud (sst.: 178f). Påstanden finn gjenklang i Sveens framstilling av den spirituelle erkjenninga Wilde oppnådde i fengsel.¹⁴⁹

Eg meiner det finst opplagte likskapar mellom den vitalistiske filosofiens idéar om livskraft og den austlege, idealtypiske religionens tru på eit upersonleg, guddomleg prinsipp:

[A]lthough based on a philosophical monism, Eastern religion is also on practice often animistic, and indeed pantheistic, in addition to appearing polytheistic. Fundamentally, however, each of these tendencies is basically simply a different means of giving expression to the same idea, which is that there is a divine presence that pervades all things (Campbell 2007: 65).

I Campbells karakteristikk er orientalske trussystem såleis prega av immanens. Det finst ikkje ein transcendent guddom som har skapt verda i ein opphavleg augneblink, og som er skild frå livet på jorda. I staden er ein grunnleggjande premiss at verda er fylt av eit guddomleg nærvær eller ei kraft som gjev liv til alle organismar. Dei meir mystifiserande teoriane innan vitalismen har sterke tilknytningsspunkt med austleg spiritualitet. Slik kan dei sjåast som del av ein lengre «austen i vesten»-tradisjon, som fekk ein nyfødelse med romantikken på starten av 1800-talet (Campbell 2007: 154). Romantikken og transcendentalismen peiker også fram mot den nye austleggjeringa av vesten på 1900-talet (sst.: 155). Slik går det ei religionssosiologisk utviklingsline frå den austlege understraumen som blomstrar opp med romantikken og transcendentalismen til dagens fascinasjon for det orientalske, og det ein med eit samleomgrep kan kalla det *alternative*. Sveen, som meinte å sjå ei akselererande utvikling «mot syntese og synkretisme», (1959) må lesast i ljøs av denne utviklinga. Han avviser den vestlege *materialistiske dualismen* og omfamnar i staden den austlege *metafysiske monismen* (jf. Campbell 2007: 60).

¹⁴⁹ Det er viktig å presisera at Webers typologi er basert på *idealtypar*, og at den protestantiske kyrkja ikkje naudsynleg har sperra for kontemplasjon. Sveen skriv sjølv i «Mystikk og diktning»: «Protestantismen synes ikke å by noen gunstig grobunn for den rene mystikken. [...] I den tysk-nordiske salmediktning finner vi likevel fine inspirasjoner, og vi må ikke glemme at på engelsk sprogområde har det stått fram store mystiske diktere som Donne og Blake» (1960a). Ein del av prosjektet til Sveen er nettopp å påvisa og å argumentera for fellestrekk mellom religionar og religiøse praksisar.

Det er velkjent at modernistisk kunst kan vera anti-moderne i verdsett. Både homoseksualitet og vitalisme, for ikkje å seia fascinasjonen for austleg spiritualitet, er sterkt moderne fenomen.¹⁵⁰ Når det gjeld Noreg, har dei fleste av desse diskursane og strøymingane røter på slutten av 1800-talet og blomstrar fram mot andre verdskrigen. Dei ulike idéane eg har gått gjennom i dette kapittelet, er dimed viktige samfunnsspørsmål i Sveens formative år og i løpet av blomstringstida hans som forfattar. Difor skriv tekstene til Sveen seg inn i ei større diskursiv klynge om kjønn, helse og seksualitet i samtida, slik Schaffner understrekar er karakteristisk for dynamikken mellom litteratur og seksualitetsdiskursar:

[T]he *scientia sexualis* that emerged in the second half of the nineteenth century relied to a significant extent on earlier literary representations of deviant sexualities. However, medical and psychological conceptions of so-called 'normal' and 'pathological' sexualities, in turn, substantially shaped modernist literary engagements with these topics (2012: 171, kursiv i original).

Ved å knyta seg til både Wilde og Whitman skriv Sveen seg dessutan inn i ein kanon av homolitterære forfattarar som står for *både* vitalisme og dekadanse.¹⁵¹ Formelt sett er også forfatterskapen ofte prega av modernistisk eksperimentering. Samstundes set han i verk ein vitalistisk religiøsitet som kan tolkast i modernitetskritisk ljøs, som eit motsvar til ein påstått materialistisk og rasjonell dekadanse i samtida. Nettopp den religiøse vitalismen eksemplifiserer korleis modernismen kan ovra seg som motsats til det rasjonelle, og fungera som ei kunstnarisk og ideologisk refortrylling av eit samfunn der gud er død. Sveens vitalisme tenderer mot det spirituelt-idealistiske, samstundes som han vil koma i konflikt med den biologisk-funksjonalistiske tankegangen.

9. Ei homografisk, diskursiv krise

På starten av 1900-talet blir velferdsstatar initierte i dei nordiske landa. Utviklinga kan sjåast som utslag av ein bio-politikk, der staten freistar å forvalta befolkninga for å oppnå ein sterkast

¹⁵⁰ Campbell hevdar at nokre av dei sterkaste indisia på «austleggjeringa» av vesten er den aukande interessa for naturvern og økologi, og trua på ei upersonleg, immanent livskraft. Denne trua er felles for «the animal rights, environmental, human potential, holistic health, and divinatory movements» (2007: 109). Campbells analyse kan lesast opp mot Vassendens observasjon om at impulsar frå vitalismen finst att i mellom anna moderne økologiske rørsler (2012: 30). Der vitalismeforskaren ser vitalistisk påverknad, ser religionssosiologen «austleggjering». Slik fortonar vitalismen og austleggjeringa seg som komplementerende forklaringar på den same utviklingslina på det vestlege 1900-talet.

¹⁵¹ For Sveen er det då kanskje ingen motsetnad mellom vitalisme og dekadanse, men heller tale om ein freistnad på å destabilisera dikotomien livskraft/forfall – og suksess/ulukke. Samtidig tyder heller ikkje dette at Sveen vart nazist fordi han var homoseksuell. Trua på at den homoseksuelle var sterkare knytt til det åndelege enn andre menneske, kan ha bidrege til ei sjølvforståing som åndeleg innsiktsfull, men det tyder ikkje at nazismen var ein særskilt eigna kanal for å leva ut homoseksualiteten. Nazismen var snarare for Sveen ein arena for å leva ut ei åndelegheit som er homoseksuelt koda i kulturen.

og sunnast mogleg nasjon. Den ideologiske bakgrunnen for denne bio-politikken er tankar me kjenner frå vitalismen, som i sin tur influerer sosial- og rasehygienen og dessutan ekskluderande politiske verkty som eugenikk. Felles for helseørsla, den pragmatiske vitalismen og den statlege sosialhygienen er den privilegerte posisjonen til seksualiteten. Kjønsdrift er faktoren som avgjer kor god den allmenne helsa og velferda i det moderne samfunnet skal vera.

Den bio-politiske diskursiveringa av seksualiteten har ein dobbel botn. På den eine sida freistar statsmakta å kontrollera og disiplinera seksualiteten. På den andre sida kunne dei seksuelle minoritetane utnytta tanken om helsepolitisk reform til å fremja si eiga sak gjennom det Foucault kallar «omvend diskurs». Til dømes var Magnus Hirschfelds «Wissenschaftlich-Humanitäres Komitee» ein del av den tyske Lebensreform-rørsla, og Hirschfeld arbeidde for å alliera seg med kvinnerørsla (Rosen 1993: 508f). Seksualitetskategoriane er eit disiplinerings- og utreinskingsapparat, men også en naudsynt føresetnad for alliansar mellom visse grupper og utviklinga av ein litterær subkultur.

Ved starten av 1900-talet er me difor i ein historisk situasjon der homoseksualiteten blir etablert som kulturelt fenomen. Kyrkja mistar hegemoniet i seksualitetsdebatten, medan dei juridiske og spesielt medisinske diskursane får stor definisjonsmakt. Slik speler medisinen ei dobbeltrolle: Han gjer homoseksualitet til eit aktuelt fenomen, og tilbyr ein arena der dei homoseksuelle kan bli tekne på alvor gjennom tilståingar overfor sexologar. Samtidig definerer medisinarane homoseksualiteten som ein sjukdom og noko samfunnet bør motverka. Dimed går medisinen inn i ein uheilag allianse med jusen, som ikkje greier å forhalda seg til dei homoseksuelle på eit konsekvent vis, noko straffelovsdebattane i Noreg viser.

Den homoseksuelle mannen som type var på den eine sida tenkt som kjønnsverskridande: feminin, morsbunden og dekadent. På den andre sida finst ei kjønnsseparatistisk forståing om at den homoseksuelle er *for* van med einkjønna miljø, som er byggjesteinar for eit patriarkalsk samfunn. Samtidig som denne typen ofte vart kontrastert med det vestlege manndomsidealet, stod han også i eit nært forhold til den estetiseringa av ein spesiell type mannskropp som var grunnleggjande for det same idealet. Den kristne forståinga av den sodomittiske syndaren levde vidare i § 213, samtidig som den medisinske diskursen utvikla teoriar om den homoseksuelle som sjuk, degenerert, nevrotikar, narsissist og masturbator. Også i Noreg ser me at krisa i homo-/heteroseksuelldefinisjonen Sedgwick identifiserer, påverkar debatten om homoseksualitet.

Med bakgrunn i desse sprikande definisjonane blir den homoseksuelle ein universalfiende for fleire politiske leirar. Det er eit akutt behov for å identifisera og kontrollera den homoseksuelle, som aldri kan bli oppfylt. Difor knyter kulturen ei rad arbitrære teikn til den

homoseksuelle typen, teikn som kan siterast og fungera som homografiske markørar. Homoseksualiteten avløyste gamle forståingar av homososiale forbund, og var ein psykiatrisk kategori som avdekte at til dømes inderlege venskap mellom menn «eigentleg» var perversjonar (Jordåen 2003: 3). På starten av 1900-talet ser me difor ei krise i homoseksuelldefinisjonen, der homoseksualiteten er både (farleg) kjønnsoverskridande, og potensielt sivilisatorisk gjennom kjønnsseparatismen. Me ser denne krise i den nasjonalistiske forvaltinga av einkjønna grupper på slutten av 1800-talet, der ein feminisert homoseksualitet er nedbrytande og dekadent, medan ein normativt maskulin homososialitet er føresetnaden for sterk styring, disiplin og kroppsdyrking. Denne fleirtydigheita er reflektert i forvaltinga av bileta i kroppskulturen: Dei er *både* oppskrifter på korleis ein mann normativt skal sjå ut og homoerotisk pornografi. Det same skiljet finst innanfor den nazistiske manndomsdyrkinga, som dimed også blir potensielt homoerotisk. Det er altså ein potensialitet og ei tvitydigheit innanfor den vitalistiske estetikken som stemmer fullstendig overeins med homoseksualiteten som eit kulturelt fenomen som eksisterer homografisk per konnotasjon, allusjon og fleirtydige signifikantar. Korleis denne diskursive krise bryt inn i Sveens forfattarskap, skal eg utforska i dei neste kapitla.

Kapittel 4:

Andletet (1932)

– i skuggen av vitalismens sol

Mit Hjerter er ej Blomst ej Blad,
Og Vaaren gjør det ikke glad
Det har sin egen sære Vaar
Naar?

– J.P. Jacobsen (1973 [1881]: 165)

En er ikke 'gla' i sine dikt. De er altfor pinlige vitner. En skammer seg over dem som når en ser sitt ansikt altfor plutselig og nakent i speilet etter en våkenatt.

– Gunvor Hofmo (siter i Krog 1949: 105)

Debutsamlinga *Andletet* er framleis i dag eit av Sveens mest kjende og kommenterte verk. I dette kapitlet vil eg fyrst drøfta den samtidige resepsjonen av samlinga og framheva at også bokmeldarane ser ut til å ha brukt homografiske markørar for å omtala homoseksualitetstemaet i boka. Deretter vil eg forklara korleis eg tilnærmar meg dette verket som gjev inntrykk av eit samanhengande langdikt. Eg vil nærlesna nokre einskilddikt med utgangspunkt i dei tre hovudbolkane samlinga er delt inn i: «Vakning», «Den ville vår» og «Andletet». I likskap med fleire av 1930-talskritikarane les eg boka som ei samanhengande forteljing om erotisk vakning, via dikt-egets røynsler med den gåtefulle kvinnefiguren Uрга, før verket kulminerer i ei pinefull sjølvvinnsikt i ein status som annleis og feilskapt.

1. Å vitna om det hemmelege

Andletet vekte oppsikt då boka vart utgjeven i tide til julehandelen i 1932. I avisa *Dagen* skreiv den seinare Kristeleg folkeparti-politikaren Nils Lavik¹⁵² ei melding med dei fylgjande, mykje siterte orda: «Det er ofte ein skitten og stygg tone i dei, mykje kyssing og kjæling, ufjelgt og klisse; det luktar» (Lavik 1932). Meldinga indikerer at dei erotiske skildringane kunne reknast for umoralske i samtida. Lavik gav også uttrykk for ei tru på litteraturens moralske fordervingskraft, noko konklusjonen i bokmeldinga viser: «Men ho er visseleg betre som føde for elden enn for ungdom» (sst.). Det er talande at Lavik uroar seg for *ungdomen*, nett den gruppa ein var redd skulle forførast av seksuell umoral.

¹⁵² Indremisjonsmannen Lavik (1884–1966) var på denne tida vararepresentant for Venstre på Stortinget; Kristeleg folkeparti vart grunnlagd i 1933.

Litteraturforskeren Rolv Thesen¹⁵³ vedgjekk i ei bokmelding at han ikkje forstod alt i *Andletet*, og kom med ei interessant samanfatting:

Det er elles inga diktsamling, dette. Det er eit einaste dikt heile boka. Eit intenst og djervt dikt om ein ung mann som møter kjærleiken og femner livet for første gong, og etter kvart vaknar or det rusande famntak, til medvet om verda og seg sjøl, til pinefull sjøl-ransaking og refleksjon, og endar i proteststilling til livet, i ei kjensle av at verda er vond og tilværet ei liding (Thesen 1932).

Her peiker Thesen på to sentrale kjennemerke: For det fyrste er det ei i stor mon modernistisk, sjangeroverskridande form i *Andletet*, der einskiddikta er samanbundne og ofte prega av episk-narrative trekk. Eit indisium på at samlinga ber på ein intensjon om å lesast som forteljing, er mangelen på titlar til kvart dikt; det er ikkje alltid tydelege skilje mellom tekstene.¹⁵⁴ I tillegg vekslar dikta mellom eit manifest og eit ikkje-manifest lyrisk subjekt. I dikta der det lyriske subjektet ikkje er uttala, får diktrøysta ofte preg av å fungera som forteljarinstans, der den eigentlege hovudkarakteren blir omtala i tredjeperson. Dimed vil nokre av dikta verka som eksterne narrativ, der (det ikkje-manifeste) subjektet er fjerna frå handlingane det skildrar, i kraft av å vera forteljarinstans. Skiljet mellom opplevande instans og forteljarinstans skaper i desse tekstene ein narrativ avstand som underleggjer dikta og kan tolkast som ei deiktisk distansering.

For det andre tematiserer diktsamlinga ei avvising av heteroerotisk livsdyrking. Derimot hadde ikkje Thesen noka eksplisitt forklaring på *kvifor* boka enda i denne desillusjonerte «proteststillinga». I oppsummeringa av handlingslauget i denne hybriden av diktsamling og forteljing kan me sjå fleire homografiske markørar: ei erotisk vakning, fylgd av ei plutseleg innsikt som leier til sjølvmedvit og sjølvransaking, og ein kulminasjon i ei haldning til livet som pine og liding. Denne korte samanfattinga opnar for å lesast som ei skildring av homoseksualitet, samstundes som ho er tvitydig nok til å *ikkje nødvendigvis* tyda dette.¹⁵⁵

Medan Lavik og Thesen var samde om at *Andletet* var til dels uklår og gåtefull, la andre kritikarar vekt på ærlegdomen og den direkte skrivestilen. Lyrikaren Kristen Gundelach¹⁵⁶ såg boka som eit uttrykk for ein innertervend modernisme: «[D]et viser sig at vår samtid i det helt

¹⁵³ Thesen (1896–1966) disputerte til dr.philos.-graden i 1934. Som forskar og kritikar arbeidde han mykje med landsmålsdiktarar som Olav Duun, Inge Krokann og Tore Ørjasæter.

¹⁵⁴ Derimot er boka som nemnt delt inn i tre delar, der mellomtitlane på den eine sida fungerer som kapittel i ein roman, og på den andre sida skaper forventningar om, ei tematisk utvikling. Særskilt tittelen «Andletet» på det siste mellomkapittelet antyder ein slags konklusjon. *Andletet* kan slik karakteriserast som det lyrikkforskeren Ole Karlsen kallar eit langdikt etter «den roman-messige modell» (2014: 112).

¹⁵⁵ Eit liknande handlingssamandrag finst hjå Lavik, som likeins meinte at dikt-eget opplevde «stygge tankar» og at dikta var «dulrame» (gåtefulle) (Lavik 1932). Båe omgrepa er homografiske markørar.

¹⁵⁶ Gundelach (1891–1971) hadde debutert som lyrikar i 1916, og var aktiv som omsetjar og kritikar. I likskap med Sveen skulle han også bidra til kulturarbeidet i NS under krigen.

unge sinn særlig ytrer sig som en sterkere betoning av smerten forårsaket ved *et næsten brutalt behov for ærlighet mot sig selv*» (Gundelach 1932, mi kursivering). Forfattar og kritikar Barbra Ring¹⁵⁷ skreiv at «[f]ordi denne nye dikteren er helt og djervt sann i det han gir, blir denne boken vakker» (Ring 1932). Openheit om erotikk var for Ring ei estetisk bragd; det uredde, nakne og ærlege var i seg sjølv eit positivt trekk ved debuten. Samstundes noterte også Ring seg ein understraum av noko som var vanskelegare å få tak på: «Her ulmer alltid noget farlig under. Uredd, dristig, sier han alt» (sst.). Desse to setningane summerer opp eit paradoks ved *Andletet*. Medan dikta gjev inntrykk av å fortelja alt, rått og direkte, sit lesaren att med kjensla av at det også finst eit «noget» som ikkje blir uttrykt og som er farleg.¹⁵⁸

Den einaste kritikaren som brukte eit omgrep for homoseksualitet i omtala, var Paul Gjesdahl, som las *Andletet* som ei skildring av «den splittelse i sinn og drift som hos følsomme unge menn gjerne inntreffer ved den annen pubertetskrise omkring de tyve år og som volder så sterk samvittighetspine og ofte fører lukt i selvmordet» (Gjesdahl 1932b, jf. kapittel 1). Sannsynlegvis heng dette saman med at lyrikk vart oppfatta som eit personleg vitnemål.¹⁵⁹ «Det er viljen til å ta fatt på de største opgaver, evnen til en åpen og sannferdig meddelelse fra menneske til menneske som gjør denne debut så usedvanlig lovende» (sst.). *Andletet* vart lesen som ei vedkjenning – ei tilståing – Sveen gjorde for lesarane, og fleire av dikta inviterer til å lesast som slike vitnesbyrd. Den homografiske ordbruken hjå fleire av kritikarane, i tillegg til det meir direkte uttrykket hjå Gjesdahl, indikerer at profesjonelle lesarar i samtida fekk auge på det homoseksuelle temaet, utan at det naudsynleg kunne omtalast direkte.

2. Vårdagsferda tek til

Tittelsida til Sveens fyrste verk er utstyrt med ein illustrasjon av ein ukjend kunstnar.¹⁶⁰ Tittelen er prenta med store, blodraude bokstavar. Den svart-kvite teikninga under, som liknar eit tresnitt, førestiller ein naken, ung mann som sit på ein berr og plantelaus bakke i solskinet. Sjølv mannsfiguren alluderer til vitalistiske solscener; kroppen er idealisert, med struttande musklar,

¹⁵⁷ Ring (1870–1955) var mellom anna barnebokforfattar, litteraturkritikar og kvinnesaksaktivist. Ho var erklært konservativ og støtta Hamsun i Ossietzky-saka, men tok parti mot nazismen i krigsåra.

¹⁵⁸ Den oppfatta ærlegdomen ved debutboka gjorde inntrykk på kritikarane, og ser ut til å ha fungert som referansepunkt for forfatterskapen. I *Varden* vart tredjeboka *Eros syng* nokre år seinare samanlikna med debuten: «Åsmund Sveens første store dikt [...] var en eneste dirrende bekjennelse» («R.B.K.» 1935).

¹⁵⁹ Eit teikn på at dette delvis er eit sjangerspørsmål, er at Gjesdahl ein måned tidlegare hadde omtala Nini Roll Ankers roman *Enken* eksplisitt som ei skildring av homoseksualitetstemaet i litteraturen, og samanlikna romanen med skrivestilane til Bang og Whitman (Gjesdahl 1932a). Jan Olav Gatland meiner at Gjesdahl alluderer til denne bokmeldinga i omtala av *Andletet* (Gatland 2003a: 72).

¹⁶⁰ Gatland skriv at illustrasjonen truleg er laga av Kai Fjell (1907–1989), basert på at Sveen og Fjell var nære vener på denne tida (Gatland 2003a: 63). Illustrasjonen liknar elles mykje på arkitekt Frode Rinnans omslag til ei utgåve av Strindbergs *De lykkelige* ø på Fram forlag (jf. Økland 1996: 70).

og solstrålane liknar piler der dei fyller brorparten av illustrasjonen. Den unge mannen sit med utstrekke føter og lenar seg på venstrehande, medan den høgre skjermar augo frå det sterke solljoset. Hovudet er nedoverbøygd. Det er altså ein idealisert mannskropp me blir presenterte for, som samstundes utgjer i ein melankolsk figurasjon; melankolikaren skyr ljuset og er ein gruvlar som sit i mørker. Omslaget føregrip såleis tematikken med ei naturdyrkande, erotisk vakning som inneheld gruvling og pine. Denne melankolikaren søker skugge og eit vern mot ei sol, symbolet på livskraftene, som er for sterk.

Illustrasjonen uttrykkjer synekdotisk «forteljinga» i *Andletet*; motivkrinsen inneheld både rein glede og konfliktfylt melankoli.¹⁶¹ Opningsdiktet kan sjåast som emblematiske for vitalismen og naturdyrkinga i samlinga. Det smidige, daktyliske versemålet med allitterasjonen av v-lydar gjev ei livleg, rytmisk skildring av livskraft, iver og ungdomleg styrke. Samtidig blir tema som makt og vald antyda i dette innleiingsdiktet, tema Sveen skal utvikla vidare gjennom diktsamlinga og i forfattarskapen:

Vaken og ventande veit eg med eitt
at våren har endeleg vekt meg!
– Det eimar av grassvorden grortungt og heitt
i solbakken her eg har strekt meg,
det lavar av lauv på ei vårgrøn grein
som dirrar i stråledryset.
– Så ligg eg her vaken – naken og rein
på lekam og sjæl – i lyset!

Ligg her og ventar og veit at det skjer
eit under, at timen er inne.
Eg stirer mot dagen og ser og ser
på alt det som møter mitt minne.
På alle dei vokstrar der safter tyt
frå rota til ytste bladet,
på berget og bakken der krafter bryt
mot brusande vårdagsbadet.

Vårdagen – villande vårdagen lær
imot meg frå alt som eg kjenner!
Han femner meg fast – og han tek meg og bær
på sterke, ustyrlige hender.
– Eg legg meg innåt han, eg kjenner meg all
så viljug til eitt å gjera:
gjeve meg lykkeleg livet i vald –
livet og vårdagsferda.

(Sveen 1932: 7–8)

¹⁶¹ Disse stemningsskifta er poengtert i andre Sveen-omtalar: «The two poles of experience for the speaker in the poems are blissful erotic union (with nature or with people) and harsh alienation (from nature and from others)» (Krouk 2011: 58). «Å lesa *Andletet* er som å vera på ferd og i flog støtt; ned til djupe, svartnande sjelelege botnar, og opp til blendande ljøs og sanseleg vellyst» (Fridtun 2011: 25).

Forma i «Vaken og ventande ...» er på overflata utprega tradisjonell. Diktet er bygd opp av tre oktavar, kvar av dei delt inn i to kvartettar ved rimskjemaet som me i fyrstestrofa kan setja opp som aBaB cDcD – der liten bokstav står for mannleg rim, stor bokstav for kvinneleg.¹⁶² Det er eit formelt særst tradisjonsprega dikt, med ein rytme som skaper ei intens og ikkje minst utolmodig stemning. Allereie frå fyrstestrofa blir lesaren – og det lyriske subjektet – bombarderte med sanseintrykk frå naturen. Grassvorden «eimar», og dikt-eget strekkjer seg i det varme solljoset. Det er ein slags visuell metafor som blir mobilisert og som lagar eit samband mellom eg-personen og naturen: Som ei plante i vinterdvale blir eget vekt av våren og solljoset, og me ser for oss at han strekkjer seg mot sola i ei bresteferdig eng. Medan dei fyrste par linene skildrar dikt-egets spontane oppvakning, kjem det ein tankestrek som innleier skildringa av dei heite og dirrande omgjevnadene, før neste tankestrek på ny dreiar fokuset over på subjektet i naturen. Subjektet er i same posisjon som den grortunge grassvorden og innrimet «vaken – naken» understrekar sambandet mellom menneske og natur. Greina «dirrar» under vekta av alt det grøne lauvet og «dryset» av strålar frå sola. Biletet av greina konkretiserer naturkreftene, og gjev falliske konnotasjonar; sevje og saft er vanlege symbol på kroppsvæsker og fruktbarheit. Det er ikkje vanskeleg å sjå sambandslinene mellom denne figurative skildringa av naturen og måten vitalismen på det tidlege 1900-talet dyrka både solljos og bading som medisinsk-hygieniske, styrkande fenomen. Samlinga tek til med ei sjølveksponerende, open kroppshaldning prega av lukke og harmoni.

At Sveen har teknisk sans, blir tydeleg i andrestrofa, der den intense stiltonen vik for eit framleis rytmisk, men meir ventande og tolmodig språk. Det er karakteristisk for formspråket i diktet at Sveen flettar oktavane saman ved å la eit uttrykk frå den siste «kuppetten» i ei strofe få eit tankerim i starten av neste. Her er det frasen «– Så ligg eg her vaken» som blir delvis gjenteken med orda «Ligg her og ventar». Språket i andrestrofa gjev religiøse konnotasjonar. Spesielt ordet «under» gjev diktet eit spirituelt preg i skildringa av «dei vokstrar der safter tyt» og kreftene som bryt seg mot kvarandre i «det brusande vårdagsbadet». Dikt-eget undrar seg over naturens mirakel, der alt bryt ut i blom med det same «timen er inne». I andrestrofa er det anaforen «på» som understrekar det objektivt studerande, dvelande blikket. Der fyrstestrofa fokuserte på kroppslige kjensler, er det syn og høyrsel som pregar andrestrofa. Spesielt dei harde lydane – allitterasjonane med «b» og «k» i slutten av strofa – spissar øyro og skaper forventning om at

¹⁶² Versemålet kan få ein til å tenkja på både antikkens epos i daktylisk heksameter og landsmålslyrikken som Sveen også er tydeleg inspirert av. Særskilt alluderer desse strofene til Vinjes «Vaaren», som også er i det gamle homeriske versemålet, og som bruker vårmotivet på meir melankolsk vis (jf. Vinje 2007 [1860]).

lydane – som her kan fungera synekdotisk for brusinga og bulderet i vårdagen – skal bryta fram i sterkare mon.

Og det er nettopp det som skjer i tredjestrofa, der vårdagen bryt ut i latter. Gjennom denne prosopopeia-figuren gjev allnaturen uttrykk for diktsubjektets glede over livet. Her startar eit meir fysisk hopehav mellom subjektet og naturen. Ventetida er over, og den personifiserte vårdagen ber med seg dikt-eget på «sterke, ustyrlege hender». Allereie her, midt i tredje strofa, i det aller fyrste diktet i debutsamlinga, får me ei aning om det tvitydige temaet som pregar debuten. På den eine sida er Sveen ein vitalist i den forstand at naturen blir framstilt som ei positiv, livgjevande kraft. På den andre sida er det alltid anten allusjonar til, eller reine skildringar av, noko farleg og trugande. Dette noko blir uttrykt i den nær religiøse forsakinga av eigen vilje i slutten av diktet: Subjektet stiller det dei to allittererande orda «valden» og «vårdagsferda» saman ved at «livet i vald» blir ein parallell til «livet og vårdagsferda» i siste lina. Som me skal sjå, tener denne siste strofa som prisme for resten av samlinga; både overgjeving til livskraftene («i vald») og vandring («ferda») skal fungera som leiemotiv gjennom samlinga.

På yta er dette ei skildring av ei pubertal oppvakning. Vårdagen blir ein allegori for «livets vår», og ungguten lyt leva med det valdsame, det sårande, og den mangelen på kontroll som kjønslivet fører med seg. Han er eit sårbart, passivt og overgjeve subjekt. Samtidig blir «vårdagen» pronominalisert som «han», og både forfattarnamnet og illustrasjonen på framsida gjer at dei fleste truleg instinktivt les det lyriske subjektet som maskulint. Allereie sluttmotivet i dette diktet innbyr til å lesast som eit homoerotisk famntak.

Idyllen i opningsdiktet blir likevel moderert i dei fylgjande dikta. Dikt nummer to startar med eit «Men». I tredje og siste strofa fortel dikt-eget om ei plutseleg uro som like fort blir sløkt:

det nådde meg eit varsel og eit våord:
Kva vil deg livet og kva vil deg våren?
– til atter eg vart femnd og kysst og børen
avstad på lykkelege vellystbårer.

(Sveen 1932: 9)

Den sanselege overgjevinga til naturen blir avbroten av eit plutseleg spørsmål; det intellektuelle bryt så å seia inn i det erotisk-sensuelle. Men vårens «vellystbårer» ber atter dikt-eget vekk. Den sutlause naturopplevinga har framleis overtak over den potensielle uroa som blir innvarsla her.

Motivet blir vidareført i dei to fylgjande dikta, som skildrar eit møte med ei kvinne i ein hage i måneskinet. Natta og det dunkle vil gjennomgåande bli knytt til møte med andre personar, som i det fjerde diktet:

– Augo som svórtnar og gåtefullt gløder,

lippor som skjelv millom smerte og lyst,
lettbygde aksler og sølvbleike lender –

Skuggane mørknar og rosone bløder –
Sakte ho tek mine blodvarme hender
op til sitt bryst.

(Sveen 1932: 11)

Spelet mellom mørker og ljøs kan sjåast i forlenginga av det urovekkjande «Men». At den unge mannen treffer ei kvinne, verkar som eit logisk framhald i den poetiske forteljinga om den erotiske oppvakninga hans. Likevel tyder den skuggefulle scena på at den sorglause harmonien allereie er broten. Slik allereie framsideillustrasjonen indikerte, er mørkret knytt til det pinefulle, men det er òg eit nødvendig vern mot livskrefter som tek makta over det lyriske subjektet. Augo til den mystiske – og enn så lenge namnlause – kvinna «svórtnar», lippene er merkte av både «smerte og lyst». Kvinna er på ei og same tid ein engleaktig figur – ho er skildra som «kvit» tidlegare i diktet – og ein erotisk figur som innvier dikt-eget i alloerotikken ved å plassera hendene hans på brysta sine.

Fram til no har alle dikta vore i bunden form, med stringente versføter og veksling mellom mannleg og kvinneleg rim, som i opningsdiktet. Her representerer dikt fem ei endring, og innfører eit motiv Sveen skal gripa attende til fleire gonger i samlinga:

Augo glåmer mørke og store
ut i ei fager verd.
Opne og unge er dei
og blanke av undring –
ei eldfengd aning svórtnar og brenn i dei
og glittrar av glede –

Munnen er mjuk og mørk –
og smiler halvopen over ein søt løyndom –
Smiler trygt og hjelpelaust –

Det er eit vent andlet.
Gjeve det alltid må smile slik –
med munnen mjuk og mørk,
med augo store og blanke.

(Sveen 1932: 12)

Diktet kan lesast som ein ekfrase, i klassisk forstand ein lyrisk undersjanger som skildrar eit landskap, ein situasjon eller ei hending (jf. Karlsen 2003: 13f). Omgrepet blir ofte brukt om ein verbal representasjon av eit allereie eksisterande kunstverk. Her har me derimot å gjera med eit

førestilt bilete av eit andlet, ein såkalla «konseptuell ekfrase».¹⁶³ Diktet frys fast eit konsept av eit bilete, som berre eksisterer i og med den verbale representasjonen diktet utgjer. Det diktet altså fyrst og fremst har til felles med ekfrasesjangeren, er effekten av å gjeva eit fiksert, romleg bilete i ein verbal og temporal representasjon.¹⁶⁴ Ved å lata ekfrasediktet vera det fyrste i ubunden form i samlinga understrekar Sveen at nettopp andletet er eit leiemotiv. Samstundes gjev det eit augneblinksbilete som summerer opp stemninga og sinnstilstanden til den unge mannen som framstår som hovudperson.

Diktet skildrar eit ungt andlet med «mørke og store» augo som ser ut i verda. Augo syner fram ei blanding av håp og frykt, slik dei føregåande dikta har alludert til. Her gjentek Sveen ordet «svórtnar», men augo «glitrar» også av «glede». Det er kontrasten mellom det lysande og det svarte som nok ein gong står for skiljet mellom det opne, trygge og positive på den eine sida og det dulde, trugande og negative på hi. Strofa som skildrar munnen, er innleidd av ein vakker og insisterande allitterasjon: «mjuk og mørk». Det er eit sensuelt bilete som blir teikna opp, og implikasjonen er at andletsuttrykket gjev teikn på attrå.¹⁶⁵ Men det er ikkje meir enn eit teikn; munnen er berre halvopen og smiler hjelpelaust. Grepet er ei homografisk, deiktisk distansering. Ved å gjera den skildrande røyta i diktet til ekstern instans oppmodar diktet på eit vis til å ikkje lesast som eit sjølvportrett av forfattaren, men for lesaren vil ei slik lesing likevel vera nærliggjande.¹⁶⁶ Slik blir det tekniske grepet med det ikkje-manifeste, lyriske subjektet eit fyrste døme på den lyriske, homografiske praeteritio-figuren: Diktet poengterer at det ikkje skal lesast som sjølvportrett, men nettopp på det viset plasserer det idéen om eit sjølvportrett, og om at *Andletet* er ei slags vedkjenning, i hovudet på lesaren. I forlenginga av skuggemotivet alluderer diktet òg til at spegelbiletet er ein skugge eller ei avskygging.

I det siste diktet i «Vakning» får kvinnefiguren eit namn, også dette i ei skuggescene:

Du kjem imot meg gjennom lindehagen
og helsar meg så lykkeleg godkveld.
Og bak deg brenn den siste glo av dagen,
og lauvet gylles varmt før dogga fell.

¹⁶³ Ole Karlsen drøftar ulike definisjonar av omgrepet, og siterer ein vid variant lansert av James A.W. Heffernan: «'[E]kphrasis is the verbal representation of visual representation'» (Karlsen 2003: 16). Ein slik definisjon opnar for å ta med i omgrepet det engelskspråkleg teori kallar «notional ekphrasis», som me kan setja om med «konseptuell ekfrase» eller «idéekfrase».

¹⁶⁴ Ekfrasen kan tolkast nettopp som ein freistnad på å overvinna det tidlege/temporale preget ved ordkunst og gjeva han det romlege/spatiale preget som ifylgje G.E. Lessing kjenneteiknar biletkunsten (Karlsen 2003: 52f).

¹⁶⁵ Denne meditasjonen over andletet kan også tenkjast å alludera til studiane av den homoseksuelle fysiognomien, der visse andletstrekk var tenkt å røpa ei spesiell seksuell orientering.

¹⁶⁶ Halldis Moren Vesaas las det nettopp som eit sjølvportrett: «Når ein har kjent Åsmund Sveen i ungdommen kan ein ikkje la vere å sjå dette diktet som eit portrett av han sjølv» (1981: 60). For hennar del er det dimed tydeleg at det ligg ein personleg forståingshorisont bak denne lesinga.

Eg fangar deg med frygdefulle hender –
eg tek deg i mitt fang og finn din munn.
– Å Urga, Urga – i vår kyss eg kjenner
all evig sæle i eit vilt sekund.

Eit djupt sekund av vill og jordisk sæle
eg veg til livsens endeløyse finn –
din munn skal kysse og di hand skal kjæle
ein himmel op or djupna i mitt sinn.
– No bøygjer alle rosor seg i blunden,
no mørknar lauvet på kvar lysleitt lind –
Å Urga, lat oss vandre gjennom lunden
på gylne vegar til vår himmel inn.

(Sveen 1932: 17)

Formelt sett er dette ein konsis versjon av «Vaken og ventande ...», mellom anna med eit liknande rimskjema. Det er likevel skilnadene mellom dette diktet og starten på *Andletet* som syner oss at noko har utvikla seg. Det er ikkje ein morgon som står opp her, men derimot natta som nærmar seg. Den apostroferte Urga har «den siste glo av dagen» brennande bak seg, og døgeret er igjen eit bilete på livslaupt: I staden for at dikt-eget blir omfamna, fanga og bore vekk av våren, er det no han sjølv som «fangar» Urga og kysser ho i sitt «frygdefulle» famntak. Slik kan hovudpersonen i *Andletet* seiast å ha mogna, å ha vorte den som tek erotisk initiativ.

Det er uklårt kva namnet *Urga* tyder. Sidan denne personen ikkje blir tildelt nokon eigenskapar anna enn nettopp namnet og kjønnet, har ho aller mest karakter av å vera ein type, eller kanskje eit symbol. Ei slik lesing får støtte av at fyrstestavinga «Ur-» konnoterer noko gamalt eller opphavleg. Slik kan ein lesa Urga som symbol på det «ur-kvinnelege», med eit namn som verkar konstruert og har ein dâm av det eventyrlege eller mytologiske.¹⁶⁷ Knut Imerslund har spekulert i om Urga refererer til eit mongolsk fallossymbol, men har også tolka namnet som ein slags hemmeleg allusjon til at denne figuren eigentleg representerer ein mann (Imerslund 2003: 166f). Motivasjonen for den siste tolkinga er uklår, men omgrepet «urning» er ein relevant assosiasjon, og er eit omgrep for homoseksuelle Sveen kan ha vore kjend med (jf. kapittel 3.3). Samtidig som namnet potensielt peiker mot eit homoerotisk forhold, gjev det, som me skal sjå, meir meining innanfor det lyriske narrative å lesa Urga som kvinne.¹⁶⁸ Slik dikta kan lesast som skildringar av ein og same mannlege karakter, les eg Urga og dei andre kvinneskildringane som

¹⁶⁷ Sigurd Hoel var skeptisk til namnet ved fyrste gjennomlesing: «'Det er vel Olga eller Helga som ikke er riktig fint nok. Men til gjengjæld er naa Urga saa fint at det nærmer sig den blanke affektasjon'» (sitert i Gatland 2003a: 53, kursiv i original). Det er interessant at Hoel meiner Urga er eit overdrive vakkert og kunstig namn, og ikkje eit som kling grovt eller primitivt.

¹⁶⁸ I tillegg indikerer metaforikken at Urga er ei kvinne. Til dømes er munnen ein velbrukt metafor for vagina, som i den danske poeten Emil Aarestrups (1800–1856) «En Middag»: «Og Orangens søde Skive/I din Purpurmunds Indfatning/Fik, for Tabet af sin Guldhud,/En guddommelig Erstatning» (1838: 188).

ein samanhengande kvinneleg karakter. I denne fyrste bolken av *Andletet* har hovudpersonen såleis vakna til ein naturerotikk, som her er avløyst av ein heteroseksuell alloerotikk med Urga.

3. Naturens trugande skugge

Den fyrste delen av *Andletet* tematiserer vakning og draum. Denne tematikken gjev hint om at eitkvart skal avdekkjast, at subjektet skal ta eit oppgjær med løyndomar og illusjonar. «Vakning» er berre ein kort innleiingsdel; «Den ville vår» startar med det niande diktet i samlinga, og inneheld til saman 24 dikt – lengda reflekterer at dette er den mest konfliktfylte bolken. Også her vekslar stemninga mellom på den eine sida kjærlege famntak mellom eget og kvinna, og på den andre sida ei stigande uro, som i desse to dikta:

Eg tek deg og kysser den raude blom
som brenn på ditt nakne bryst.

Eg tek deg og kysser ditt nakne kjøtt –
eg krystar din kropp mot min.
Eg sansar deg smertande tungt og søtt
– og svimrar i sæla inn.

[...]

Reddast eg noko?
Eg legg handa mi over brysta dine –
dei er kalde og slakke–
D'er noko eg reddast –

(Sveen 1932: 21–22)

Det manifeste lyriske subjektet går i desse tekstene frå erotiske gledestunder til augneblink av tvil. Brysta til Urga er «kalde og slakke», som eit teikn på at lysta er vekke. Kvinnebryst konnoterer i vitalistisk kunst fruktbarheit og framfor alt eit funksjonalistisk syn på kvinna som livgjevar (Mathisen 2011: 10). Tvilen og redsla kan såleis knytast til ein mangel på evne til å leva opp til denne funksjonalistiske seksualiteten. Slik utgjer desse dikta ei opptakt til eit større tolkingshol som er grunnlaget for konflikten i denne narrative diktsamlinga: Kva er dikt-eget redd for? Kvifor er ikkje samværet med kvinna like sorglaust som dei fyrste famntaka med våren? Eit homografisk svar kjem i fylgjande dikt, eit av dei mest kommenterte i Sveen-resepsjonen. Diktet har ein sentral posisjon i *Andletet* på det viset at det kan fungera som *mise-en-abîme* for det narrative diktsamlinga skisserer; her finst både sorglaus, sterkt erotisert, naturovergeving og eit trugande innbrot frå ein problematiserande instans. Eit anna element som er karakteristisk for det homografiske preget ved *Andletet*, er at også dette kan lesast som ein

ekfrase, medan den episke forma bidreg til ei deiktisk derealisering. Formelt har teksta likskapar med norsk balladedikting, i tråd med dei romantiske impulsane i Sveens verk:¹⁶⁹

Guten låg i graset på ei stor, stor eng under solhimlen.
Kringom enga var storskogen svart og tung av skuggar,
men enga var grøn av gras og blå av blømer.
Og der i graset låg guten,
og graset var fullt av blåe blømer.

– Mannen kom frå skogen og skuggane
vadande inn gjennom enga –

Naken låg guten i graset under solhimlen.
Han låg med atlatne augo mot solskinet,
men munnen var halvopen i ein undrande smil.
– Sola låg på den høge bringa og i opne fanget hans
og fór med heite fingrar over håret og andletet og lemene på han.
Og sterke angar frå gras og gror og alle blømer rusa sansane hans,
og sola fór med heite hender over huda hans,
og guten vreid seg av kjæte i graset.

– Mannen vod gjennom enga og drog skugge etter seg
og svórtande djupe far –

Guten vreid seg og vende seg med andletet mot jorda.
Og graset duva over hovudet på han.
og guten beit i bakken,
og grassvórden teva rått og rusande.
Og guten låg og var lang i graset
og mjuk og mjå om rygg og rauv
og raud og brun av solbrand.
Og dagen var full av eld og ange,
og solhendene kjælte og slo
og guten låg og vreid seg under solhendene.
Då steig safter op av dulde avgrunns røter
og blåe blømer vart raude som blod.

– Mannen kom vadande nærmare gjennom enga
og tung og kald var skuggen hans –

Safter steig op av avgrunns røter,
og blodraude blømer bruste og brann,
og guten vreid seg under solriset.
Og op or avgrunnen i han steig det ein storm,
og stormen sleit i hans livsens røter,
og guten strekte seg tungt under solhendene –

Då var det at mannen kom vadande innpå

¹⁶⁹ Eit av dei seinare dikta som motivet i dette grip fram mot, er «Fuglefangeren» frå den posthume prosadiktsamlinga *Tonemesteren* (Sveen 1966, sjå kapittel 8). Båe dikta skildrar eit erotisert fangstmotiv plassert i skogen. «Fuglefangeren» alluderer, som me skal sjå, i tillegg til Obstfelders dikt «De tre kongedøtre og den friske sang», som likeins er skriva på balladeform. Eg rettar ein takk til Sissel Furuseth for å ha påpeikt at diktet har drag som minner om balladen.

han gjennom graset –

Guten rakna or rusen og halvt reis,
og det var angst i augo hans,
og solfingrane kvarv –
og alle dei blodraude blømer –

Då var det at skuggen åt mannen fall
over guten –

(Sveen 1932: 27-29)

For å lesa diktet som ballade kan me ta utgangspunkt i tre hovudkarakteristikkar for sjangeren: eit *episk-dramatisk* preg; eit lyrisk subjekt som ikkje uttalar seg subjektivt, men snarare som ei kollektiv eller *distansert røyst*; ei veksling mellom strofer som bringar narrativet framover på eine sida, og likelydande *omkved* (etter- eller mellomstev) på hi (jf. Lothe m.fl. 2007: 18, Preminger og Brogan 1993: 116).¹⁷⁰ Slik kan diktet karakteriserast som ei modernistisk tolking av balladeforma. Sjølv om det er i ubunden form, er det delt inn i strofer som krev eit symmetrisk lesetempo – anten med fire, fem eller seks lange, eller 10–11 korte versliner – med eit omkved som berre går gjennom små endringar og dimed fungerer som etterstev etter kvar strofe. Omkvedet i skandinaviske folkeballadar er vanlegvis ikkje særleg sterkt knytt til meiningsinnhaldet i diktet; også her skildrar det ein mann som spelar ei uklår rolle overfor guten. Men effekten diktet skaper, kviler i stor grad på at mannen nærmar seg, slik at omkvedet skaper ein gotisk effekt av noko stadig meir trugande. Sveen knyter seg slik til ein tradisjon særmerkt ved ein omfattande bruk av naturmetaforikk, samstundes som forteljinga i *Andletet* stiller nokre grunnleggjande spørsmål om menneskets plass i naturen.

Diktet er eit tydeleg døme på at den opplevande instansen og det lyriske subjektet blir skilde åt. Vidare bruker forteljarrøysta i diktet ei spesiell vekselfokalisering. Gutens pastorale augneblink i den fargesterke og varme naturen blir skildra i dei lange strofene, medan dei innskotne kuplettane skildrar korleis mannen sakte nærmar seg. Dei detaljerte karakteristikkane av gutens elskovsakt med naturen, i kontrast til dei berre konstateringane av kva mannen gjer, skaper eit inntrykk av at perspektivet ligg hjå guten. Opningsscena grip her attende til opningsdiktet i samlinga, med ein unggut som ligg på ei grasslette. Denne guten er tilsynelatande åleine, som ei øy av uskuld på ei grøn eng dekt av blå blomar – bae fargene konnoterer det nye, unge og reine, og epiforen «blømer» i tredje og femte lina i fyrste strofa understrekar nettopp det uskuldsreine. Tonen i starten av diktet er barnsleg og nærast

¹⁷⁰ Det er vanleg å dela denne typen dikting inn i kunstballadar etter fransk og engelsk tradisjon og folkeballadar, med ulike kjenneteikn frå nasjonalspråk til nasjonalspråk. Dei tre karakteristikkane gjeld for bae balladedefinisjonane, sjølv om Sveen her er tydelegast påverka av den norske folkeballaden.

eventyraktig, som når enga blir karakterisert som «stor, stor». Slik rissar allereie fyrstestrofa opp den grunnleggjande motsetnaden mellom den opne, ljose enga og den lukka, mørke skogen. Kontrasten mellom mannen og guten grip attende til dikotomien mellom sol og skugge som går som ein raud tråd gjennom *Andletet*. Lesaren ser føre seg at mannen vyrdnadslaut trakkar på dei vakre, blå blomane og sakte nærmar seg den unge, passive guten som er assosiert med dei.

Dei attlatne augo tyder på at den naturerotiske opplevinga er del av ein svevn- eller transeliknande tilstand. Den halvopne munnen kan på den eine sida gjeva orgastiske konnotasjonar, men peiker òg attende mot portrett-diktet, der munnen «smiler halvopen over ein søt løyndom –». Dei fylgjande linene blir stadig meir erotisk eksplisitte. Her er sola tydeleg personifisert, med «heite» fingrar og hender som stryk over heile guten. Han vrir seg av «kjæte» (kåtskap), slik at solhendene kan lesast som symbol på ei autoerotisk scene. Det er lett å sjå skilnaden på ei slik einsam, erotisk oppleving og den typisk heteroseksuelle og meir funksjonalistiske scena i diktet «Mann av Olav Nygard (1884–1924):

Det er jorda som fløder med sevje og merg
og ber palmar med mjølkesøt saft,
det er jorda som nøyter kvar bot millom berg
til å auke hans avle og kraft.
Og den mergtyrste våen er sjølv mint og bryt
seg med berrhendes bråofse inn
til si sogmor, riv klæde frå brjost: og det tryt
fyr han trøyttnar i sogsterke kinn.

(Nygard 1958 [1923]: 113)

Hjå Nygard ser me ei sterkt feminisert jord der brysta («brjost») er hovudsymbolet på formeirande livskraft. Medan karen («den mergtyrste våen») her syg i seg mjølka for å auke «avle og kraft», er guten hjå Sveen omgjeven av falliske symbol idet han blir observert av ein mystisk mannsperson. Motivet i Sveens dikt er slik på den eine sida vitalistisk i at naturen er uavvendeleg og mektig, og hovudpersonen rusar seg på livets og skogens duftar. På den andre sida er mannen ein representant for det uhyggjelege som ligg bak naturdyrkinga; den vitalistiske livsgleda er ikkje sjølvsgd, og det kjem teikn om at problemet er knytt til ei homoerotisk erfaring.

I kraft av å vera ein vaksen instans frå utanfor enga under solhimlen konnoterer mannen *kunnskap*, *natta*, *det lukka* og *erotisk røynsle*, medan guten snarare er knytt til *det undrande/naive*, *dagen*, *det opne* og *uskuld*. Det er desse dikotomiane diktet set på prøve,¹⁷¹ og nettopp overgangen frå ung til vaksen er eit underliggjande motiv i diktet. Den tredje langstrofa

¹⁷¹ Konfrontasjonen mellom såvorne todelingar er eit kjennemerke på både romantisk og nyromantisk poesi, som vitalismen fører vidare. Den oppvekstrøynsla som romantisk poesi ofte tematiserer, kan hjå Sveen assosierast med eit veksande og påtrengande medvit om forbode begjær.

er gjennomgåande parataktisk strukturert, med konjunksjonen «og» som anafor i alle linene, så nær som den nest siste. Det held på den eine sida oppe inntrykket av den barnslege tonen frå fyrstestrofa, men skaper samstundes eit høgt lesetempo og stor intensitet, som eit varsel om at noko er i ferd med å skje. Intensiteten i diktet byggjer seg opp; anaforen «og» blir brått avbroten av ordet «Då» som innleier den nest siste lina. Her kjem klimakset, og me ser igjen at «safter» er eit uttrykk for livskraft, saman med ei fargeending: Dei blå «blømene» blir raude; smerte og lyst blir likestilte, og konnotasjonane som peiker mot ein orgasme, er metaforisk skildra som ei gjennomstrøyming av raudt blod. Enn så lenge verkar seksualiteten i diktet å vera likestilt med *liv* og det *livgjevande*.

Den fjerde langstrofa tek opp att fleire element frå fyrste bolken av diktsamlinga. Ein kan leggja merke til stormen som stig opp frå «avgrunnen» og den buldrande, onomatopoetiske allitterasjonen i «blodraude blømer bruste og brann». Orgasmen når klimaks idet denne indre stormen slit i «hans livsens røter». Også denne strofa har intensiverande anaforar, og her er det likeins openbert at nyting er knytt til noko trugande – jamfør «solriset» – og at orgasmen blir førestilt som eit grensetilfelle mellom liv og død. Her lanserer diktet ein paronomatisk allusjon til vakningsmotivet; guten «rakna» i staden for «vakna».¹⁷² Rakninga svarar her til den avdekkinga av det trugande som blir antyda i opningsdiktet.

Når guten raknar or sin erotiske rus, forsvinn alle openberre referansar til sanseleg erotikk, både «solfingrane» og «alle dei blodraude blømer». Likevel tek ikkje diktet slutt. Mannen har kome heilt innåt og dekkjer den solvarme guten med den kalde skuggen sin. Verbet «vada» blir ikkje brukt i den siste strofa; naturens safter har turka inn. Den siste langstrofa er kortare enn dei andre, med berre fire liner. Slik sluttar diktet med ein homografisk aposiopese. Handlinga blir avbroten, og lesaren får ikkje svar på kva som skjer, kva relasjonen mellom guten og mannen er, eller kvifor guten brått blir angstfull.

Intensiteten i diktet skildrar på mange vis eit trekantdrama: Den unge guten elsker med naturen, medan ein vaksen mann nærmar seg. I diktet er guten blinda. Han ligg «med attlatne augo», og sjølv om lukt- og kjenslesansen er eksponerte for naturinntrykka, *ser* han ikkje. Dimed er det lett å gå ut frå at mannen er ein slags kikkar, og ei mogleg lesing er slik at han står for vaksenverdas kontrollapparat overfor den masturberande guten (jf. Vassenden 2012: 421, 425). Pål Bjørby peiker på at også *lesaren* av diktet blir ein voyeur og samanliknar skildringa av guten med aktmåleri med kvinnelege motiv frå det seine 1800-talet (2010: 166f). Han kommenterer kva for verknad det erotisk konfronterande ved diktet kunne hatt på ein samtidig lesar: «Diktet er

¹⁷² «Å rakna» har så langt berre vore brukt om «skodda» (Sveen 1932: 24), altså om det som løyner eitkvart.

en utfordring til heteroseksuelle, normative forventninger om ikke å bli konfrontert med antydninger om det som er 'unspeakable'» (sst.: 167). Den potensielle framstillinga av homoerotikk er slik sett i seg sjølv ei politisk handling.

Det kanskje aller mest påfallande ved diktet er at der guten gjev seg over til sola, fortonar mannen seg som ein anti-vitalistisk figur knytt til mørkret, men likevel utan å gripa inn. Elskhugsakta mellom guten og jorda kan lesast som symbol på eit førestilt samleie. Andletet er vendt nedover, og medan jorda ofte er assosiert med det kvinnelege, blir guten kjærteikna av sol og fallisk gras. Men denne lukkelege overgjevninga til livskraftene viser seg å vera ein illusjon som blir broten. Mannen er delegert til det skuggefylte, ein homografisk markør for det «perverse» og ein erotikk som ikkje toler dagens ljøs. Medan Bjørby ikkje seier eksplisitt kva det «unemnelege» er i dette diktet, opnar det vadande inntoget til mannen bakfrå for å lesa møtet mellom dei som eit symbolsk analt samleie. Ei slik lesing kan knytast til Sedgwicks analyse av det paranoide plotet som oppstår når grensa mellom *homososialitet* og *homoseksualitet* blir uklår i og med krisa i homoseksuelledefinisjonen: Når sluttar eit samvær mellom menn å vera kameratskap og bli noko anna og farleg? Sedgwick skisserer «a male paranoid plot—one that always ends in the tableau of two men chasing one another across a landscape evacuated of alternative life or interest, toward a climax that tends to condense the amorous with the murderous in a representation of male rape» (2008: 163). Ho knyter dette til ei vidareføring av gotiske, litterære konvensjonar, og ved å lesa skilnaden på dei to figurane som symbol på ei oppvekstrøynsle, kan guten og mannen i diktet nettopp kan lesast som gotiske dobbeltgjengarar, avspeglingar av kvarandre, som møtest i ei potensielt farleg seksualakt. Heilt sentralt her er vendinga frå ei sorglaus natur- og potensielt heteroerotisk elskhugsakt til noko mørkt og potensielt homoerotisk. Ved å vera knytt til mørkret er det mogleg å lesa mannen som representant for ein farleg kunnskap om seksualiteten, som guten har undertrykt til no. Dette understrekar spennet mellom ungdom og vaksenverd i diktet, der det siste fenomenet bryt seg fram trass i at hovudpersonen freistar å halda det unna.

Bjørbys tolking av det farefylte motivet er at det kan dreia seg om «en transformasjon, en metamorfose; fra gutt til mann? Fra uskyld til skyld (det seksuelle)?» (2010: 167). Tolkninga av diktet som ein seksuell transformasjon blir endå tydelegare dersom ein tenkjer seg at ein forboden seksuell relasjon har vorte gjennomført. For med det same orgasmen er overstått, er det vaksenverdas skugge som dominerer og dekkjer for sola – vitalismens aller mest sentrale topos. Dimed kan den trugande mannen forståast som eit bilete på den oppveksande guten som naturrusens blendverk har rakna for; han kan ikkje lenger ignorera det eksistensielle spørsmålet om kva våren vil. På dette nivået kan konfrontasjonen mellom dei to karakterane tolkast som

gutens konfrontasjon med seg sjølv; møtet mellom guten og mannen reflekterer den ustabile grensa mellom identifikasjon og begjær i homoseksualitetsdefinisjonen (jf. Sedgwick 2008: 159). Han er ein personifikasjon av dette uhyggjelege som skil det uskuldige – men også erotiserte – barnet frå den erfarne vaksne.

Det er såleis fleire moglege diskursive inspirasjonar for mannsfiguren; han kan representera ei blanding av gotikkens «unheimliche» dobbeltgjengarmotiv, romantikkens konfrontasjon mellom naivitet og erfaring, og psykoanalysens idé om seksuell modenheit etter den narsissistiske fasen. Alle desse tolkingsmoglegheitene fungerer som homografiske markørar, i lag med den moglege tolkinga av eit samleie mellom mannen og guten, som inneber eit farefylt brot med det heteronormativt biofunksjonalistiske påbodet dikt-eget i *Andletet* prøver å leva opp til. Hovudpersonen i diktet kan slik gjennom episk-dramatiske formelement ha eksternalisert eit indre drama: lysta til å leva ut drifter som ikkje eingong bør nemnast. Dette grepet er gjennomgåande i samlinga, slik me skal sjå. Dobbeltgjengarmotivet tillèt Sveen å skildra ei erotisk oppleving mellom to av same kjønn, samstundes som aldersforskjellen mellom dei bidreg til den moglege skuld- og kontrollproblematikken andre fortolkarar har sett i diktet. Dette diktet syner slik i tillegg fram korleis den lyriske bruken av symbol og konnotasjonar opnar for ei homografisk framstillingsform i det at diktet er gjennomgåande fleirtydig. Nettopp det faktum at diktet ikkje avslører direkte kva som føregår mellom guten og mannen, bidreg til å skapa ein effekt av homoseksualitet i teksta.¹⁷³

4. Desillusjon og sjølvhat

Denne fyrste sterke, homoerotiske skildringa i *Andletet* blir fylgd av eit nytt, narrativt dikt, der ei hulder ligg «på ein solvarm stein» og lovprisar guten sin, som ligg ein stad inni fjellheimen (Sveen 1932: 30). Men som «mannen» i det førre diktet representerer også huldra noko trugande. Guten blir lokka inn i fjellet av songen, som blir avbroten i ein suggestiv aposiopese:

der dag ikkje renn,
der ljøs ikkje brenn –
og sol ikkje skin –
der er du min, der er du min!
Langt, langt nordi fjellom –

(Sveen 1932: 31)

¹⁷³ Diktet er som nemnt ofte kommentert i forskinga; i tillegg utgjer det både tittel og framsideillustrasjon til ei nyleg samling med dikt i utval, redigert av Knut Imerslund og Knut Ødegård: *Guten låg i graset* (Sveen 2009). Fleire seinare dikt skildrar òg ein gut som går gjennom ei erotisk naturoppleving liggjande i graset. Dette, saman med den til dels openberre homoerotikken i mange Sveen-dikt, har sannsynlegvis bidrege til å gjera tablået nær sagt til eit emblem for forfattarskapen.

Diktet alluderer til førestillinga om huldra som forfører unge menn – folkeeventyrets *femme fatale*. Her transponerer Sveen røynsla med seksuell oppvakning over til eit narrativ kjend frå folkeeventyra.¹⁷⁴ Huldermyten kan sjåast som ein synekdoke for den forteljinga *Andletet* formidlar. I hulderforteljingar blir ein ung, uvitande mann lokka inn i ein erotisk relasjon med eit vesen sterkt knytt til naturen. Gradvis går det opp for mannen at huldra ikkje er det harmoniske og godhjarta vesenet ho gjev seg ut for, men snarare ber på ei forbanning. Huldra høver slik sett med andletssymbolet i diktsamlinga; ho er uærleg, men viser til slutt sitt sanne andlet som underjordisk monster. Dette hulderdiktet indikerer at den erotiske oppvakninga til hovudpersonen også vil visa seg å ha lagnadstunge konsekvensar i form av ein desillusjon.

Naturharmonien frå «Vakning» er heretter borte til fordel for ei melankolsk sjelegransking utløyst av den tapte uskulda. Det lyriske subjektet søkjer attende mot Urga, men den heteroseksuelle kjærleiken viser seg å ha vorte mislukka:

– Å kvifor lyt vår kjærleik døy
når all vår trå mot kjærleik trår?
Kvi eldast mann, kvi visnar møy–
Kva vil han oss den ville vår?

Kvi finn vi livet i ei lyst
som sidan vert til ulyst vend?
Kvi folnar¹⁷⁵ kvart eit blidspend bryst,
kvi folnar kvar ei blodvarm lend?

(Sveen 1932: 35)

Desse strofene gjev uttrykk for fortvilning overfor at kjærleiken ikkje kan styrast. Dikt-eget trår ikkje etter Urga, men stiller spørsmål om ei lyst som har vorte til «ulyst» – ein homografisk markør. Ord som «eldast» og «visnar» peiker mot at denne ulysta er noko dikt-eget får innsikt i etter at den barnlege uskulda er forbi; diktet lanserer ein alderdomsproblematikk. Vårens kjærleiksfulle famntak har avslørt seg som illusjon, og naturen – både huldra/Urga og livskraftene – styrer dikt-eget ut i krisa. Denne skildringa av naturens kontroll alluderer til eit minoriserande medfødd-paradigme, men òg til idéen om at «perversjonen» slår ut i blom etter ei forføringsrøynsle. Lesen som ei skildring av homoseksuell oppvakning reflekterer *Andletet* slik sett krisa i homo-/heteroseksuelldefinisjonen.

Denne krisa ovrar seg som identitetskrise i fleire påfylgjande dikt. I eitt går dikt-eget saman med ein «ven» «isaman mot solegladet» (Sveen 1932: 37). Den forsvinnande sola, er eit

¹⁷⁴ Huldra er i og for seg ikkje eksklusiv for norske folkeeventyr; ho svarar til den såkalla «Fairy Queen» i engelsk tradisjon. Motivet vart også gjenoppliva i romantikken, med John Keats' «La belle dame sans merci» som eit velkjend eksempel (jf. Warner 2014: 10f).

¹⁷⁵ «Folna»: «visne, svinde hen» (Aasen 1918: 176).

teikn på at sol- og livsdyrkinga har vist seg å vera fåfengd; det lyriske subjektet nærmar seg skuggen. Han og venen vender fyrst andleta frå einannan, men mot slutten av diktet snur dei seg mot kvarandre:

utan å vita det
stansa vi og såg einannan i augo.
Og vi bøygde oss saman og kysste einannan.

(Sveen 1932: 38)

Med det same kysset er over, er lukka over: «no slokna det –» (sst.: 39). Frå no av er det lyriske subjektet åleine og sjølvforaktande: «– Stundom er det så underleg –/eg hatar meg sjølv –» heiter det i eit anna dikt (sst.: 42). Isolasjonen som er resultat av den avvikande «ulysta», fører til sjølvforakt og ikkje minst sjølvmordstankar, slik det er skildra i dikt nummer 23:

Det var ein som kom her
ein gong atti tida
[...]
– Sjølv vart han borte,
men faret hans stod att,
[...]
sjølvmordarfaret
som aldri skal gro att.

(Sveen 1932: 45–48)

Diktet strekkjer seg over seks sider, og krinsar på gotisk vis kring dette faret. Dimed speler det på dobbelttydinga i dei nær homofone orda «faret» og «fare» og får såleis karakter av eit varsel: Diktsubjektet er på tur mot noko trugande, og ser ut til å ha kapitulert overfor sjølvhatet. Dessutan knyter «sjølvmordarfaret» seg til vandringa mot leiemotiv. Vårdagsferda trugar med ei utsletting som blir ekstra påfallande ved at varselet kjem etter nokre av dei mest tydeleg homoerotiske dikta i *Andletet*.

5. Eit invertert spegelbilete

Diktet som skildrar «sjølvmordarfaret» tek òg opp eit anna viktig, homografisk motiv: Narkissosmotivet. Dikt-eget speglar seg i myrar og tjørner, og får auge på eit angstfylt andlet som er både «veikt og vårlegt» og «sterkt og fårlegt» (Sveen 1932: 47). Slik kan diktet seiast å sitera både den klassiske myten om Narkissos som uavlateleg spegla seg i ei tjørn og den psykoanalytiske kategorien «narsissisme» som kjenneteikn på homoseksualitet. Den tillitsfulle vakninga har på dette punktet for lengst vike plass for ei kriseerfaring og opna for eit krinslaup mellom det inderleg-harmoniske og det smerte- og angstfylte, der subjektet sørgjer over tapet

av den heteroseksuelle illusjonen.¹⁷⁶ Sjølvsplittinga reflekterer dobbeltgjengarmotivet som er skissert i «Guten låg i graset ...»; særleg påfallande er det nest siste diktet i bolken «Den ville vår»:

Det var den natt
då eg synte deg mitt andlet.
– Månen skein inngjenom vindauga ved senga,
og i måneljoset såg du andletet mitt
slik det var.

– Eg lyfte hovudet frå halsen din –
og med eitt kjende eg at du stivna under meg.
Eg vilde ha kysst deg til du kjøvdest,
men du stivna så rart under meg –
og så såg eg inn i augo dine i staden.
Og der såg eg spegelbiletet av mitt eige andlet.

Hadde du kje visst det før, du –
at det var slik det såg ut –
blygrått og blodtungt?
Du vart så underleg stiv under meg –

Og med eitt sprang angsten fram i augo dine,
og spegelbiletet brast –
Men andletet ditt låg der stivt og bleikt
under meg i måneljoset –

(Sveen 1932: 67–68)

I staden for å vera den sterke og trygge som i tidlegare dikt, ligg dikt-eget i armane til duet. Det kjøvande famntaket alluderer til eit av dei tidlegare Urga-dikta (sst.: 61), men her er det altså dikt-eget som trugar med å kjøva den andre. Dessutan er skildringa av andletet eit invertert ekko av idéekfrasen me såg ovanfor; i staden for ein «mjuk og mørk» munn, er andletet «blygrått og blodtungt». Både relasjonen mellom det lyriske subjektet og omgjevnadene, og andletet som grensesnitt mellom dei har forverra seg. Det radikalt nye er vektlegginga av blikka som møtest, som dannar utgangspunkt for det narsissistiske motivet. Du-forma kan lesast som ei apostrofering av lesaren; her får me sjå det *sanne* andletet til den unge mannen.

På den eine sida kan diktet tolkast som at (den homoseksuelle) mannen no identifiserer seg med kvinna. I det tilfellet blir speglinga eit feminiseringsmotiv som spelar på tredjekjønnteorien. Men på den andre sida opnar teksta òg for ei anna lesing. Ifylgje Bjørby kan

¹⁷⁶ Dette kompositoriske trekket kan reknast som ein *elegi* som uttrykkjer den marginaliseringa den homoseksuelle opplever. Britt Andersen har vist at dikta til lesbiske Gunvor Hofmo kan lesast som elegiske uttrykk for ei tapsrøynsle. Ho poengterer at «[e]legien kjennetegnes av utbrudd, av klage og anklage, men også av forsoning» (2002: 85). Dette gjeld også i høgste grad for dikta til Sveen.

det blygrå andletet symbolisera «rå seksualitet»,¹⁷⁷ men eg vil framheva at denne farga også kan konnotera sjukdom. I ljøs av nettopp Narkissos-motivet vil eg lesa diktet som eit tablå over mannleg homoerotikk. Like gjerne som å lesa den mystiske Urga inn i teksta, slik lesinga til Bjørby føreset, kan me lesa diktet som eit framhald av diktet der det lyriske subjektet går saman med venen sin «mot solegladet». Båe dikta inneheld ein erotisk konfrontasjon og ei angstfylt fråvending. Det andletet subjektet viser fram, er «slik det var», ikkje idealisert på noko vis. Om ein les det i samanheng med «portrettet» frå den fyrste bolken, er det snarare slåande korleis det er «blygrått» i kontrast til det *vene, mjuke* og *mørke*. Og i staden for at Urga, «vårdagen» eller «venen» tek ikring det lyriske subjektet, er det han sjølv som trugar med å «kyssa deg til du kjøvdest». Scena fungerer slik antitetisk i høve til dei typisk vitalistiske natur- og soldyrkingsmotiva som har dominert *Andletet* fram til no.

Blikket inn i den andres andlet gjer at den apostroferte «stivnar». Diktet krinsar rundt blikkontakten, men mot slutten står sjølve andletet som ein pars pro toto for den andre. Kroppen blir så å seia borte frå skildringa, og alt som står att i skarpt relieff, er det bleike andletet. Det er, slik me allereie har sett døme på, ei illevarslende, gotisk scene.¹⁷⁸ Døden, skrekken og forfallet er presenterte som konsekvensar av den (homo)erotiske vakninga. Konfrontasjonen mellom eget og den andre – dobbeltgjengaren? – føregår innandørs om natta, vekk frå den livskraftige, naturlege symbolverda. Her finst ikkje sol, opne enger eller skogar, og den andre personen verkar dødsdømd, i og med at han er stiv og fylt av angst. Kvelinga kan forståast som ein valdeleg inversjon av det kjærlege famntaket, ein type erotikk som kanskje berre kan føra til død.

¹⁷⁷ Skildringa av Urga er ifylgje Bjørby «prototypisk for litterære og kunstneriske framstillingar av Kvinnen» i medisinske diskursar og i ekspresjonismen og modernismen på slutten av 1800-talet: «Han er viljeløs der han ligger i deres 'syndesæle elskugs hamn', og 'eg dør i denne natt i dine armar'. Endelig makter han å vende sitt ansikt mot hennes i måneskinnet slik at hun kan se inn i hans ansikt, 'slik det var'. Urga stivner. [...] Kvinnens ansikt bærer kun vitne om hennes [sic] vesen (rå seksualitet), og som trollet i sollys så stivner hun idet hun 'ser' jegets 'sanne' ansikt; blygrått og blodtungt» (2010: 175). Lesinga til Bjørby illustrerer sume av dei føringane *Andletet* legg, og særleg interessant er det at han, ved å føresetja at duet er Urga/kvinna, samanliknar henne med eit troll. I *Andletet* er me i ei førestillingsverd som hentar element frå nettopp eventyret og folkediktinga.

¹⁷⁸ Dette homolitterære grepet kan hjå Svein minna om ei scene frå Sigurd Mathiesens (1871–1958) «Blodtirsdagen», som skildrar to tenåringsgutar som gjennomfører eit slags sekterisk drapsritual. Mot slutten tek forteljaren Artur livet av karakteren Edgar medan dei ligg oppå kvarandre: «Jeg kjente Edgars legeme. En underlig gysen rislet gjennom meg. Og bevisstheten om mitt eget legeme jog for første gang opp i meg. Det var, som om denne organisme skjot opp av den fuktige, vårmette jord. Og det var, som om ville safter gjæret hos oss begge. Jeg kjente denne vårduft allevegnefra. Av mulden jord, av syrlig, pippende aprilgress, av nypens harpiksknopper... Den lumre os av fjorfalne urter» (Mathiesen 1999 [1903]: 60f). Som hjå Svein er homoerotikken knytt til at natursaftene flyt og til eit medvit om kropp og seksualitet. Likevel er erotikken mellom dei to gutane lagnadsdømd til forfall og utsletting: «Den retningen de to guttene har valgt, kan ikke ende med annet enn døden» (Waage 2009: 144).

Dei angstfylte augo alluderer til det homografiske standardmotivet med den farlege blikkontakten. I tillegg går diktet inn i ein dialog med psykoanalysen og tematiserer og problematiserer slik denne diskursens førestillingar om homoseksualitet. Når subjektet ser inn i augo til den andre og kjenner att sitt eige spegelbilette, innser han at attråa er retta mot han sjølv. Slik siterer diktet idéen om den narsissistiske identifikasjonen som årsak til ein seksualitet som var feilutvikla og uynskt. Begjæret toler ikkje dagens ljøs, men må skjulast under sengeteppe, så vidt synleg i ljuset frå månen. Den plutselige innsikta – ein veritabel anagnorisis – fører til at «spegelbiletet [brest]». Diktet har slik ei dramatisk oppbygging med eit klimaks som endar i det frosne og det døde og ein ny aposiopese markert med tankestrek. På det viset syner diktet fram det tragiske resultatet av den undertrykkande forståinga av likekjønna begjær: Andletet – eit bilete på sjølv – brest, og dikt-eget er dødsdømd. Døden og gøymsla er dei einaste utvegane.

Dikta frå og med «Guten låg i graset ...» rissar opp ein større, antitetisk motivkrins der sol og skugge er den sameinande dikotomien. Sola er biletet på livskraftene som dikt-eget ikkje greier å ta del i når lysta «folnar»; han blir gradvis tvinga ut i skuggen. Slik kan me identifisera nokre sentrale motsetnadspaar som sola versus skuggen/månen; andletet versus avspeglinga; dikt-eget versus den trugande dobbeltgjengaren; livslyst versus sorg; (livskraftig, heteronormativ) «lyst» versus (drepende, homoerotisk) «ulyst». I «Det var den natt ...» fungerer månen som skuggebilette av sola, medan spegelen gjennomgåande er eit *skuggebilette* av andletet. Speglingmotivet symboliserer slik sett homografisk òg at noko er skjult, og kanskje dømd til å bli verande skjult, i mørkret, medan dikt-eget ikkje får syna fram sitt sanne eg.

Dette speglingsmotivet blir sentralt i den siste bolken, «Andletet». Her vender hovudpersonen seg valdsamt vekk frå Urga: «Urga, eg hatar deg!/Lat meg i fred! [...] Urga – å djevelen ta deg! [...] Til helvit!» (Sveen 1932: 79–81). Deretter er han åleine:

Eg står og ser meg sjølv i spegelen
i skuminga på atelieret,
og eg veit ikkje kva eg er mest redd –
halvmørkra eller meg sjølv –

Så – det er slik eg ser ut –
Berre skuggar og skuggar innover heile andletet –
Og augo to sløkte glør
som eg veit om – langt, langt inni spegelen ein stad –

Og håret – det er så reint for stort –
Det er så stort at det går tvers igjennom spegelen.
Det hekk utanpå spegelen i store, svarte tafsor –

Men munnen – munnen er verst –

Han er eit stort, svart høl inngjennom spegelglaset –
Og heile resten av andletet vert borte i hòlet,
han syg i seg heile resten av andletet –

– Det er ein herleg munn –
Han syg i seg heile spegelen –
eg kysser han – eg kysser han –

(Sveen 1932: 82–83)

Diktet grip attende til portrett-diktet ovanfor, men her er spegelbiletet forvrengt og skrekkeleg. Sidan det er skriva i fyrsteperson, oppmodar det i enda sterkare grad til å bli lese sjølvbiografisk, med kunstnaren i atelieret som symbol på poeten. Igjen gjev speglinga konnotasjonar til legenda om Narkissos. Dikt-eget lagar eit sjølvportrett i og med teksta, men dette sjølvvet trugar med å føra til egets undergang («heile resten av andletet vert borte»), slik Narkissos drukna i sin eigen refleksjon. Redsla stig, og dikt-eget kjem stadig nærare sitt eige, farefylte spegelbilette, før diktet sluttar i eit dramatisk klimaks.

Det lyriske subjektet står og ser seg sjølv i spegelen og verkar å undra seg over sin eigen utsjånad. Det er i og for seg ei estetiserande handling som blir framstilt, ein lyrisk representasjon av eit spegelbilette som har gotiske, skrekkinngytande trekk. Slik sett er dette ein konfrontasjon mellom eit forfalle sjølvbilette, tappa for ljose livskrefter, og ein eigenkjærleik framstilt i tråd med den medisinske sjukeleggjeringa av dei «perverse». Begjæret er retta mot ein person av same kjønn, ein dobbeltgjengar produsert gjennom narsissistisk spegling. Dette gotiske motivet knyter diktet til «Guten låg i graset», samstundes som intensiteten i teksta også set diktet i samband med den sterke estetiseringa av forfallet i ekspresjonismen og dekadanselitteraturen.¹⁷⁹

Dei ulike delane av andletet blir steg for steg avdekte. Fyrst presenterer subjektet eit overblikk; andletet er dominert av skuggar. Augo er «sløkte glør»; dei har brunne raude av lidenskap og attrå, men den valdsame kjærleiksferda med Urga og naturkreftene har tømt subjektet for kjærleik. At håret er så stort at det heng utanpå spegelen, utgjer eit surrealistisk bilette; grensa mellom spegelbilette og den som speglar seg, er oppheva. Håret bryt denne grensa, som synekdotisk bilette på eit kroppsleg utviklingstrekk som veks ustyrleg. Andlet og spegelbilette er eitt og det same, noko som igjen grip attende til dobbeltgjengartematikken. Den langsame opprullinga av dei ulike delane av spegelbiletet/dobbelgjengaren er halden i ein dvelande, utforskande, men samstundes fortvila tone. Verslinene er svært lange, opp til femten stavingar, og lesinga går særst langsamt i ubundne liner, til skilnad frå dei rytmisk stringente

¹⁷⁹ Det forfalne sjølvbiletet som symbol på homoseksuell perversjon kan også vera påverka av forteljinga om Dorian Gray (Wilde 2006 [1890]), som enda med å ta livet av sitt eige forvrengde portrett.

dikta tidlegare i samlinga. Linene er også gjennomført allittererte, med mange s-lydar. Slik slepar diktet seg av garde i ein marerittaktig stil.

Dette sjølvportrettet deler seg tydeleg inn i to delar, ved at dei to siste strofene startar med ordet «Men» – ein volta som set munnen i relieff og gjer han til fokalobjekt i den tredje og siste delen av diktet. Desse to strofene skildrar ei sjølvkannibalistisk scene der autoerotikken resulterer i fortæring og undergang. Den erotiske mogninga er altså para med ei form for grotesk narsissisme, som ein karikatur av eit trekk psykoanalysen tilla den homoseksuelle. Tankestreken i slutten av diktet kan på ny stå for det begjæret som *ikkje kan ytrast*. Det lyriske subjektet nærmar seg spegelbiletet sitt, og roper ut «eg kysser han» – i ein interjeksjon der hankjønnspronomenet som grammatisk viser til «munnen», får alludera til ein erotisk partner av hankjønn.¹⁸⁰ Likevel blir kysset – eller omtala av det – avbrote. Denne aposiopesen kan lesast som ein skåpets retorikk, og får same effekten som ein praeteritio: Dei diskursive reguleringane tvingar fram figurar som set det unemmelege i relieff.

6. Mangelen på fellesskap

Det neste diktet bryt med dei føregåande ved å vera skrive i bunden form:

Min ven, min einaste – du tok mi hand
og bad meg segje deg mi dulde kvide.
– Å ven, den tyngste sorg som talmar¹⁸¹ mann,
lyt mannen utan ord åleine lide.

Men om du elsker meg, då hald meg fast
og tak meg i ditt fang – og lat meg tegje!
Det var den ville vår da allting brast,
og kunde aldri meir mi sorg få segje.

Det var den ville vår eg vart så arm
at utan ord er mine tankar svarte.
– Min ven, din ande er så trygg og varm,
du er så sterk – å gøym meg ved ditt hjarte!

(Sveen 1932: 84)

Diktet uttrykkjer eit håp i det at det apostroferer ein «ven», den einaste som får spela rolla som konfidant. I dette trumåls-diktet blir praeteritio-figuren eit dominerande grep, for i kvar strofe

¹⁸⁰ Thomas Yingling bruker omgrepet «pronomial equivocations» om til dømes Whitmans teknikk med å ikkje spesifisera kjønnet på elskarar i dikta (Yingling 1990: 201). I likskap med andre språk som nyttar personlege pronomen for inanimate objekt, opnar nynorsken for også andre tilfelle av pronominale tvitydigheiter, slik me har sett at Sveen bruker «han» om vårdagen og munnen. Eit spesielt eksempel på dette er den ugrammatiske forma i diktet «Brenningen», jf. kapittel 8.

¹⁸¹ «Talma»: «plage, besvære; *især om en langvarig Sygdom*» (Aasen 1918: 798, mi kursivering)

finn me paradoksale omtaler av at det som skal vedkjennast, ikkje kan omtalast: «mi dulde kvide», «utan ord», «lat meg tegje», «kunde aldri meir mi sorg få segje» – og igjen «utan ord». Alle desse understrekingane av at språket ikkje kan ytra det subjektet vil seia, tek form av metalitterære kommentarar. Ein konsekvens av praeteritio er at det usagde blir markert.¹⁸² Slik me såg med spegel-diktet ovanfor, eksponerer dette diktet paradokset ved homo-/heteroseksuelldefinisjonen: Homoseksualiteten er uuttrykkjeleg, men nettopp den poengterte tagnaden genererer homografisk meining. Ved å verka som ein apostrofe av ein kjærast, tek trumålet plassen til det forbodne begjæret.

Relasjonen mellom dikt-eget og venen kan ha ei transtekst i Walt Whitmans Calamus-dikt i *Leaves of Grass*.¹⁸³ Også Whitman nyttar praeteritio-figuren i eit dikt i denne serien, der eit lyrisk subjekt sit i hjørnet på ein bar, medan arbeidsmenn og kuskar drikk og skrålår:

One flitting glimpse, caught through an interstice,
 Of a crowd of workmen and drivers in a bar-room,
 around the stove, late of a winter night—And
 I unremarked, seated in a corner;
 Of a youth who loves me, and whom I love, silently
 approaching, and seating himself near, that he
 may hold me by the hand;
 A long while, amid the noises of coming and going
 —of drinking and oath and smutty jest,
 There we two, content, happy in being together,
 speaking little, perhaps not a word.

(Whitman 2009 [1860]: 371)

I Calamus-dikta apostroferer det lyriske subjektet gjennomgåande kjærleiksobjekta sine som både vener og elskarar, som i dikt 33: «Only these carols, vibrating through the air, I leave,/For comrades and lovers» (Whitman 2009 [1860]: 373). Ordet «ven» fungerer såleis som ein eufemisme for eit forhold mellom to av same kjønn. I nett dette diktet er blikket ein homografisk markør som siterer den subkulturelle praksisen med å utveksla blikk for å få kontakt. Medan alle andre er opptekne av å varma seg, drikk og svira, får Whitmans dikt-eg vera i fred med venen, slik dikt-eget hjå Sveen får kjenna tryggleik ved sida av sin elska ven.

Hjå Whitman trer det fram ein kontrast mellom bråket frå dei som sit i ljuset av den blakrande peisen og tagnaden mellom dikt-eget og venen i mørkret. Privatlivet i mørkret er her ein harmonisk stad, som i diktet til Sveen. Men i dikt 41 i *Andletet*, eit av dei såraste dikta i Sveens

¹⁸² Diktet eksemplifiserer slik Sedgwicks poeng om at tagnaden i seg sjølv er ei språkhandling som tek del i, og formar, ein diskurs: «'Closetedness' itself is a performance initiated as such by the speech act of a silence – not a particular silence, but a silence that accrues particularity by fits and starts, in relation to the discourse that surrounds and differentially constitutes it» (2008: 3).

¹⁸³ Namnet *Calamus* er henta frå den greske mytologiens forteljing om ynglingparet Kalamos og Karpos.

forfattarskap, er det anti-vitalistiske mørkret snarare staden for å leva ut avvikaridentiteten i einsemd:

No veit eg det –
eg er ikkje eg som dei andre.
Eg er annarleis.

Annarleis –
Det vart så underleg alt då eg såg det.
Det var som eg gjekk i ein fortrolla skugge.
I min eigen skugge.
Åleine.

Utanfor i sola gjekk dei andre.
For dei hadde ingen skugge å gå under
slik som eg.
Skuggen deira låg i rette leida –
dei trødde på han
og gjekk rake i sola.
Berre eg gjekk bøygd under skuggen min –
som attmed eit høgt fjell.

Det sette så inn på meg med det same –
det var så eg svimra.
Og sjølve sjælefjellet skrall
og slo rivne
og opna ei botnlaus skore framføre meg.
– Der stod eg åleine utmed stupet
og såg alle dei andre på hi sida.
Og visste at dit kom eg aldri over.

Og då såg eg det –
eg er annarleis.
For det er to slags menneske –
dei som står på hi sida av rivna i fjellet
og trår på skuggen sin
og er rake i sola –
og så eg som står her på mi side av stupet.
Og her skin ikkje sola –
for her heng hamrane høgt utover grópa.

– I ein fortrolla skugge
går eg her –
i skuggen av mi eiga natur.
Som innunder høge hamrar i sjælefjellet.

(Sveen 1932: 88–89)

Opningsdiktets «med eitt» er erstatta av det konsise «No», og vårens vakning har ført til ei plutselig erkjening av å vera «annarleis». Når den fredsæle natta er over, innser det lyriske subjektet at han skil seg frå dei andre; dei får gå i sola, medan han lyt gå i skuggen. Denne innsikta gjer at *alt* ser annleis ut. Tredjelina «Eg er annarleis» står som ei ordknapp, innoverretta

erkjening, der subjektet har nådd den kunnskapen som er naudsynt for å definera seg sjølv – i opposisjon til andre. Ordet «annarleis» isolerer eget.

I dette diktet finst det ikkje noko fellesskap eller gruppekjensle mellom dei som er annleis. Det lyriske subjektet er einsamt, eit faktum som er understreka både typografisk og syntaktisk ved at orda «Annarleis» og «Åleine» står nettopp åleine i høvesvis fjerde og åttande verslina. Den symmetriske samanstillinga av desse orda kan lesast som at det er eit samband mellom dei: Den som er annleis, er også åleine. Ordet «Annarleis» er framheva av tankestreken, og kan såleis reknast som eit ord med særskilt vekt. Dikt-eget høyrer ikkje til det naturlege, livskraftige eller sunne. Han assosierer seg med det forheksa og anti-vitalistiske («fortrolla skugge»). Slik kan diktet reflektera måten den homoseksuelle vart assosiert med det galne og unaturlege og samstundes skil seg frå det vitalistisk heteronormative; han er berre ei bleik, forfallen avspegling av dei livskraftige. Avvikarstatusen kjem òg fram typografisk ved at andrestrofa utvidar seg på midten, men smalnar ned mot åttande lina. Såleis ser diktet ut til å snurpa seg saman og trenga seg inn på eget. Det er altså ikkje nokon andre som har støytt vekk det lyriske subjektet; det er tvert imot hans eigen natur, det indre livet hans, som har skulda.¹⁸⁴

Diktet kan delast i tre. Dei fyrste to strofene fungerer som ei ramme til den historia som skal forteljast i dei fylgjande to. Her skiftar den grammatiske tida til preteritum, og dikt-eget får rolla til ein forteljar. Han skildrar «dei andre», som går i den symboltunge sola. «Dei andre» har på eit vis makt over naturen; dei trør på skuggen sin og legg han under seg. Dei oppfyller også det vitalistiske sunnheitsidealet med ei rank og sterk kroppshaldning, i motsetnad til skildringa av dikt-eget som går «bøygd» og svekt.

Den fjerde strofa inneheld eit narrativt klimaks, med ei helvetesførestilling. Det lyriske subjektet får innsikt i si eiga sjel, konkretisert ved ein avgrunn. Så er det just denne innsikta som skil han frå dei andre; det at han er klår over identiteten som «annarleis», blir ein *essens*. Identiteten er noko permanent, i tråd med den moderne homoseksuelledefinisjonen. I den fylgjande strofa deler det lyriske subjektet menneslekta inn i to delar: dei andre og han sjølv, ei potensiell tematisering av den grunnleggjande homo-/heterodikotomien, samtidig som diktet på ny aktualiserer rommet som motiv. Avgrunnen står for marginalisering, isolasjon og samstundes det infernoet kyrkja dømde den syndige til i både livet og etterlivet.¹⁸⁵

¹⁸⁴ Skiljet mellom dikt-eget og dei andre illustrerer såleis Ahmeds observasjon om at lukke for nokon involverer forfylging og utestenging av andre (2010: 96).

¹⁸⁵ «For the homosexual, marginality is both the price of his stigma and the escape from that stigma, he is both condemned to it and saved by it. Marginal or 'homotextual' space should therefore appear in literature with the same significance and patterns it has in the personal experience of homosexuality» (1978: 143). Det marginaliserte rommet er eit motiv som kan stå for undertrykking, men også potensielt fridom innanfor ein omvend diskurs.

Femte strofa skildrar i preteritum erkjenninga av det å vera «annarleis», og markerer såleis eit slags brot – overgangen til den tredje delen av diktet. Eit viktig motiv kjem her fram i verslina «i skuggen av mi eiga natur». Sveen utnyttar ambivalensen i naturomgrepet: Naturen representerer det immanente og altomfattande, og mennesket er såleis ein sjølvsgagt del av han. Men det lyriske subjektet har berre *sin eigen* natur, eit typisk skilje i medisinske og juridiske rapportar om homoseksuelles sjølvforståing.¹⁸⁶

Konsekvensane av denne innsikta blir tydelege i dei påfylgjande dikta. I eit av dei får den gjennomgåande prosopopeia-tropen, med uteksponering av indre fenomen, eit skræmmande uttrykk. I diktet tek abstrakte identitetselement på seg kjøt og blod. Subjektet blir heimsøkt av sine personifiserte sorger «i fredlause angestherar» (Sveen 1932: 98). I tur og orden kjem groteske figurar som representantar for moralske, medisinske og juridiske diskursar: «eg er ditt vonde samvit –», «eg er di vonde vellyst –», «eg er di sjuke ulyst –», «eg er den uskuld du sulka¹⁸⁷ –». Det heile kulminerer i «angesten»:

– Eg er din ævlege angst, kvæste ho
[...]
– Eg er din angst for livet og dauden,
angsten for sæla
og angsten for sorgene,
angsten for alt som er om deg og i deg –

(Sveen 1932: 100)

Dikt-egget blir konfrontert med den indre naturen, men også med det som er «om deg»; det finst eit samfunn og ein kultur omkring dikt-egget som påfører han angst, skuld og vondt samvit. Mest grotesk blant sorgene er den sjuke ulysta med «eit underleg, ufødd hovud» og «valne og våte hender» (sst.: 99). Det ligg nær å tolka det «ufødde» hovudet som eit teikn på at noko ikkje har utvikla seg som det skal; homoseksualiteten er framstilt som utviklingshemming. *Ulysta* tek såleis form av noko vanskapt og sjukt, omgrep psykoanalysen nytta om homoseksuell libido. Den som ikkje lever opp til det heteronormative, er ikkje riktig utvikla; lysta hans tek form av eit utprojisert monster. Dikt-egget lèt til å kjenna angst for at dette monsteret, hans sanne andlet, skal avdekkjast og at verda skal få innsyn i sorgene. Som ikjøtingar av heteronorma utset desse karakterane dikt-egget for vald: Redsla slår han «tilblods med jarnharde hender» og kastar han ned gjennom «vanvitsdjupna» (sst.: 100). Dei konfronterande og marerittaktige dikta sluttar såleis med at subjektet styrtar ned gjennom avgrunnen, som eit uhyggeleg ekko av avgrunnen i

¹⁸⁶ Krafft-Ebing merka seg dette dobbelte naturomgrepet hjå dei «inverterte» (1999: 485, jf. kapittel 3).

¹⁸⁷ «Sulka»: «smudse, tilsøle, besudle» (Aasen 1918: 772).

«Annarleis». Døden blir den einaste måten å løysa seg frå dei påtrengande sorgene. Dette er det narrative klimakset i *Andletet*, punktet der krisa ikkje ser ut til å ha nokon utveg.

7. Antisosialitet og dødsdrift

Til slutt aksepterer diktsubjektet sin eigen lagnad. Han går ned frå ein fjelltopp der han har vorte konfrontert med den gudeliknande, altomfattende naturen, og til «dalen», som representerer hans eigen natur: «Ned til mitt eige landskap vil eg vandre-/no med' kvelden fell på» (Sveen 1932: 112). Men heller ikkje her finst det fred:

Eg møter eit menneske i skogen.
Han går og ser ned for seg –
slik eg sjølv gjer.

Eg – når eg stundomtil ser op,
møter det mitt auga ei pinande uro
av stomnar
og lauv
og lys og lys som lever over alt.
Og attmed er himmelen nådelaut blå –

Slik er det sakte med han og –
vi er menneske bae.

Han kjem imot meg millom stomnane –
han har så veike aksler.

Eg møter han og tek han inntil bringa mi
fordi han er eit menneske som eg,
eg ser inn i augo hans –
og augo er mine eigne.
Dei medvitne augo.

- - -

Då lyfter eg mi hand og slær han ned.
Eg møter eit menneske i skogen – og eg slær han ned.

For han er eit menneske.
Eg elsker han ikkje. –

(Sveen 1932: 113–114)

Eg-personen i diktet ser inneslutta ned på bakken, og identifiserer seg med det andre mennesket som gjer likeins. Dette subjektet er likevel isolert, noko som visuelt og syntaktisk er underbygd av det utskotne fyrstepersonspronomenet i starten av andre strofa. Her dveler diktet ved motsetnaden mellom dikt-eget og den urolege naturen. Det er no etablert som norm at naturen ikkje lenger kan representera kåtskap og varme. I staden skildrar diktet «ei pinande uro/av [...]

lys og lys som lever over alt». Dette kan lesast som ein allegori over den kontrollen av menneskelivet dei religiøse normene representerer; spesielt den «nådelause» himmelen underbyggjer ei slik tolking. Det trykkande ljuset står for ein uynskt og traumatisk konfrontasjon med noko som innanfor symbolverda i *Andletet* høyrer til mørkret.

Identifikasjonen med den andre kjem gradvis, som ei leiting etter noko trygt i opposisjon til den trugande naturen. «Vi er menneske både», heiter det, og dikt-eget ser dette som teikn på at det andre mennesket opplever naturen på same vis som han sjølv gjer. Stemninga verkar å vera prega av attkjenning, sympati og forståing. Men paradoksalt nok er dei ikkje like, for den møtande personen «har så veike aksler». Det andre mennesket er veikare enn eg-personen og kan underleggjast makta hans. Dette bidreg til eit feminiserings- og dobbeltgjengarmotiv som i likskap med dei andre uhyggjelege avspeglingane i diktsamlinga kan seiast å alludera til idéen om inversjon – både som kjønnsoverskriding og som forvrenging. Vidare grip dobbeltgjengarmotivet attende mot den gotiske konfrontasjonen i «Guten låg i graset ...» – men her er dei to personane likeverdige, identiske. Også her er Sedgwicks tankar om *paranoid Gothic* relevante; omgrepet viser til romantiske plot «in which a male hero is in a close, usually murderous relation to another male figure, in some respects his ‘double,’ to whom he seems to be mentally transparent» (Sedgwick 1985: 91, 2008: 186n).¹⁸⁸ Som i «Guten låg i graset» reflekterer dette at grensa mellom identifikasjon og begjær er akutt å definera; den identitetsmessige samkjensla med ein annan mann er farleg. Det gotiske og dobbeltgjengaren kan såleis lesast som eit symbol på homoseksuell paranoia og ynsket om å undertrykka homoseksualiteten.

Ein vidare «analepse» til «Guten låg i graset ...» er det erotiske preget møtet mellom dei to personane fyrst har: Ikkje berre tek det lyriske subjektet det andre mennesket inntil bringa si og held han fast – blikka deira møtest òg. Den verkelege, og kroppslege, identifiseringa kjem just når eg-personen ser at augo til den andre er hans eigne og dessutan «medvitne»; dei kjenner til løyndomen. Denne eg-personen, som lesaren har fylgd på ei erotisk vakning gjennom diktsamlinga, har på dette punktet vorte klår over kva for slags erotikk han har vakna opp til. Dimed er ikkje dei vitalistiske ljøs- og naturmotiva positivt ladde topoi lenger, men knytte til frykt og vald. Diktet set i scene eit drama i miniatyr om eit forbode møte mellom to som er medvitne om at dei er avvikarar. Det kan både lesast som ein freistnad på å finna samkjensle

¹⁸⁸ Som Sedgwick har poengtert, føreset sjølv ordet «homoseksuell» ein identitet mellom seksualpartnarar, som blir reflektert i det gotiske dobbeltgjengarmotivet (2008: 159). Til dømes kan plotet i Wildes *Dorian Grey* oppsummerast med «I do not love him; I am him» (sst.: 164). Dobbeltgjengarmotivet refererer til konstruksjonen av den homoseksuelle som den som elsker ein som er lik [gresk ὁμοιος – *homoios*] honom sjølv, men det er også ein gotisk konvensjon som skaper ei kjensle av panikk, skrekk og det *unheimliche*.

med ein annan som lid av «sjuk ulyst», og som eit oppgjer med dei avvikande sidene ved sjølvvet.

Eit anna element som stør denne lesinga, er dei fire siste verslinene og den brå konklusjonen på diktet. Konklusjonen kjem rett etter ein ellipse markert med tre tankestrekar – ein slags lyrisk peripeti. Dette plutselige brotet i teksta markerer eit omslag der subjektet endrar haldning frå ein kjærleg solidaritet basert på identifikasjon, til ei valdeleg avvising. Diktsubjektet vel slik ei antisosial haldning. Antisosialitetsomgrepet hjelper til med å sjå at approprieringa av den rådande diskursen ikkje naudsynleg verkar subversivt, men kan vera isolerande, marginaliserande og nedbrytande. Antisosialiteten kan her reflektera Freuds analyse av homoseksualitetens etiologi som utelukkar at den homoseksuelle kan elska. Dersom subjektet berre rettar begjæret mot ego, kan han ikkje visa solidaritet eller oppofrande kjærleik. Konsekvensen verkar å vera ei nesten rituell valdshandling med den teatraliske understrekinga: «Då lyfter eg mi hand». Eg-personen slår ned det andre mennesket, ei handling som er så sentral at orda «slær han ned» blir gjentekne, som om han nøler ved, og grunnar over, sjølve handlinga. Sjølv om desse verslinene får diktet til å dvela i ein dramatisk pause, kjem slaget brått på lesaren etter ellipsen. Slaget er ein eklatant kommentar til det sosiale kontrollapparatet som freistar å hindra utviklinga av ein homoseksuell identitet. Denne kontrollen speglar seg att i medvitet om ein avvikande identitet, med sjølvhat som konsekvens.

Det konfrontatoriske klimakset, valden og avvisinga fører fram til ei forsoning:

Å denne kveld har fylt mi sjæl med fred
og gjeve mine trøyte tankar kvile.
[...]
Og det er lydt og mørkt i lindehagen
og det er aftan i mitt hjarta no.

(Sveen 1932: 115)

Den unge mannen er attende i «lindehagen», utan korkje Urga eller ein mannleg ven. No er kvelden og mørkret assosierte med døden i staden for med erotikk:

Når eg døyr – og vert lagt i jorda,
og lekamen rotnar
og hjernen og hjarta rotnar –
då er eg ikkje meir
[...]
då døyr mitt medvit.

(Sveen 1932: 117)

Når livet er over, er attrå, svik og sorg borte saman med det unemnelege medvitet. Denne slutten indikerer at *Andletet* går i rette med og problematiserer ein spesiell type vitalistisk tenking. Her

kan me ta med oss Halses ovannemnde poeng om det dialektiske forholdet mellom vitalisme og dekadanse, og mellom *kosmisk* og *biologisk* vitalisme. Den fyrste er basert på ein esoterisk, idé der samansmeltinga av liv og død skjer i verdsaltet, på eit kosmisk nivå. Den biologiske vitalismen er derimot knytt til jorda; livet må gå til grunne for at nytt liv skal oppstå (Halse 2013: 218). Skiljet mellom desse vitalismane overlappar med skiljet mellom spirituell og biologisk-funksjonalistisk vitalisme som eg skisserte i førre kapittel. Den seinare forfattarskapen vil i større grad venda seg mot denne spirituelle varianten, utan at striden med det biologisk-funksjonalistiske forsvinn. I debutboka er derimot berre den biologiske vitalismen tilgjengeleg; konsekvensen blir ein thanatologisk slutt der subjektet finn fred i vissa om døden.

Så lenge det finst liv, derimot, vil også den trugande identiteten kunna ovra seg. Det tredje siste diktet grip attende til ekfrasen frå «Vakning»:

Augo stierer store og mørke
ut i ei vond verd –
munnen forvrid seg stor og mørk
i det som er att av smilen.

– Å men enno kan augo lyse av lidning,
enno kan munnen skjelve i saknad og trå –

Men oftast er andletet stilt og bleikt
og attlæst over sitt eige –
det ventar ikkje,
det vonar ikkje,
det opnar seg aldri i undring meir.

Stilt og bleikt er andletet oftast –
og attlæst over sitt eige.

(Sveen 1932: 119)

Alt er snudd om på i høve til starten: Andletet er «stilt og bleikt», verda er «vond» i staden for «fager». Den søte, ungdomlege forventinga er borte, for andletet «ventar ikkje,/det vonar ikkje,/det opnar seg aldri i undring meir». Traumatisert av sjølvhatet må dikt-eget heilt til slutt bønfalla sin eigen natur om ikkje å utsetja han for dei farane han har gjennomlevd: «– Eg *vil* ikkje møte ein morgon att/med sol og vår!» (Sveen 1932: 122).

8. Livet i vald

Andletet kan lesast som ein narrativ diktkrins, med stor formell spennvidde: frå lyriske augneblinksbilete til korte, symbolmetta forteljingar som skil tydeleg mellom forteljande og opplevande instans; frå huldersongar og rytmisk stringente dikt til tekster som er formelt ubundne og prega av brot og avbrot. Me kan identifisera eit plot som dreiar seg om ein ung

mann som gjennomgår ei erotisk oppvakning. Han vender seg fyrst til «urkvinna» Urga, men blir plaga av ei melankolsk gruvling. Ei krise oppstår med den homoerotiske erfaringa i «Guten låg i graset ...», og heteroseksualiteten viser seg å vera mislukka. Mannen går gjennom episodar av hatefull sjølvkonfrontasjon, og plotet kulminerer i ei erkjenning av at livet er lidning. Dikt-eget er «annarleis» samanlikna med dei heteronormativt livskraftige. Slik blir døden det einaste som kan gjeva fred.

Dette plotet alluderer sterkt til to arketyperiske forteljingar. For det fyrste kan *Andletet* karakteriserast som odysseé. Helten reiser ut på oppdagingsferd i livet og erotikken, som i ein dannelsingsroman. Denne ferda er også eit konkret motiv i boka; «vårdagsferda» blir lansert som omgrep i opningsdiktet, og vandringa genererer møte med situasjonar og menneske som leier til innsikter i avviket. Derimot kjem hovudpersonen *ikkje* heim til den trufaste elskaren til slutt; den homoseksuelles odysseé kan ikkje enda i Penelopes famn. I staden skjer eit valdeleg møte mellom dikt-eget og eit «menneske» han identifiserer seg med. Det arketyperiske narrative med den heimvende helten blir omforma til ei dyrking av døden og ei avvising av våren, kjærleiken og lidenskapen, motivert av homoerotiske erfaringar med ein «mann» og ein «ven».¹⁸⁹

For det andre låner plotet i *Andletet* element frå huldermyten og, meir overgripande, myten om den mystiske kvinna som leier til vonbrot og undergang. Figuren Urga fortonar seg som ei erotisk urkraft, og kan assosierast med både Bibelens Eva¹⁹⁰ og den farlege huldra. Huldermyten er eit velbrukt motiv for den lagnadstunge kvinna som fører til undergang.¹⁹¹ Denne arketyperen får ein renessanse med den store interessa for folkedikting i romantikken, som Sveen var sterkt påverka av. Myten kan brukast som forståingsprisme for plotet i diktsamlinga. I den tradisjonelle hulderforteljinga, som gjerne er knytt til dei austlandske skogbygdene Sveen kom frå, blir ein ung mann bergteken av ei vakker kvinne som viser seg å vera eit underjordisk vette (jf. Solberg 1999: 150). Oppdaginga av kven huldra verkeleg er, leier fram til eit

¹⁸⁹ Stockinger omtalar vandringa som eit eksempel på «homotextual space». Den symbolske funksjonen til vandringa i forteljingar om den marginaliserte er relevant også med tanke på *Andletet*: «For the marginal figure, however, there exists an additional kind of space, a mediation between presence and absence from oppressive space. It is the space of the 'wandering Jew' and the gypsy; the fluid space of voyage [...]. [...] T]ravel itself [is] an external itinerary that corresponds to an internal journey of self-discovery. For the marginal being, mobile displacement is both freedom from condemnation and an impetus to individual, idiosyncratic growth [...]» (Stockinger 1978: 144). Hjø Sveen kan vandringa som vist tolkast som ein sjølvkonfrontasjon, slik møtet med det andre mennesket i skogen kan lesast som ein narsissistisk identifikasjon fylgd av ei valdeleg avvising. Reisa som metafor for harmonisk sjølvoppdaging, slik Stockinger skildrar ho, er såleis berre éi side av saka.

¹⁹⁰ I dikt 27 blir assosiasjonen eksplisitt: «Urga – Eva,/segj det – kven er du?» (Sveen 1932: 61).

¹⁹¹ Folkloristen Ann Helene Bolstad Skjelbred er inne på at tradisjonelle kjønnshierarki kan kasta ljøs over huldermyten: «Fortellingen om kona av huldreslekt kan plasseres inn i et ideologisk felt som handler om mishandlede kvinner og om kvinner som bruker sin verbale overlegenhet [...]» (1998: 142).

desillusjonsmotiv: den plutselige innsikta i at heteroseksualiteten er mislukka og at hovudpersonen er «annarleis».

Ein funksjon allusjonane til huldermyten og det urkvinnelege har, er å presentera den homoerotiske desillusjonen i form av eit akseptert, heteroromantisk eventyrnarrativ. Huldra i *Andletet* er tett knytt til ei sjokkerande, skræmmande homoerotisk oppleving ved at huldersongen fylgjer «Guten låg i graset ...». Der avdekkinga av det underjordiske opphavet til huldra tradisjonelt er knytt til ein desillusjon overfor den trugande kvinnemakta, skildrar *Andletet* ein desillusjon over at drifta ikkje er heteroseksuell, men av annleis natur. Slik understrekar paradoksalt nok huldermyten tematikken som plasserer *Andletet* i ein homolitteraturtradisjon. Innanfor denne større homolitteraturtradisjonen gjer blandinga av modernisme og (nasjonal)romantisk folklore *Andletet* til eit eksempel på korleis diskursane om homoseksualitet bryt inn i litteraturen og får ei utforming som er basert på, og omformar, sosialt akseptable – og heteronormative – litterære konvensjonar.

Å identifisera den gotiske funksjonen til dobbeltgjengarfiguren opnar for å lesa det gjennomgåande skuggemotivet i tilknytning til ein biologisk-funksjonalistisk vitalisme. Skuggen blir lansert allereie frå framsideillustrasjonen, og syner korleis den homosekselle er ekskludert frå ei heteronormativ forståing av *liv*. Dei positive kategoriane heteroseksualitet, *liv* og sol føreset alle ei avspegling, eit skuggebilete: homoseksualiteten, døden, skuggen, degenerasjonen. I *Andletet* er desse polaritetane konfliktskaparar. Samtidig eksponerer Sveen korleis alle dei positive «polane» er avhengige av sine egne negativ, og han lanserer ei antisosial haldning som løysing på isolasjonen. Til saman skaper dette ei uforklarleg og «unheimlich» stemning i mange dikt. Stilen er ekspresjonistisk og intens, og knyter seg såleis både til ein dekadansetil med uhemma, skadeleg ekspressivitet og til ein vitalistisk stil med eit mislukka forsøk på ei tillitsfull overgjeving til allnaturen – ein allnatur subjektets «eiga natur» strid mot.

Det er velkjent at fantastiske og gotiske element i litteraturen kan ha ein samfunnskritisk eller satirisk effekt ved å skildra eit vrengebilete av den realistiske røyndomen.¹⁹² Ved å skildra den homoseksuelle oppvekstrøynsla i ein homografisk kode med element frå gotikk og eventyr, finn Sveen ein kanal for å formidla det forbodne. Lyrikksjangeren innbyr til ei konnotativ, symbolsk skildring, og dei gotiske trekka som bryt med realismen, blir dimed ikkje like synlege som dei ville vore i eit romannarrativ. I tillegg utgjer dei skrekkinngytande elementa ein kraftfull

¹⁹² Sjå til dømes Åsfrid Svensens avhandling *Orden og kaos*: «Disse vrengebildene har mer eller mindre klar referanse til eksisterende utenomlitterær virkelighet, som dermed tegnes i fremmed og underliggjort form. De satiriske vrengebildene framhever undertrykkende egenskaper ved etablert virkelighet og virkelighetsoppfatning i vår kultur i nyere tid» (1991: 13). Ein velkjend, heilskapleg teori om det fantastiske som subversiv modus er utvikla av Rosemary Jackson (2009 [1981]).

illustrasjon av kriseerfaringa. På det viset blir *Andletet* ei sannferdig, om ikkje realistisk, skildring av ei smertefull erkjenning av homoseksuell identitet der subjektet tek på seg byrdene ved samtidas definisjonar av homoseksualitet. Slik inviterer Sveen til å lesa debutsamlinga som ei konnotativ tilståing. Lyrikksjangeren opnar for ei *tildekt avdekking* av den alvorlege innsikta.

Kapittel 5: *Jordelden* (1933) og *Eros syng* (1935) – ei åndeleg vending

Alle religioner har sin mystikk, og i mystikken møtes alle religioner i et uendelig fellesskap.

– Sveen, «Mystikk og diktning» (1960a)

Verd er visst rosa her sitt tornekraut
og vinen verd den bermen som er att
og Venen, han som gjev deg evig liv,
er verd din gråt, verd kvar vøkenatt.

– Omar Khayyam (2012 [ca. 1100]: 54).

Sveen kom med to ytterlegare diktsamlingar på 1930-talet: *Jordelden* og *Eros syng*. Eg vil i dette kapitlet gå gjennom dei samla, fordi dei utgjer ei gradvis sterkare tematisering av sjølvtryggleik og åndelegheit. Båe diktsamlingane vart i nokon grad lesne av kritikarane med referanse til *Andletet*, og det er tydeleg at dei hadde debutboka som klangbotn.¹⁹³ I dette kapitlet vil eg lesa fram ei vending bort frå fordøminga som prega debutboka, i retning av ein inkluderande og synkretistisk austleg spiritualitet med tilknytningar til ein homoseksuell subkultur.

1. Diktarryet blir konsolidert

I ei lang bokmelding i *Arbeiderbladet* skriv Rolv Thesen om *Jordelden*: «Ifjor kunde ein merke hos Sveen noko av eit protesthøve til livet, ein angst for det; ein hug til å rømme bort frå det. Her er han heilt komen bort frå dette» (Thesen 1933: 10). I og med andre boka verkar Sveen meir vaksen: «Og så kjem han alt i år som ein mogen mann, som ser seg ikring med eit roleg og kjærleg auga på menneske og ting, og tek alt inn til seg med ein lykkeleg smil» (sst.). Lesinga Thesen gjer, er svært harmoniserande. I lesingane mine skal eg derimot visa at «protesthøvet til livet» framleis er der, om enn i endra form.

Kritikaren Eugenia Kielland¹⁹⁴ er noko meir nyansert. Om opningsdiktet «Møte» i *Jordelden* skriv ho at diktet skildrar ei morgonstemning «skjelvende av ungdommens forventning, håp og angst» (Kielland 1933). Det er få homografiske allusjonar å spora i den samtidige resepsjonen av *Jordelden*, noko som kanskje skriv seg frå den meir eksplisitte

¹⁹³ Sveen gav også uttrykk for at i alle fall *Jordelden* kunne lesast i forlenginga av *Andletet*, i eit intervju om debutboka: «Konflikten er ikkje løyst i denne diktringen, det maa vel alle skyna» («Frifant» 1932).

¹⁹⁴ Kielland (1878–1969) var ein av dei leiande kulturkonservative kritikarane på 1930-talet. Ho markerte seg mellom anna med eit skarpt åtak på diktinga til Sigurd Hoel, forlagskonsulenten til Sveen, i 1934. Kielland er òg mellom 1930-talskritikarane som er mest atterhaldne overfor Sveens diktning.

heteroerotikken i andre boka. Både Kielland og Barbra Ring trekkjer fram typisk vitalistiske dikt.¹⁹⁵ Ring inkluderer eit lengre sitat frå diktet «Høgstdagen», der det heiter: «du er kvinna mi,/eg er mannen din!/Jordelden mòrar og gløar i blodet/og grøda vår mognar» (Ring 1933, jf. Sveen 1933: 85).¹⁹⁶ Slik strekar ho òg under ein presumtiv harmoni i diktsamlinga, som ho i likskap med Thesen knyter til det faktum at poeten er vorten eit år eldre.¹⁹⁷

Denne tendensen i resepsjonen blir vidareført når *Eros syng* kjem ut to år seinare. I Telemarksavisa *Varden* skriv signaturen «R.B.K.»: «Kjærlichetsdiktene i 'Eros syng' er inderlige og vakre, men fri for den tragiske dobbeltstemthet som tidligere ga dem en så lidenskapelig styrke» («R.B.K.» 1935). Kjærleiken er no prega av forsoning og venleik; kritikaren formulerer eit sagn etter ein tragisk komponent. Thesen er på si side imponert over kor fort den unge lyrikaren – som er 25 år gamal når *Eros syng* kjem ut – har funne si eiga form:

Enda viktigare er det at det har gått for seg ein gledeleg vokster i hans *sinn*. Eller rettare sagt ei avklåring. Det er langt frå dei ungdommelege utbrot i første diktsamlinga hans til den mannslege ro og refleksjon i den siste. Han har kome meir og meir bort frå ungdommeleg einsemddyrking og etter kvart fått vidare syn (Thesen 1935, utheving i original).

Kommentaren om at utbrotet er avløyst av «mannsleg ro», seier noko om at skrivemåten i den tredje diktsamlinga blir tolka som meir normativt maskulin og heteroseksuell – det mannslege er ein motsats til den guteaktige og narsissistiske «einsemddyrkinga» i *Andletet*. Å vera ein vaksen mann inneber for Thesen å ha eit «vidare syn» som fører til ei åndeleggjering av eros, noko også Olav Dalgard¹⁹⁸ noterer seg i *Dagbladet*: «Sveen er ingen rabulist, han er tvertom ein uvanleg avballansert [sic] og høgt kultivert ung mann, som hevjar guden op i ei kjøleg intellektuell sfære. Det er ein filosofisk, altruistisk eros han tolkar for oss» (Dalgard 1935). Det kan diskuteras om Sveens syngjande eros er *kjøleg*, men den spirituelle vendinga var altså tydeleg for samtidas kritikarar.

Også Ring føreset at poeten har vore gjennom ein vekstprosess og ei modning når ho melder *Eros syng* i *Nationen*: «Aasmund [sic] Sveen er med denne diktsamlingen vokset ut over

¹⁹⁵ *Jordelden* er dessutan den fyrste utgjevinga der Sveen tek med ein seksjon dikt i bunden form under tittelen «Bygdaviser». Bygdevisene skulle bli noko av eit varemerke for Sveen i og med dei to neste diktsamlingane, med liknande visebolkar.

¹⁹⁶ Ring slurvar og skriv dette diktet saman med fylgjande utdrag frå «Midnatt: «Er det ikkje rart/når du andar slik jamt og roleg/imot halsen min/og berre vi to er til i nattemørkra [...]» (Sveen 1933: 36).

¹⁹⁷ «Det er som om han er vokset et godt stykke innvendig paa dette aaret. Han er ikke lenger saa stormende blodfull ung mann, optatt vesentlig av sin egen erotikk; han er litt mer menneske, har faatt større register, videre horisont. Han vet mere om kjærlighet ogsaa, om et sinn, ikke bare om kroppen» (Ring 1933). Den impliserte samanlikninga med *Andletet* er talande: Den kroppsleg orienterte autoerotikken er avløyst av ein mentalt orientert heteroseksualitet, for Ring eit positivt teikn på at Sveen er vaksen og «behersket».

¹⁹⁸ Dalgard (1898–1980) var sosialistisk teatermann, kritikar og nynorskforkjempar.

sitt eget mål, han er blitt rikere, sterkere, renere» (Ring 1935). I denne adjektivrekke er det mogleg å lesa inn eit skilje mellom dei «ureine», og sterkt homoerotiske *Andletet*-dikta og dei sterke, reine, og dimed normativt maskuline dikta i den tredje samlinga. Samstundes illustrerer Ring noko viktig når ho skriv: «At underbunnen her også er selve livsmakten er tydelig, men den har skapt sig om til andre verdier, den favner ikke bare *henne* men jorden, verden, 'mor som stod og smilte under eit tre med lyst lauv' og far som var 'sterk, sterkar enn nokon annan i verda'» (sst., utheving i original). Kjærleiksdikta vart møtte med ei heteronormativ forventning. Den religiøse forsoninga og dyrkinga av eksplisitt heteroerotikk opna for å lesa dei to samlingane som avkom av eit harmonisk sinn.¹⁹⁹ Dei konfliktfylte og narsissistiske ungdomsdikta versus ei «mannsleg ro» med *utsyn* og kvinnekjærleik er dei to polane forfattarskapen blir forstått gjennom. Denne tendensen i resepsjonen er lada med homogrfisk meining.

2. Austleg spiritualitet: vegen til den elska

Ein radikalt ny impuls i dei to 1930-talssamlingane er ein sterkt uttrykt religiøsitet. Det religiøse innslaget i forfattarskapen kan i utgangspunktet verka uventa, sidan det er velkjent at særleg kyrkja har vore avvisande overfor seksuelle «avvikarar» og definert dei som «syndige».²⁰⁰ Det mosaiske sodomiomgrepet informerte som vist ovanfor lovgjevinga om likekjønna forhold sjølv etter at sexologien hadde vunne hevd.²⁰¹ Det finst få framstillingar av det kristelege homoseksualitetssynet på det norske 1930-talet, men den generelle haldninga i kristendommen er veldokumentert:

Selv om man finner og har funnet fordømmelse av likekjønnet sex i deler av de fleste nåværende religioner, er det de vestlige religionene jødedom, kristendom og islam som har den mest negative tradisjonen. Kristendommen skiller seg ut som den klart mest aggressive av disse igjen (Endsjø 2009: 103f).

¹⁹⁹ Kommentaren til Ring syner dessutan korleis Sveen, ved å skildra kjærleik og livsdyrking som allmenn impuls, dekkjer over at kjærleiken også rettar seg mot menn. Ring viser truleg til langdiktet «Sæle synder», som nettopp skildrar både foreldre og kvinnefigurar. Men Ring nemner ikkje at dikt-eget òg seier eksplisitt at han elsker ein «unggut» (Sveen 1935: 28). Den modne, forsona og altomfattande erotiske stemninga i diktsamlinga ser ut til å ha fungert som avleiing frå dei homoerotiske tema i henne.

²⁰⁰ Den kristne fordømminga av likekjønna sex kan likevel, som Sedgwick har påpeikt, nyanserast med den observasjonen at kristne institusjonar også iblant fremjar utradisjonelle kjønnsuttrykk. Prestevesenet i katolisismen har alltid vore ei moglegheit for dei som ikkje vil gifta seg, og den nakne Kristusfiguren er allstadnærverande som ei sanksjonering av menns dyrking av menn (Sedgwick 2008: 140). Kristen inderlegheit og ikonografi *kan* med andre ord vera verkty for homoseksuelt begjær, utan at dette endrar på den historiske rolla kristendommen har hatt i å forfylgja homoseksuelle.

²⁰¹ Som Jordåen har vist, var det med § 213, formulert i 1902, at kategorien «sodomi» forsvann frå straffelova og den nye kategorien «homoseksualitet» vart innført i norsk rett (Jordåen 2010: 128, jf. kapittel 3). Men straffelovkomiteén av 1922 anerkjente at paragrafen likevel tok utgangspunkt i ei selektiv forståing av «den mosaiske kategorien sodomi eller omgang mot naturen» (sst.: 203).

Kristendommen har altså gjennomgåande forfylgd og slege ned på sex mellom menneske av same kjønn, særleg menn, i sterkare grad enn dei andre abrahamittiske²⁰² religionane. Dei skriftstadene som oftast blir brukte i den kristne motstanden mot likekjønna forhold, er reinleiksreglane i Mosebøkene og formaningane om seksualmoral i Paulusbrev. Som religionshistorikar Dag Øistein Endsjø peiker på, er Pauli ord om likekjønna sex i Romarbrevet sannsynlegvis mynta på guddomleg justis heller enn menneskeleg rettspraksis: «Dette er likevel ofte blitt sett bort fra, og Paulus' ord er igjen og igjen blitt brukt som forsvar nettopp for å ta livet av mennesker som har homosex, spesielt menn» (Endsjø 2009: 105f).²⁰³ Sex mellom menn vart i mange bibelomsetjingar omtala som «synd mot naturen» (Børtnes 2008: 49).

Å leva som homoseksuell i eit samfunn der kristendommen er den dominerande religionen, fører difor med seg ein sterk impuls til å finna alternativ.²⁰⁴ Litteraturen kan i ein slik samanheng få ein *utopisk* funksjon, slik Schaffner poengterer (2012: 25). Medan *Andletet* endar i ei omfamning av død og desperasjon, skal me i dei to andre 1930-talssamlingane sjå døme på subversive utfordringar av idéen om homoseksualitet som «unaturleg». Eit eksempel er diktet «Dagdraumen» frå *Jordelden*, som skisserer ein utopisk fantasi allereie ved tittelen. Likeins vil fleire tekster i desse samlingane utfordra det kristne syndeomgrepet, så som diktserien med tittelen «Sæle synder» i *Eros syng*. Radikaliteten i desse freistnadene på å innlemma likekjønna begjær i naturen og undergrava idéen om «synd» kan ikkje forståast lausriven frå på den eine sida kor dominerande kristendomen har vore i fordømminga av homoseksualitet, og på den andre sida korleis vitalistisk influert bio-politikk sementerer den rådande oppfatninga av homoseksualitet som *contra naturam* i den vestlege kulturkrinsen.

I denne samanhengen er den islamske sufimystikken eit alternativt miljø og livssyn til både protestantisme og sekulær sosialhygiene. Det kan verka paradoksalt at islam og islamdominerte land tilbyr tilflukt frå homoseksuell undertrykking, men dette er ein

²⁰² I sitatet er «vestlig» brukt som synonym til «abrahamittisk»; dette er altså ein noko annan typologi enn Webers og Campbells (og Sveens) aust-/vest-dikotomi, jf. kapittel 3.

²⁰³ Dei aktuelle bibelversa er Rom 1, 26–27 og 32, som lét slik i 1938-omsetjinga: «Difor gav Gud dei yver til skammelege lyster: både forvende kvinnone deira det naturlege umgjenget til eit som var imot naturi, og like eins gjekk mennene og burt frå det naturlege umgjenget med kvinna og tok til å brenna av gir etter kvarandre, so menn dreiv skjemdarverk med menn, og fekk på seg sjøve den løni dei var verde å få for villferdi si. [...] [S]like som vel kjenner Guds dom at dei som fer med sovore, er verde å døy, og like vel ikkje berre gjer det, men endå til held med dei som fer med det».

²⁰⁴ Det var heller ikkje slik at den kulturradikale kristendomskritikken naudsynleg hadde eit meir tolerant syn på homoseksualitet. Øverlands vidgjetne *Kristendommen – den tiende landeplage* har fylgjande analyse av den kristne kjønns-morale: «Den avsky for kvinner og kvinnelig charme, som kommer så høylydt til orde hos kirkefedrene, er et homoseksuelt karaktertrekk. Det er dette som kalles sedelig renhet ...» (Øverland 1969 [1933]: 27). Her ser me igjen korleis homoseksualiteten får ein universell synde-bukk-funksjon som alltid kan knytast til ideologiske motstandarar.

homokulturell trope Sveen i stor grad utnyttar. Eit velkjend eksempel på denne tropen i homolitteraturen, som kan setjast i samanheng med Sveen, er den franske forfattaren André Gides roman *L'Immoraliste*. Her er forteljaren og hovudpersonen Michel på bryllaupsreise i Nord-Afrika med kona Marceline, der han blir tuberkuløs.²⁰⁵ I romanen blir rekonvalesensen forsterka av Michels samvær med ei rad unge, arabiske menn. Ein av favorittane hans er Moktir, «le seul des protégés de ma femme qui ne m'irritait point (peut-être parce qu'il était beau)»²⁰⁶ (Gide 2001 [1902]: 54). Ovundringa for mannleg venleik er open, men samtidig fordekt ved at sjølve konstateringa av venleiken er sett i ein parentes med modifikatoren «peut-être». Også hjå Gide kan homoseksualiteten berre visast fram ved å samtidig bli tildekt, og interessant nok blir han homografisk knytt til ei anna moralsk overskriding. Medan Michel i løynd stirer på Moktir, stel guten ei soks, men Michel blir fylt av glede i staden for avsky: «A partir de ce jour, Moktir devint mon préféré»²⁰⁷ (Gide 2001: 55). Denne og andre konnotativt-erotiske erfaringar med gutar byggjer opp under livsdrifta til Michel:

Il y avait ici plus qu'une convalescence ; il y avait une augmentation, une recrudescence de vie, l'afflux d'un sang plus riche et plus chaud qui devait toucher mes pensées, les toucher une à une, pénétrer tout, émouvoir, colorer le plus lointaines, délicates et secrètes fibres de mon être²⁰⁸ (sst.: 63).

Utforskinga av Nord-Afrika fører til ein vitalistisk auke i livets intensitet. Michel frisknar ikkje berre til for å bli som han var. Tvert om *aukar* livet i han, og det straumande, rike blodet er eit typisk vitalistisk bilete på livskrafta som blir stimulert av naturen.²⁰⁹ Her spelar Gide på den eine sida på tanken om nord-afrikanarar som eit usivilisert naturfolk som frigjer forteljaren frå den dekadente sivilisasjonen. På den andre sida konnoterer skildringa av korleis tankane og sinnet til Michel blir revitaliserte, ei åndeleg livskraft som grip inn i kvar minste trevl av tankelivet

²⁰⁵ Allereie frå starten får me vita at Michel ikkje elska ho i det heile: «[D]u moins n'éprouvais-je pour elle rien de ce qu'on appelle amour, mais je l'aimais, si l'on veut entendre par là de la tendresse, une sorte de pitié, enfin une estime assez grande» (Gide 2001: 18f). [«I det minste følte eg ikkje noko av det ein kallar kjærleik for henne, men eg elska ho dersom ein med det uttrykket meiner godhug, ei slags medkjensle, i alle fall ein retteleg stor vørndnad.»] Forholdet mellom Michel og Marceline er prega av gjensidig, venskapeleg respekt, men ikkje erotisk lidenskap.

²⁰⁶ «Den einaste av protesjeane til kona mi som ikkje ergra meg (kanskje fordi han var vakker)».

²⁰⁷ «Frå den dagen av vart Moktir yndlingen min.»

²⁰⁸ «Her var det meir enn ei betring; det var ein auke, ein livsens attervekst, tilstrøyminga av eit rikare og varmare blod som måtte røra ved tankane mine, røra ved ein etter ein av dei, trengja gjennom alt, gripa, setja farge på dei fjernaste, skjøraste og mest hemmelege trevlane i mitt sinn.»

²⁰⁹ I romanen grip blodsmotivet også attende til ei homoerotisk-vitalistisk scene der ungguten Bachir skjer seg på ein kniv. Medan Michel er forskrekka, skrattar Bachir berre av det og sleikjer blid i seg blodet: «C'était là ce dont je m'éprenais en lui : la santé. La santé de ce petit corps était belle» (Gide 2001: 34). [«Nett der var det som greip meg med honom: helsa. Helsa til denne vesle kroppen var vakker.»]

hans. Erfaringane med det arabiske samfunnet fører til ei vitalistisk-spirituell openberring som me skal sjå fleire liknande eksempel på hjå Sveen.

Skildringa av ei homoerotisk lada livsdrift hjå Gide reflekterer at storbyane i nord-afrikanske land var populære reisemål for europeiske, homofile menn frå slutten av 1800- og fram til 1950-talet (jf. Patané 2006: 296ff). Marokko, Tunisia og Algerie var eksotiske land med tilgang på unge, mannlegeprostituerte, men også knytt til ein vestleg fantasi om ein erotisk friare orient. Denne orientalismen overlappar med ei vitalistisk leiting etter anti-dekadent livskraft, slik me ser det i utdraget frå Gide ovanfor. Og jamvel om også islam i utgangspunktet opererer med eit forbod mot sex mellom menn, er det tradisjonelt større aksept i muslimske land for homoseksuelle relasjonar, så lenge dei involverte er, eller planlegg å bli, heteroseksuelt gifte (Endsjø 2009: 116f). Islamsk kultur som homokulturell trope tilbyr slik to subversive topoi. Den eine er *geografisk* og inneber ein fantasi om eit eksotisk, sørleg landskap som fører til vitalitet og moglegheita for å bryta med europeisk moral. Den andre er *åndeleg* og knyter seg til den muslimske, mystiske skulen kalla *sufisme*.

Sufismen fungerte frigjerande for homoseksuelle, også i Oslo på Sveens tid. Denne religiøse retninga hadde karakter av å vera ein spirituell subkultur med ei meir inkluderande haldning til ulike former for erotikk.²¹⁰ Mystikken tilbyr eit eige reservoar av homoerotisk meining, som me kan skilja ut i tre punkt. For det fyrste utgjør mystiske sekter som sufismen eit miljø å koma inn i (jf. kapittel 2.4).²¹¹ Me veit at sufirørsla i Oslo på 30-talet var svært inkluderande overfor homofile, og at ho mellom anna bygde på idéen om at «[s]ann kjærleik er utan grenser» (Gatland 2003a: 100). Sufismen representerer ei syntetiserande, religiøs-filosofisk retning som ville transcendera alle tradisjonelle religionar.²¹² Kjærleik og harmonisering er viktige stikkord. Ei innføringsbok i sufisme Sveen kan ha vore kjend med, *Muhammedansk mystik. En samling tekster*, framhevar at Gud og menneske skal bli eitt i kjærleik: «I selve

²¹⁰ Islamforskar Kari Vogt skriv at sufismen spreidde seg til Vest-Europa, inkludert Noreg og Sverige, mellom 1910 og 1950 – og då gjerne fekk størst gjennomslag i ein «kulturell og sosial elite» (2005: 181). Sjølv om Sveen ikkje var særskilt aktiv i sufirørsla, skal han ha gått på gudstenester og møte. Dessutan budde den homofile sufileiaren Sajwar (Karl Martin Salomonsen) i same leilegheit som Conrad Bringe, Sveen og systrene hans frå september 1935 (Gatland 2003a: 100f). Ei fyrstehandsforteljing om appellen til sufismen for ein homofil norsk kunstnar er Ferdinand Finnes *Blå elefant* (1998).

²¹¹ Sveen kan ha alludert til dette i fylgjbrevet til forlaget om *Eros syng*: «Jeg skal medgi at det kan være vanskelig, mange av diktene, for eks. det første og de to siste, har et dypere mystisk innhold som det vel alltid vil bli forbeholdt de få å vurdere fullt ut» (sitert i Gatland 2003a: 102).

²¹² Sufi-leiaren Inayat Khan er sitert i ein reportasje i *Tidens Tegn* 4.11.1924: «– Vi vil ikke vække splid [...]. Vi ønsker at forene det som er splittet. Hensigten med den bevægelse jeg arbeider for er at bringe de uenige til at nærme sig hverandre i forstaaelse av den guddommelige visdom. [...] Sufismens maal er gjensidig forstaaelse mellem de forskjellige religioner og kulturer, enighet og fred mellom folkene» (faksimile i Khan og Kvamsdahl 1993: 246). Ideologien Khan gjev uttrykk for, har klare likskapstrekk med den åndelege syntesen Sveen propaganderte for gjennom store delar av livet.

Foreningen oplever Mystikeren at Guds Væsen er Kærlighed, og af denne Kærlighed er Mennesket skabt» (Pedersen 1952 [1923]: 15). Som teologisk disiplin vart sufismen frå 900-talet av kalla «'hjerternes vitenskap' (*ilm al-qulub*)» (Vogt 2005: 145, kursiv i original). Sufismen er såleis eit utslag av den generelle vendinga mot orienten som også fører til «austleggjeringa» av vestleg religiøsitet og opnar for den homoseksuelle valfarten åt Nord-Afrika.

For det andre bidreg den mystiske harmoniseringa til at lovprisinga av Gud opnar for potensielt homoerotiske diktutdrag. Poesien har ein høg status innanfor sufismen som uttrykk for gudserfaringa.²¹³ I bokverket *Verdensreligionernes hovedværker* finst ei gjendikting av sufien Ibn Mansur al-Halladj (858–922):

Jeg er den som jeg elsker, og den som jeg elsker, er mig. Vi
er tvende Sjæle der dvæler i eet Legeme.
Ser du mig, da ser du Ham; ser du Ham, da ser du os.

(Pedersen 1952 [1923]: 51)²¹⁴

«Den elska» er eit standardomgrep for gud. Den som søker gud, nærmar seg han slik elskaren lengtar mot den elska. Denne kjærleiken skal føra til «tawhîd» [«sameining»], eit av dei mest sentrale omgrepa i sufismen (Lomholt 1994: 27). Berre i dette korte diktutdraget ser me at hankjønnspronomenet også lét oss lesa diktet som uttrykk for likekjønna kjærleik. Lovprisinga av gud blir slik eit retorisk førelegg, og eit påskot for å skriva fleirtydig erotisk. Gud blir ein stand-in for den elska mannen, eller det er uråd å skilja mellom dei, nettopp fordi mennesket smeltar saman med gud.²¹⁵

Det tredje og siste homografiske poenget er at homoerotikken, gjennom denne samansmeltingstropen, blir ei tilnærming til gud. Eit viktig uttrykk i sufismen er at «biletet er

²¹³ I artikkelen «Mystikk og diktning» kjem det fram at Sveen er kjend med sufipoetane Omar Khayyam, Rumi, Hafiz og Saadi (Sveen 1960a). I tillegg skreiv han om den indiske prinsessa og sufipoeten Zeb-Un-Nissa (1638–1702) og set om tittelen på hovudverket hennar, «Diwan-i-Makhfi» med «Dikt av den som har skjult seg» (Sveen 1960b). Sveen forklarar tittelen med at far hennar ikkje skulle høyra ho lovsyngja kjærleiken. Den kvinnelege poeten kan slik tolkast som ein analogi til den homoseksuelle.

²¹⁴ Ifylgje Vogt er dette eit av dei mest kontroversielle dikta i sufi-tradisjonen. Diktet førte til at al-Halladj vart torturert og drepen for blasfemi. Han vart kalla «kjærlighetens martyr» (Vogt 2005: 148f).

²¹⁵ «I næsten al senere sufi-digtning [etter al-Halladj] bruges billeder fra profan kærlighed; somme tider i en grad så man kan være i tvivl om den besungne virkelig er Gud eller en smuk kvinde eller måske en skøn yngling» (1994: 35). Den aller mest kjende sufi-diktaren er persaren Rumi (1207–1273). Rumi hadde eit så intenst forhold til venen Shamsuddin at den eine sonen hans til slutt drap Shamsuddin. Då hadde Rumi allereie skriva 35 000 vers i ghazal-form om kjærleiken til venen (jf. Lomholt 1994: 57f). Etter at Shamsuddin døyde, brukte Rumi namnet hans som pseudonym, etter ei erfaring av profan *tawhîd*: «[T]il sidst nåede han frem til den erkendelse, at Shamsuddin levede i ham selv, og at de vers han digtede var Shamsuddins vers» (sst.: 58). Mellom anna på grunn av dette vart ghazalen kjend som homolitterær diktform; av forfattarar som Heinrich Heine (1797–1856) vart ordet «ghaselig» på det tyske 1800-talet brukt som «Kunstwort für homosexuell» (Derks 1990: 554). Federico García Lorca (1898–1936) skreiv også ein serie «gacelas» med homoerotisk tema i den posthumt utgjevne samlinga *Diván del Tamarit* (1943).

brua til det verkelege»; den menneskelege kjærleiken vart eit akseptert symbol for kjærleiken til gud (Lomholt 1994: 94). Den stadige openberringa av venleiken til den elska kallar sufistane «ma'rifa». Dette er ein type kunnskap som ein ikkje oppnår mellom erfaring og fortolking, ulikt intellektet. Ma'rifa er snarare ei gåve frå gud, ei innsikt som bryt inn i sjela frå det usette (sst.: 31). Språket blir eit slør som dekkjer til den umiddelbare røynsla. Ma'rifa kunne oppnåast gjennom den til dels kontroversielle aktiviteten «nazār ila l'ahdāth» [«å sjå på unge menn»].²¹⁶ I staden for å vera syndig blir homoerotisk venleikedyrking dimed ein edel, åndeleg aktivitet.

Tanken om venleikedyrking som portal til gudserfaringa skaper eit samband mellom sufismen og den platonske teorien om eros. Erosteoriane i *Symposion* er ein viktig del av referansebakgrunnen for tekstene i særleg *Eros syng*. Ifylgje den vise kvinna Diotima, som Sokrates stadig refererer til i den platonske dialogen, fungerer eros som mellomledd mellom gudane og menneska. Eros er tråa etter det vakre og gode, og trongen til å ha det gode alltid (Platon 1939: 68).²¹⁷ For Diotima er den kjøtlege elskhugen eit trinn på vegen mot visdom, og Sokrates konkluderer med at «alle bør heidra Eros. Sjølv heidrar eg han, og eg legg meg serskilt etter alt som har med elskhug å gjera, og oppmodar andre til det same» (sst.: 75).²¹⁸ Slik framstiller Platon, via Diotima/Sokrates kjærleik til vakre menn som *objektet* for eros, medan kjærleiken til det gode er *målet* (Halperin 1985: 177). Pederastien blir «fruktbar» i kraft av å vera ein filosofisk metode som genererer det gode.²¹⁹ For Platon er Eros lysta på det ein ikkje har, det ein ynskjer å oppnå: «[H]owever temporary or fluctuating in its manifestations, erôs by its very nature is ultimately a transcendental force» (Halperin 1985: 167). Eros blir slik eit bindeledd mellom det guddomlege og det menneskelege, slik venleikedyrkinga blir ei «bru» til gud i sufismen. Og slik sufismen er ei mystisk retning ein må innviast i for å nå den umiddelbare gudserfaringa, er eros hjå Platon eit middel for å nå eit bestemt mål gjennom ein over-rasjonell lidenskap (jf. Halperin sst.).

²¹⁶ «Om en bestemt indisk mystiker fortælles det endog, at han altid var i selskab med en yngling for 'at grundfæste sin ekstase'» (Lomholt 1994: 126).

²¹⁷ Som den kristne mystikken blir også sufisme ofte knytt til nyplatonismen, spesielt etter al-Ghazalis (1058–1111) kritikk av nettopp den greske filosofien (jf. Lomholt 1994: 50).

²¹⁸ I omtala av Diotimas kjærleiksfilosofi blir forteljinga om Akhillevs som ofra seg for Patroklos, brukt som døme på elskhug til det udøyelege; Akhillevs ville at minnet om motet hans skulle «leva i all æve» (Platon 1939: 70). Indergaard er òg inne på kor sentral *Symposion* er i forståinga av Eros-filosofien til Sveen, men utan å knyta det til at pederastien var ein veg mot det greske idealet *kalon kagathon* – det vakre og gode (jf. Indergaard 1975: 59).

²¹⁹ Queerforskarer Earl Jackson hevdar at omgrepet «platonsk kjærleik» var renessansens omtolking av den antikke skildringa av eros mellom menn til å einast gjelda elskhugen til visdom. Jackson viser til ein av nyplatonismens pionerar, Marsilio Ficino (1433–1499), som meinte begjær mellom menn var symbol på eit *åndeleg* begjær. I kraft av å vera rein kropp kunne ikkje kvinna ta del i dette begjæret (Jackson 1995: 3). *Symposion* er såleis døme på ei tekst med homoerotisk tema som blir omkoda til ei heteronormativ tolking, og deretter fortolka på ny og utnytta som motdiskurs av ein homoseksuell subkultur.

Slik blir den synkretistiske erosfilosofien Sveen formidlar i *Eros syng*, ein potensiell kanal for frigjerande skildringar av likekjønna erotikk.²²⁰ Eros er noko heilag, ikkje skite eller umoralsk. Denne heilagginga av erotikken forklarar noko av kvifor samlinga vart kritisert for å vera uklår og prega av omskrivingar. Eros-impulsen kan også lesast som ein allusjon til andre former for erotikk enn den formeirande heteroerotikken. Samanlikna med dei psykoanalytiske allusjonane i *Andletet* vender erosfilosofien seg sterkare til ei innforstått gruppe.

3. Synd som omvend diskurs

Andrebokas tittel *Jordelden* gjev assosiasjonar til jordbunden fruktbarheit og brennande attrå, og skriv seg tydeleg inn i ein samtidslyrisk samanheng.²²¹ *Jordelden* styrer ofte lesaren mot ein heteroseksuell lese måte, men heteroerotikken er gjennomgåande framstilt som problematisk. Eit lystfylt erotisk møte finst derimot i diktet med tittelen «Utan synd»:

Så lys skal morgonen vera
etter ei natt med deg!
– Ei vindkjøle svingar gardinet,
og lykkelig lær vi mot solskinet
du og eg.

Eg kysser di unge bringe
og eig deg med mannsleg mynd.
Så fri skal ein vera i hugen
så byrg skal ein kjenne elskugen
utan synd!

Så lys skal morgonen vera
etter ei natt som vår!
– Det fins ikkje synd og kvide
når to som veit dei er skuldfrie
saman trår.

(Sveen 1933: 16)

Diktet gjev eit suggestivt inntrykk. To personar vaknar etter «ei natt», medan eit svalt vinddrag kjøler dei ned. Sjølv om her er både kyssing og latter, fokuserer diktet på å skildra fridomen og gleda elskarane føler etter sjølve elskhugsakta. Den anaforiske forsterkaren «så», fylgd av adjektiva «lys», «fri» og «byrg» understrekar desse kjenslene. I eit sosialt akseptert

²²⁰ Sveen skreiv sjølv i fylggebrevet til forlaget: «Det jeg vil med samlingen som helhet er å påvise Eros som alle verdens dypeste kilde, i trangere betydning å identifisere det religiøse med det erotiske» (sitert i Gatland 2003a: 102). Her er det eit ekko frå Al-Halladj, som meinte at «lidenskabelig kærlighed [ishq] er Guds inderste væsen og det skabende princip i universet» (Lomholt 1994: 36).

²²¹ *Jordelden* gjev assosiasjonar til for eksempel Rolf Jacobsens debut *Jord og jern*, som kom same året. Sigurd Hoel var konsulent også for Jacobsen på denne tida. «Jordelden» er òg eit omgrep i Henrik Rytters (1877–1950) diktsamling *Eros*, apostrofert som: «Å, opphavselden,/himmelarven åt jorda» (Rytter 1928: 51).

kjærleikstillhøve er det vanlegvis ikkje viktig å poengtera at paret er syndefritt. Den insisterande tonen orda får, understrekar at noko *ikkje* blir sagt.²²²

Medan det lyriske subjektet er karakterisert ved «mannsleg mynd», er den andre berre apostrofert med dei kjønnsnøytrale pronomena «du» og «deg». Eit element som peiker mot at diktet skildrar to menn, er den «unge bringe» i andrestrofa. Det er påfallande korleis det nøytrale «bringe» står i kontrast til ei tilsynelatande synonym fleirtalsform som «brysta dine», som snarare peiker mot eit kvinneleg kjærleiksobjekt. Ordet «bringe» skaper slik ein kontrast til kvinnebryst som symbol på biologisk-funksjonalistisk vitalisme, slik me har sett i andre dikt.²²³ Tittelen «Utan synd» kan peika på at forholdet mellom dei er lausrive frå konvensjonar om kva som er rett og gale når det gjeld å leva ut kjærleiken. Vektlegginga av det synd- og skuldfrie i denne skildringa kan lesast som ei avvising og ein protest mot dei protestantiske normene – ein protest som enno ikkje har funne utløp i ein alternativ, inkluderande spiritualitet. Sveen nyttar sol- og livsdyrkande motiv for å rettferdiggjera det syndefrie kjærleikslivet han skildrar, og innlemma det i naturen. Når vinden dreg gardina til sides, og solskinet kastar ljøs over paret, er det naturen som insisterer på å avdekkja og syna fram kjærleiken. Samstundes *skjuler* denne framsyninga kven paret er samansett av. Me har å gjera med ein open løyndom – eller ei løyndomsfull openheit. Slik er dette eit døme på det Miller kallar «a tantalizing play of connotation» i kulturelle tekster om homoseksualitet (1991: 127).

For å lesa diktet «Sæle synder» frå *Eros syng* i forlenginga av «Utan synd» er det tenleg å vita at Sveen i 1934 skreiv eit manuskript til ein roman om homoseksuelle, *Vinduet og vaaren*, og at boka vart bryskt refusert av Sigurd Hoel.²²⁴ Avvisinga av homoromanen er eit konkret døme på ei diskursiv regulering som råka romansjangeren hardare enn dei konnotative, sufistisk inspirerte dikta Sveen vendte attende med i *Eros syng*, som kom ut same året. Ein av hovudgrunnane til at romanen vart avvist, ser ut til å ha vore ein mangel på diskusjon av kvifor

²²² Utover ei homoerotisk lesing kan diktet til dømes tolkast som ei skildring av eit mann-kvinne-par som ikkje er gifte, som kjem frå ulike sosiale klasser, eller som på anna vis må poengtera at dei etter eige syn ikkje kan lastast. Men også slike lesingar er moglege allegoriar for andre forhold med låg sosial aksept.

²²³ Jamfør til dømes: «Eg legg handa mi over brysta dine» (Sveen 1932: 22). Også Imerslund meiner at ordet «bringe» alluderer til ein person av hankjønn (2003: 171). På denne tida hadde Sveen vorte saman med Conrad Bringe (Gatland 2003a: 80f). Kanskje har me å gjera med eit svært internt ordspel.

²²⁴ Romanmanuskriptet har ifylgje Gatland gått tapt. Men det Hoel i vurderinga si seier om homoseksualitetens etiologi som litterært tema, er verd å sitera: «En bok om homoseksuelle – den maatte, hvis den skulde ha noen interesse utenfor ‘menigheten’, gaa i bredden og vise oss de homoseksuelles sosiale stilling, deres særlige sosiale vanskeligheter. Og den maatte psykologisk gaa i dybden og vise oss de psykologiske motiveringer (det kan i forbigaaende nevnes, at det altid, uten undtagelse altid er angst, en særlig sterk og uovervindelig, som ligger ved roten av enhver homoseksualitet). [...] [H]elst skulde vi altsaa faa vite ikke bare at de er saan, men hvorfor de er blit saan» (sitert i Gatland 2003a: 96f, kursiv i original).

dei homoseksuelle måtte lida det samtida såg som ein vanlagnad. Den avviste romanen kan såleis sjåast i ljøs av ei generell haldning til korleis den diskursive eksplosjonen om seksualitet skulle formidlast i skjønnlitteraturen. På 1920- og 30-talet kom fleire romanar med homoseksualitet som tema, og det kan verka som slike narrativ ofte vart kritisk verdsette i den grad dei kunne tilby ei *forklaring* på «problemet». Me anar ein sosialhygienisk tankegang i Paul Gjesdahls melding av Nini Roll Ankers *Enken* (1932): «Problem-stillingen i romanen vilde [...] blitt fruktbarere om forfatterinnen hadde interessert seg for tilfellets genesis» (Gjesdahl 1932a: 8). Gjesdahl bruker også stor plass på å diskutera psykoanalytiske årsaksforklaringar på homoseksualitet og sjansen for å bli «frisk». Dette er likeins hovudtemaet i Barbra Rings melding av Borghild Kranes *Følelsers forvirring* (1937):

[S]å inngående søker Borghild Krane å komme tilbunns i og ærlig avsløre slike kvinners psykologi, at man leser tålmodig og interessert såvel om dragningen til venninnene som om den halvt fiendtlige innstilling overfor mannen – som kanhende kunde ha reddet henne og satt henne på rett spor (Ring 1937).

Homoseksualitetsforståinga er, i tråd med den populære psykoanalysen, universaliserande og medikalisert. Me kan ana ein tendens i kritikken der homoseksualitet som litterært tema er verdfullt i den grad skjønnlitteraturen kan skissera løysingar på det bio-politiske problemet og fortelja den allment interesserte lesaren korleis dei homoseksuelle – og dimed samfunnet rundt dei – kan «reddast».

I *Eros synt* møter me i større grad ei homografisk framstillinga av eit minoriserande medfødd-paradigme, som eit implisitt argument mot kravet om forklaring på, og førebygging av, homoseksualitet. Her er langdiktet «Sæle synder» det fyrste me skal stoppa ved. Det er delt inn i ni korte dikt, som alle handlar om dikt-egets relasjon til andre menneske. Diktet startar med ei forteljing i preteritum om faren, som «var ein konge», medan det lyriske subjektet opplevde «ein kyss borti tytt'bær-skogen» som «søtar enn alle syndefall/sida i verda –» (Sveen 1935: 15). Slik sluttar det fyrste deldiktet:

– Og eg som har vorte
i verda ein rangsvøvd byting,
eg som har reke for straumen
i naudstadd nyting
ved oset der lystene mynner –
seier med skjemt i min kloke smil:
sæle synder.

(Sveen 1935: 16)

Diktet spelar på kontrastane mellom nyting og naud, viljelaus bortrykking og underfundig klokskap. Skiftet til presens markerer at me er i notida til det vaksne subjektet. Han har gått frå

å vera eit uskuldig barn som ser opp til den kongeaktige faren, til å bli ein «rangsvøvd byting». Ordet «byting» står for ein person som ikkje høyrer heime innanfor ein familie, eit uynskt innslag i den biologiske eininga. Ordet grip fram mot ein tater-karakter som opptrer seinare i diktet; både tateren og bytingen er karakterar som veit at dei ikkje høyrer til, men har ei lausriven haldning til majoritetssamfunnet. Diktet skildrar ein omvend diskurs der det kristne syndeomgrepet stolt blir adoptert som ei positiv skildring av det lyriske subjektet. Det er ei homografisk tilståing, der dikt-eget vedkjenner seg synda, utan å spesifisera kva ho er.

Etter at tilhøvet til faren står i fokus i den fyrste bolken av diktet, tek den andre delen for seg episodar frå oppveksten til barnet. I det tredje deldiktet blir det lyriske subjektet åtvare av mora ved sengetid:

– Var deg, sa ho lågt,
eg visste kje kva det var vorde.
– Du er brå i blodet du,
sa ho lågt.
Lampa brann på bordet.

Døra gjekk atte – trygt.
Utafor glaset var det stupmørkt.
Blodet var raudt og stygt.

(Sveen 1935: 20)

At mora talar lågt, blir gjenteke, som for å understreka det skræmde ho må beda guten vara seg for. Trugsmålet er ikkje noko ytre, men sjølv *blodet*. Det er noko brått inne i guten sjølv som gjer at han må passa seg. Etter åtvaringa kan ikkje mora gjera anna enn å stenga døra. Dei ustemde t-lydane i slutten av kvar line gjensker det dempa smellet frå ei dør som glir igjen. Dei imagistisk inspirerte siste linene skaper ein parallell mellom den «stupmørke» ytre verda og det raude, bråe blodet. Men det er berre den ytre verda foreldra kan verna mot – her kjem den minoriserande medfødd-forståinga av subjektets identitet fram.

I dei neste diktbolkanane er foreldra borte; guten må klara seg sjølv i møte med andre menneske. Denne oppvekstrøynsla blir typisk skildra med motiv som *vandringa* og *møtet*. I deldikt V prøver det lyriske subjektet, den unge guten, å sjarmera byjenta Lilli i ei scene som gjev gjenklang av «Minning» i *Jordelden*. Flørtinga er mislukka, men ikkje-erotiske tilnærmingar overfor andre menn fører derimot fram, som i deldikt VI:

Om vinterkveldan
når det var mørkt bortved låven
og farleg å ferdes synnemed bua,
da var det hugsamt
å vera i drengestua.

Glafse med guta i vedroa,
lye til sogur
som bolna²²⁵ av diger banning –
kvinnfolk-prat og kåte ord
i farleg blanding.

Det var kje for smågut-øyra!
Eg sat med hugen ør av skam
både sår og sæl.
Men kanskje så var det godt for noko
likevel!

Det var ofte slik svæle²²⁶ i drengestua –
sengehalm-lukt
som enno tevjar²²⁷ av råde ord.
Og støtt var det seinkveld føre eg gjekk innatt
åt ho mor.

Eg skotta som snøggast på stjernehimlen
me eg sprang over tunet –
han var så rik den tida!
Slike stjerner har eg kje set
nokon gong sida.

(Sveen 1935: 24–25)

Her har me eit nykeldikt som seier noko om kva «synd» tyder i tittelen på dette langdiktet. Diktet skildrar ein farleg gløtt inn i den vaksne, heteroerotiske verda. Møtet er eit sentralt motiv i den lyriske produksjonen til Sveen. Dette leiemotivet gjer det råd å setja i scene ei form for opplæring i erotiske tema. Opplærings situasjonen dette diktet tematiserer, har karakter av ein homososial fellesskap.²²⁸ Samværet med arbeidskarane i «vedroa» representerer ein varme, som både er alludert til ved veden, men som også er konkret i og med at dikt-eget held seg i drengestua om «vinterkveldan». Adjektivet «farleg» er assosiert med utsida, «synnemed bua» og dei historiene drengane fortel, men ordet har heilt ulik valør i dei to strofene. Den uformelle opplæringa i kåtskap og begjær er ei av dei mange sæle syndene dette langdiktet skildrar, og det er verd å merka seg at denne opplæringa skjer i lag med andre menn. Skildringa av dei er då også svært erotisert. Drengestua er fylt av «svæle», og «tevjar» av orda som er brukte; historiene om kvinnfolk og kåtskap får materielle, sanselege kvalitetar. Spesielt ordet «sengehalm-lukt» knyter den råde dunsten av grisepraten til konkrete kroppslege og erotiske erfaringar. Sjølve sanseapparatet ovrar seg annleis etter visitten i drengestua. Stjernehimlen er «så rik» rett

²²⁵ «Bolna»: «hovne, svulme op» (Aasen 1918: 70).

²²⁶ «Svæle»: «Røg, Kvalme, kvalm Luft i et Huus» (Aasen 1918: 785).

²²⁷ «Tevja»: «lugte, give Lugt af sig; især: lugte ilde, stinke» (Aasen 1918: 809).

²²⁸ Eg skal analysere dette homososiale motivet nøyare i tilknytning til romanen *Svartjord* i neste kapittel.

etterpå, i så stor grad at «Slike stjerner har eg kje set/nokon gong sida». Guten sit inne med ein ny kunnskap som gjer at alt fortonar seg som vakrare og rikare enn før.

Direkte uttrykt er homoerotikken i deldikt VIII: «Så var det ein unngut som åtte min elsk,/ein svartøygd tater, ein fuling» (Sveen 1935: 28). Konjunksjonen «så» markerer at det no kjem noko nytt, ein ny konfrontasjon med eit anna menneske, ein nytt steg i den erotiske oppdaginga. Kjærleiken til denne tateren ser ut til å vera vilkårslaus, men skildringa er prega av rasistiske stereotypiar som nok var typiske for samtida. Tateren trugar dikt-eget med juling dersom han ikkje får pengar, og det går som han vil: «Han trong ikkje truge meg. Krona fekk 'n,/eg gav or ein urøynd kjærleik./Gjerne betalte eg alt det eg åtte/når berre eg var i hans nærleik» (Sveen 1935: 28). Dikt-eget aksepterer all slags handsaming, så lenge han får oppleve ein type kjærleik som enno er «urøynd». Allusjonen til prostitusjon blir fylgd av ein utpressingssituasjon:

Ei bok var min dyraste eigedom.
Han såg at eg las i den boka.
– Ta denna skiten og kast 'n på varmen
ellu så knepp-ned broka! –

Og varsamt eg reser mi bok inn i elden
me tåren' frå auga strømmer.
– Reddharan, sa han og glåmde stygt –
det trur eg aldri eg glømmar.

(Sveen 1935: 29)

Dikt-eget må gjeva avkall på sitt kjæraste eige for å unngå ei slags straff. På den eine sida kan dette sjåast som ein strid mellom platonisk og kroppsleg kjærleik. Tateren er skildra som «svartøygd» og «ein fuling»; han kan assosierast med det jordlege og skitne.²²⁹ Han viser dessutan berre forakt overfor dei offera det lyriske subjektet gjer, og krev, eller trugar med, fysisk omgang. Diktet kan også lesast i eit samfunnsperspektiv som ein innforstått allusjon til utpressingssakene mot menn som hadde kjøpt seksuelle tenester hjå yngre menn.²³⁰ Typisk for slike saker er eit hierarki som liknar det me ser mellom karakterane i diktet, der dikt-eget er veik og redd, medan tateren er sterk og brutal. Såleis personifiserer dei kanskje to av stereotypene

²²⁹ Det er òg typisk at den rasialiserte «andre» er framstilt som uhygienisk. Dette gjeld både i konkret forstand – den etnisk markerte er skiten – og med tanke på sosial- og rasehygieniske definisjonar av kven sitt arvemateriale det var verd å fremja (jf. Kafer 2013: 32). Både tateren og dikt-eget som elsker han, er slik sett hygieniske avvikarar.

²³⁰ Utpressingssakene innebar ofte at ein person med høg sosial status og bokleg lærdom hadde vore i lag med ein yngre mann frå arbeidarklassa. Ifylgje Ebbe Hertzberg, Noregs fyrste diagnostiserte homoseksuelle, skulle slike utpressingar ha vorte ein «ny sport» i Kristiania allereie på 1880-talet (sitert i Jordåen 2003: 48). Ei større utpressingssak i Odalen i Hedmark var også breitt omtala i media sumaren 1932 (Kristiansen 2008: 72).

for homoseksuelle menn på starten av 1900-talet: den separatistisk maskuline og den feminint dekadente.

Slik dikt-eget som «byting» ser seg sjølv som unaturleg innslag i den biologiske eininga, personifiserer tateren eit etnisk avvik. Heller ikkje tateren høyrer heime i fellesskapen. Det er ein påfallande homografisk markør at både den syndesæle og tateren har ein slik utanforstatus. Dette motivet kan reflektera den sosiale utestenginga av homoseksuelle motivert av at dei øydela den nasjonale og biologiske fellesskapen. Gjennom den seksuelle utpressinga konnoterer tateren dimed to former for utanforskap.

Deldikt IX er det einaste diktet som kan seiast å eksplisitt problematisera den erotiske vakninga desse dikta skildrar. Diktet har ein melankolsk tone og gjentek skiljet mellom den ytre naturen og dei indre driftene: «Eg vakna ei natt/da våren var fullkomen.//Kvi var ikkje lykka i meg fullkomen!/Eitt sekund –/Så kjende eg angsten i meg/lik kulden i maijorda –/lykka gjekk sund» (Sveen 1935: 30). Det verkar som at det lyriske subjektet igjen blir konfrontert med at hans *eigen* natur ikkje går same vegen som allnaturen dikterer. Så lenge dikt-eget er fåkunnig som eit barn, støyter han ikkje på nokon problem; synda er søt og sæl. Vaksenlivet, derimot, ser ut til å by på ei melankolsk konstatering av at uskulda aldri kjem att åt den som har erfaring:

Eg vaknar kje no meir av lykke og angst,
dei tider er døde,
men brøden var lenge min.
D'er rart å minnes ei tid da synda
var så fin.

(Sveen 1935: 31)

Lysta har døydd ut, og den syndige erotikken har ingen appell lenger. Subjektet vaknar når våren er «fullkomen», ein simile til den seksuelle vakninga som er fullenda. Han er underleggjord overfor si eiga søkande fortid, eit poeng som er elegant illustrert ved at ordet «så» er kursivert og dimed øydelegg rytmen i den siste verslina, gjer ho unaturleg, så å seia. Forsoninga med dei problematiske lystene har produsert apati – her finst korkje lukke eller angst lenger. Til slutt står det lyriske subjektet att og konstaterer at alt ein gong vil ta slutt. Dette er eit forsoningsmotiv som bryt sterkt med den brutale dødsdrifta i *Andletet*.

Eit interessant dikt frå *Jordelden* går ikkje direkte i rette med omgrepet synd, men krinsar symboltungt om tilhøvet mellom det reine og det syndige. Diktet har tittelen «Kjellarløgen»:

Det er ein bakgard i byen.
Ein taklaus kjellar
med tjukke, skitgråe murar ikring.

Søppelkassene kovnar²³¹ i krokane,
og brandstigane retter seg
som stivfrosne ormar
millom dei fjorhøgda vindaugerekkjene.
– Sola skin ikkje ofte
på kjellargolvet.

Men oppe i øvste høgda
bur det ei høre på eit kammers –
ho vaskar serken sin
og henger han op til tørk
utanfor glaset.
Og når sola kjem så høgt om morgonen
at ho gyller den kvite serken åt hora,
da er det tida
bakgarden vaknar.

Da yrer livet fram på kjellargolvet.
Gamle kjeringer og unge gitar,
born, kvinner og menn –
koner som henger ut vask i garden
og karar som stansar og skottar på himlen
før dei går på arbeid.
Ungdom som møter einannan i porten
og skifter ei helsing i skygge smil,
ungar som tek-til med leiken sin
millom søppelkassene.
Da har bakgarden vakna
etter ein fem–seks timar uroleg svevn.

– Da er det at løgen sleikjer or kjellarmørkret
op mot den tronge blåhimmelflekken
som ligg og hyrper i hop seg
der ovanpå serken åt hora.
Da ferdes det folk over kjellargolvet
med hjarto som opne og eldraude
årestader –

– Kvinner som falmar og blir for gamle
i hustru-tenest og moderskap,
menn som øyder sin manndoms eld
i gråe dagar og netter,
ungdom som flammar for fyrste gongen
i naken elskug,
born som kravlar i portroma
og tek-imot inntrykk for livet.
– I deira hjarto er det han brenn
kjellarløgen –

Dei kjem trampande ned gjenom troppene,
utgjenom portane
tidleg om morgonen –
og seint om kvelden reikar dei opatt

²³¹ «Kovna» skal vel her forståast i den biletlege meininga «å ta inn for mykje»; verbet tyder eigentleg «kvæles, tabe Aandedrættet» (Aasen 1918: 384).

kvar til sitt.
– Men kanskje det så blir verande att
to unge menneske etter dei andre;
to som sit i ein troppegang
og nærer kjellarløgen –
heilt til sola på ny kjem så høgt
at ho gyller serken åt hora
i fjorde høgda.

(Sveen 1933: 40–42)

Byen har med dette diktet vorte til eit symbolsk reservoar.²³² Nivåskilnadene mellom etasjane i den fire høgder store bygningen er eit nykeltmotiv i diktet, og sjølve bakgardsmotivet spelar på det opne versus det lukka, det hemmelege versus det synlege. I similen som gjer stigane til «stivfrosne ormar», har byen blanda seg med den naturbundne førestillingsverda. I den kalde morgonstunda får dei industrielt konstruerte redningsapparata same statusen som dei arketyriske symbola på synd og ureinske. Sjøppelkassene er overfylte, medan murane er «skitgråe». Dei uskjønne bileta av bygarden verkar å alludera til degenerasjonslæras idé om den syndige byen. Fyrstestrofa fungerer såleis som ein eksposisjon over det forfalne bylivet.

Den ljose hora som kontrast til søppelet på bakken innfører eit skilje mellom det høge og det låge som sentralt tema i diktet. Dette blir underbygd ved hjelp av fleire kontrasterande motiv; til dømes går arbeidskarane og «skottar på *himlen*» medan dei traskar over *kjellargolvet*. I fyrste omgang verkar dette som ein kommentar til den moderne livsstilen. Arbeidarane har for lite tid til å nøra «kjellarløgen» i ein kvardag der dei lyt hasta heimanfrå «tidleg om morgonen», og ikkje «reikar» heimatt før «seint om kvelden». Samstundes får glidinga mellom dei ulike nivåa ein subversiv og destabiliserande effekt i diktet. Teksta underminerer nokre av dei vanlege dikotomiane mellom ljøs og mørker, synd og rettlivnad, det opphøge og det uverdige. Nettopp hora er eit konstant motiv, og ein kan endåtil seia at ho representerer orden og stabilitet gjennom rutinen med å hengja opp serken, i kontrast til det kaotiske livet menneska i bygarden elles fører. Serken og hora blir eit endå meir komplekst symbol i og med at serken er kvit – farga for uskuld – og blir gullfarga av solskinet. Dimed får hora og kledda hennar preg av å vera symbol på både uskuld og noko høgverdige; gullfarga speglar soloppgangen som signaliserer at ein ny dag tek til. Serken åt hora symboliserer vidare at også den erotikken som må løynast, stundom må visast fram, men då via ein indirekte referanse til det skammelege som alle likevel veit om.²³³

²³² Sveen hadde reist til hovudstaden for å bli student, og flytt inn i ein ny funksisbygard i Pilestredet, hausten 1933 (Gatland 2003a: 80). I samband med «Kjellarløgen» kan ein merka seg at han budde i niande og øvste etasjen «høgt og luftigt [...] og ser mange kyrkjetaarn over hustaka», og det var dessutan her han las fyrstekorrekturen på *Jordelden* («Kobra» 1933).

²³³ Såleis får klesturken karakter av å vera ei subversiv omsnuing av den katolske skikken med å henga opp eit laken med blodfleck frå den brotne møydomshinna etter bryllaupsnatta, ein skikk som utgjer eit

Bakgarden blir omtala som ein «taklaus kjellar», og metaforen får utvida tyding som synekdoke for det bortgøymde. «Kjellarløgen» kan forståast symbolsk som begjæret som gøymer seg i sinnet, men som openberrar seg i den løyndomsfulle nattetimen.²³⁴ Kjellaren får karakter av å vera eit fengsel med utsyn, slik den som har ein identitet han må gøyma, også kan sjå på og ovundra – eller misunna – dei som er frie. Kjellaren/bakgarden kan slik lesast som eit bilete på skåpet, og hore-serken som representasjon for det begjæret som omgår sosiale konvensjonar, men som ikkje er tilgjengeleg for alle dei som myldrar over golvet. Diktet set opp eit dobbeltblikk som ikkje tek parti for, eller talar på vegner av, nokon av dei involverte, men likevel skildrar hora i ein opphøgd utanforposisjon. Både dette diktet og «Utan synd» tematiserer normbrot på ein måte som aktivt opponerer mot ein protestantisk og puritansk livsførsel.

Kontrasten mellom det vesle kammerset og den store himmelen utanfor byggjer opp under den implisitte kontrasten mellom hora som kastelaus og dei andre menneska i bygarden som fylgjer den normative døgnrytmen. Hora plasserer seg utanfor det alminnelege samfunnet og dimed over ambisjonane og ynska til dei andre bebuarane. Særleg *tida* fortonar seg som homografisk markør i diktet, gjennom dei mange tidsuttrykka og ved at hora er ferdig med arbeidet sitt når resten av bygarden startar dagen. Slik kan skildringa knytast til idéen om «queer temporalitet», slik han er formulert av Halberstam som eit brot med den heteronormative konstruksjonen av reproduksjonstid og «familietid» som postmoderne subjekt kan avvisa:

By doing so, they also often live outside the logic of capital accumulation: here we could consider ravers, club kids, HIV-positive barebackers, rent boys, *sex workers*, homeless people, drug dealers, and the unemployed. Perhaps such people could be called 'queer subjects' in terms of the ways they live (deliberately, accidentally, or of necessity, *during the hours when others sleep and in the spaces (physical, metaphysical, and economic) that others have abandoned, and in terms of the ways they might work in the domains that other people assign to privacy and family* (2005: 10, mine kursiveringar).

Queer temporalitet og det queere livet skil seg frå det normative livet som er regulert av ein særskilt døgnrytme. Den queere temporaliteten bryt slik med den heteronormative progresjonen frå barndom via ein heteroseksuell pubertet til eit respektabelt og reproduserande vaksenliv: «[T]ime is foundational in the production of normalcy, such that engaging in particular behaviors at particular moments has become reified as the natural, common-sense

hovudpoeng i novella «Det ubeskrevne Blad» av Karen Blixen: «[I] Portugal, i meget gamle og fornemme Slægter, har [det] været Skik, at morgenen efter et Bryllup, og inden Morgengaven blev afgivet, den højeste Hushovmester fra Paladsets Balkon udhængte Nattens Brudelagen med den højtidelige Proklamation: 'Virginem eam tenemus' – 'Vi bevidner at hun var Jomfru'» (Blixen 2006 [1957]: 228). I og med at denne skikken er meint å syna fram uskulda åt eit nygift kvinne, blir motivet potensielt dess meir ironisk og undergravande.

²³⁴ I tillegg kan ein ana ein inspirasjon frå den freudianske tredelinga av menneskesinnet i dette scenarioet, der kjellaren kan representera det umedvitne driftslivet.

course of human development» (Kafer 2013: 35). Queer temporalitet er slik sett òg antisosial, i det at han avviser ein kronologisk normativ sosialiseringssprosess.²³⁵

Eit av Halberstams eksempel på dei som lever utanfor heteronormativ tid, er sexarbeidarar. Hora i Sveens dikt høver med denne analysen: Ho er aktiv når alle andre søv, og tek ikkje del i det vanlege lønsarbeidet, men sit inne med ein dissenterstatus i kraft av ei særskilt – og «umoralsk» – seksuell åtferd. På det viset deler ho ein «avvikarslektskap» med den homoseksuelle, i tillegg til at prostitusjon er knytt til byen, dekadansen og særskilt eit moralsk forfall, alle diskursivt assosierte med homoseksualitet.²³⁶ Kontrasten mellom hora som vaskar serken kvar morgon, og det «alminnelege» livet til dei andre ibuarane, snur om på verdihierarkiet i dei to siste strofene. Dei gamle kvinnene som har «falma» og mennene «som øyder sin manndoms eld», står for dei som har gjeve tapt for kvardagens normative krav. Derimot er det håp for dei unge som boltrar seg «i naken elskug» og dei kravlande borna. Strofa lét seg nærast lesa som ein synekdoke for livet. Slik dei som bur i bygarden, utgjer eit mikrokosmos av all slags folk, blir denne strofa ein mise-en-abîme som tek for seg alle bebuarane – frå dei eldste til dei yngste. Hora fungerer som ein strukturerande konstant i både bygarden og diktet ved at ho avsluttar det når ho atter hengjer opp serken. Den queere temporaliteten ho lever i, blir slik snudd til eit opphøgd vregjebilete av det heteronormative.

Mot slutten konsentrerer diktet seg om dei to som blir sitjande att i den taklause kjellaren og nører den flamma som den solgylte serken gjer synleg. Når hora atter hengjer opp klesvasken, må dei venteleg gå i skjul. Den syndige erotikken kan berre gå føre seg om natta, når ingen ser. Kven desse to ungdomane er, er heilt oppe for tolking, men igjen er forholdet pronomenlaust og kjønnsnøytralt, mellom «to unge menneske». At også dei må trekkja seg attende når horeserken står opp, gjev teikn om at natta er eit tidsrom då dei som ikkje kan syna sitt rette andlet for verda, endeleg kan møtast.

Dei dikta me har sett så langt, argumenterer slik mot eit protestantisk og heteronormativt omgrep om synd og seksualmoral. Tonen her er sjølvssikker og livsglad, og dikta markerer slik ei tydeleg endring i høve til thanatologien i *Andletet*. På det viset blir det tydeleg at dei samtidige kritikarane berre gjev éi side av biletet når dei hevdar at Sveen er komen vekk

²³⁵ I kjølvatnet av Halberstam har andre teoretikarar analysert tid som ein fundamental faktor i reguleringa av seksuallivet med termane *chronobiopolitics* (Luciano 2007: 9) og *chrononormativity* (Freeman 2010: 3).

²³⁶ Avvikarslektskapen mellom homoseksuelle og prostituerte er tematisert av mellom andre Herman Bang i *Paria'er* (fyrst utgjeven 2002, skriven 1878). Føreordet til denne novellesamlinga, der Bang omtalar prostituerte som «Slægtens Stedbørn», vekkjer assosiasjonar til Krafft-Ebings seinare omgrep «naturens stebørn» (jf. Bang 2002: 29).

frå protesthøvet til livet, og lovsyng ei livskraft som rettar seg mot «henne» eller «familien» på ein «mannsleg» måte. Andreboka inneheld i like stor grad ein protest mot familieideologien.

4. Draumar om harmoni og syntese

I det fylgjande skal eg halda fram med komparative lesingar av eit dikt frå kvar av samlingane, og fyrst utforska kva for rolle *draumar* spelar i dei. Diktet «Dagdraumen» er særskilt påfallande fordi det som einaste tekst i *Jordelden* er utstyrt med ein epigraf:

Det var den tida da eg var
lite lykkeleg – da hadde eg
denne dagdraumen.

Eg vaknar ein morgon med deg
på ei aude øy
langt, langt over havet.
I kring oss er det så reint og rart
med sol og dogg –
det er lys i fanget ditt og lys i ditt hår
og du vaknar og smiler imot meg.
Og saman vandrar vi ned imot sjøen
i solmorgonen.

Og der på stranda finn vi muslingeskal.
Lysande konkylar og rare skjel
med klåre solfargar –
det laver av dei der over sanden.
Og vi sankar dei opp i fanget vårt
og let dei sildre over lemene våre
og leikar med dei i solgidret
og kastar dei i lange, lynande bogar
utover havet –
Og stendig finn vi fleire av dei
der på stranda.

Men dagen mognar – og fylles av ølen ange
frå blømande greiner,
solvinden duvar veikt over havet
og det blir varmt på sanden.
Da leider vi einannan utgjennom flovatnet
og let bylgjene kjæle oss
og let solskinet verme oss.
Og da er dagen som høgast,
og greinene tenjar seg ut over vatnet
tunge av framand frukt.
Og der vi stig or sjøen,
dryp det og dryp det
blodraude blømer på akslene våre
frå kvar ein kvist.

– Ved solefall leikar vi atter med muslingeskal
på strandbredda –

og når mørkret fell på,
leides vi svevnuge inn gjennom nattskogen.

– Så vaknar eg atter ein morgon med deg
på ei aude øy –
langt, langt over havet.

(Sveen 1933: 46–48)

Det forelska paret vandrar saman «på ei aude øy» med strender og høge tre. Diktet alluderer til ei arketypisk urscene; til dømes kan det einsame paret gjeva konnotasjonar til Adam og Eva. Ei anna transtekst er idyllen og pastoraldiktinga. Som dei unge og uskuldsreine menneska i seinrenessansens hyrdedikt oppfører paret seg som born – dei undrar seg over og leikar med skjella.²³⁷ Her kan kjærleiken levast ut, fri frå alle sanksjonar.

I den korte epigrafen fortel eit «eg» noko om opphavet til den teksta som fylgjer. Me kan forstå dei tre korte linene denne periteksta utgjer, som ein inngang der Sveen inviterer oss inn i ein privat augneblink og styrer tolkinga i sjølvbiografisk retning.²³⁸ Ved å gjeva lesaren eit presumptivt glimt inn i tilverkningsprosessen, skaper Sveen også eit moment av performativ metarefleksjon. Epigrafen blir ei talehandling som desautomatiserer lesinga og problematiserer spørsmålet om identitet mellom forfattar og lyrisk subjekt. Epigrafen uttrykkjer slik eit medvit om mediet denne erfaringa av ulukke blir formidla gjennom. Vidare skaper han assosiasjonar til ein freudiansk idé om draumetyding som inngang til det løynde.²³⁹

Dei to venene er isolerte, men her er isolasjonen positiv og tonen forsonleg. Alt er ljost, varmt og reint. Nettopp reinleiks- og uskuldsmotiva er dominerande, som implisitte argument mot synet på visse former for kjærleik som unaturlege og dekadente. Jamvel om nokre av motiva har erotiske konnotasjonar, legg diktet fyrst og fremst vekt på det uskuldige og naturlege. Adjektivet «rart» går igjen. Ordet understrekar den barnlege omgangsforma til dagdrøymaren og duet, men poengterer òg at denne scena representerer ein uvanleg og fantastisk fristad. Eit anna påfallande trekk samanlikna med debutboka er at det lyriske subjektet kan sjå inn i augo

²³⁷ Lyrikaren Steinar Opstad har notert seg dei pastorale «rekvisittane» i poesien til Sveen. I eit essay poengterer han at såvorne element er ein arv frå den tyskspråklege romantikken, der naturen er heilag, og berre kjærleiken rår – fri frå sosiale konflikter (Opstad 2012: 18). Det er nettopp ein slik idealtilstand «Dagdraumen» skildrar: Eget og duet er fjerna frå resten av samfunnet, både gjennom den fantasiverda dagdraumen utgjer, og ved å vera innskrivne i den romantiske pastoraltradisjonen.

²³⁸ Peritekster er Genettes omgrep for tekster som står «rundt» ei hovudtekst og verkar styrande for lesinga (1987: 11).

²³⁹ Ein epigraf kan ha ein «oblik» funksjon som peiker ut av sjølvverket (Genette 1987: 145ff). Den oblike epigrafen seier noko om omstenda ei tekst er skapt i, og dimed situasjonen til forfattaren. Med dette perspektivet kan ein argumentera for at epigrafen ikkje har så mykje å gjera med skriveprosessen som han tener til å poengtera at Sveen har vore ulukkeleg før. Spørsmålet lesaren blir ståande att med, er kvifor han var lite lukkeleg – kva slags kjærleikskvalar det handlar om, blir skjult av ein ellipse.

til den andre utan noko skræmande skjær; her finst ikkje noka avvising eller gotiske dobbeltgjengarar. Blikket og smilet er i dagdraumen eit teikn på harmoni.

Eit leiemotiv i diktet er konkyliane, muslingane og dei andre «rare skjel» som paret på stranda finn og leikar med. Skjell og skal kan også ha ei meir omfattande symbolsk meining i kraft av å vera det som dekkjer til dyra som lever inni dei. Strandleiken med dei fargerike skjella kan slik uttrykkja ei sorglaus avvising av behovet for å halda seg med fasadar og gøyma sitt indre.

Den tredje, og midtre, strofa er den som skriv seg sterkast inn i ein vitalistisk kontekst. Subjunksjonen «Men» fører ikkje inn noko negativt, men markerer snarare ein overgang frå den dvelande strandscena til ei strofe med høgare intensitet, der det stadig kjem nye, vakre ting inn i biletet som krev merksemd. Alle sanseintrykk blir forsterka og hopar seg opp: lukt («ange»), syn («blømande greiner») og framfor alt kjenslesansen. Det er ein mjuk vind, solskin, varme og kjærteikn frå bylgjene. Som mennene i eit vitalistisk badebilete stig dei to venene drypande våte opp or sjøen. Greinene kan lesast som falliske fruktbarheitssymbol som bøyer seg over dei, og som saman med dei drypande, raude blomane skaper erotiske konnotasjonar.

I tillegg til å vera ein draum om fridom frå religiøse eller sosiale band går diktet implisitt i dialog med den medisinske tanken om homoseksualitet som sivilisatorisk degenerasjon. Som Björklund har påpeikt, er naturmetaforikk i svenske, lesbiske romanar frå 1930-talet eit verkty for å framstilla lesbisk kjærleik som naturleg og rein (2014: 31f). Uttrykk som «reint og rart» i «Dagdraumen» konnoterer eit liknande syn på kjærleiken som naturleg. Lesaren spør seg kvifor det lyriske subjektet var «lite lukkeleg», kvifor dei to venene framstår nyskapte og reine på stranda, og kvifor samværet deira må skje i ein paradisisk idyll og ikkje i røynda. Det ligg ein bodskap i diktet om at den frie kjærleiken er ljøs, sunn og idyllisk men også at han verkar uoppnåeleg. Harmonien i denne dagdraumen fungerer eksplisitt som eskapisme frå ei ulukke i det verkelege livet, og via epigrafen blir det implisert at diktet rettar seg mot ei reell form for ulukke, utanfor diktet.

I *Eros syng* blir impulsar frå orientalsk, syntetiserande spiritualitet meir tydelege, medan det kristne syndeomgrepet blir imøtegått i mindre grad. Eit interessant dikt frå tredjeboka å samanlikna med «Dagdraumen» er diktet «Draum» i fire bolkar, med ein tittel som indikerer at nettopp «Dagdraumen» er ei intertekst. Diktet er ein fantasi om eit mellomaldersk, høvsk riddarmiljø. Preteritumsforma i diktet skaper vidare eit inntrykk av at dette er ein draum, skriven ned i ettertid. Diktet startar med ei rammeforteljing der det lyriske subjektet møter ein kvinnefigur. Han står på ei strand «i sivhøgt gras» under ein himmel «raud som eld under glas» (Sveen 1935: 42). Landskapet er tungt symbolada. Det høge graset strekkjer seg oppover mot

himmelen og skjuler dikt-eget. Elden under glas gjev også konnotasjonar til undertrykt attrå, medan assosiasjonen mellom eld og himmel kan tyda på at eros er ein himmelsk impuls:

Da regnte ei glo utor himlens brand
som gaut seg på mine hender.
Eg stod med ei støtte av sylv i mi hand,
ei kvinne med kvite lender.

(Sveen 1935: 42)

Kvinnefiguren tek rolla som ein slags vegvisar. Sylvet ho er laga av, saman med den kvite farga, står som ein kontrast til den brennande raude himmelen, men tyder likeins på at ho er ein opphøgd karakter. Kvinna kan tolkast som den manifeste eros; ho gyt seg (støyper seg) på eiga hand, og liknar eit trofé der dikt-eget står med henne i handa. Ho tek tak i kjortelen til det lyriske subjektet og kler han naken. Himmelen rivnar «og aldri meir vart eg vaken» (sst.). Det er altså ein æveleg draum dikt-eget går inn i, eit teikn på ei plutselig åndeleg innsikt som vil vara ved. Diktet har ei undrande stemning felles med «Dagdraumen», men harmonien er ikkje like stabil.

Eit urovekkjande element kjem inn i den andre diktbolken, som skildrar det lyriske subjektet saman med ein «felage». Ordet kan ha konnotasjonar til både ein Whitmansk «companion» eller til krig og kamp («våpenfelage»):

Vi kom åt ei grind på vegen vi for
felagen min og eg.
Vi følgdes åt framgjenom utan ord,
da fann vi ei dør på vår veg.

Ei ruvande stengsle av koparbly,
det var korkje dør hell grind.
Ei fyrsteborg var det med tårn i sky,
der budde han – felagen min.

For han var ein prins som førde meg bort
med armen nest om min rygg
frå noko eg nyss hadde tenkt hell gjort.
For ein gongs skuld var eg trygg,

Han lægde seg over mi djupe sorg
så ljuv som ei månenatt.
Så gjekk han åleine inn i si borg,
og porten gleid tungsam att.

Da stod eg og trevla den bleike natt
ei grind ved ein gamal gard,
og ropte og spurde om han kom att
men hørde kje noko svar.

(Sveen 1935: 43–44)

På ny er vandring ein sentral metafor. Formspråket er tradisjonelt, med kryssrim og ein anapestisk rytme, som gjev eit marsjerande, taktfast inntrykk. Formspråket reflekterer såleis kampmotivet ordet «felage» alluderer til. Diktet uttrykkjer noko om det umoglege eller vanskelege samværet mellom dei to mennene fører med seg. Dei to personane vekslar ikkje eit ord på vegen, men det nære tilhøvet mellom dei er understreka ved repetisjonen av uttrykket «felagen min». Også mellom desse to er det eit hierarkisk, men òg høvisk, forhold. Felagen er «ein prins» som har redda dikt-eget, men det blir avdekt i tredjestrofa at det ikkje dreiar seg om ein kamp eller krig. Armen som tek kring det lyriske subjektet, reddar han frå noko han «nyss hadde tenkt eller gjort». Felagen vernar det lyriske subjektet frå seg sjølv, ein kryssreferanse til det medfødd-paradigmet me såg i «Sæle synder». Tagnaden mellom dei to venene kan også reknast som ei form for praeteritio; det dikt-eget må vernast mot, er eitkvart ingen av dei vil tala om. Armen kring ryggen til det lyriske subjektet får såleis karakter av eit forståingsfullt kjærteikn.

Kjærteiknet blir fylgd opp av at felagen «lægjer» seg – bøyer seg – over sorga til kameraten. Det blir verande usagt kva sorga kjem av, kvifor dikt-eget er isolert, og kvifor han møter på ei «stengsle». Han får ikkje koma inn i borga til felagen, ambivalent skildra som lik ei månenatt. På den eine sida kan månen alludera til natta som tidspunktet for det som må vera i mørkret. På den andre sida blir kameraten assosiert med det kalde og mørke, og ikkje det erotiske. Lik månen gjev han ein liten skjerv med ljøs, ein atterglans, men ikkje meir. Her finst det ein mogleg intertekstuell allusjon til måne- og refleksjonsmotiva i *Andletet*; felagen kan òg lesast som eit symbol på dikt-egets drift mot ein kamerat som reflekterer hans eiga sorg.

Utestenginga og frårøvinga av venen er det fyrste teiknet på at diktet alluderer til *Tantalos*, ein segnkonge frå gresk mytologi som aldri fekk stilt torsten eller svolten. Myten om Tantalos er ein vanleg analogi for ulukkeleg kjærleik.²⁴⁰ Dikt-eget oppnår ikkje det han drøymmer mest om, og slik Tantalos vart straffa for hybrisen²⁴¹ ved å aldri få eta eller drikka, blir dikt-eget forlaten av den andre, og står einsam att, utestengd. Tagnaden som tidlegare skapte ein fellesskap mellom dei to, blir i sistestrofa eit teikn på isolasjon.

Tantalos-motivet kjem att i den tredje bolken av diktet, og då med ein langt klårare referanse til den klassiske myten:

²⁴⁰ Eit klassisk døme er at Tantalos fungerer som implisitt parallell til Orpheus' kjærleikskvalar i tiande songen av Ovids (43 f.Kr.–17 e.Kr.) *Metamorphoseon libri* (jf. Ovid 2007). Tantalos som symbol på det uoppnåelege finst òg hjå den spanske barokkdiktaren Luis de Góngora y Argóte (1561–1627), i sonetten «La dulce boca» (jf. Góngora 2007).

²⁴¹ Ifylgje myten fekk Tantalos straffa si for å ha drepe og servert sin eigen son Pelops til gudane. I bruken av myten ligg det såleis òg allusjonar til blodskam og synd mot familieband.

Dei baud meg eta or gylne fat
gjevaste forkunn-retter.
Mi hand var kvik og mi tunge kvat
da tok dei attende all den mat
eg hungrig tana meg etter.

Og frukter lavde i høge tre –
saftige, silkeraude.
Eg stansa og bøygde ein ungvist ned,
da gleid or mi hand den doggsleipe ved
og fruktene slong i lauvet.

Og vinen sprang i ei solvarm stund,
kjøleg dogga han i glaset.
Eg lyfte han alt til min tørre munn –
da brotna støtten, staupet gjekk sund
og vinen rann vekk i graset.

(Sveen 1935: 45)

Matfata blir dregne attende; ei grein med frukter glid or handa på dikt-eget; eit vinglas går i oppløysing når han freistar å drikka. Desse tre hendingane er formidla heilt utan nokon overgang, og me får ikkje vita kven det er som byr fram mat og drikke; diktet nemner berre eit «Dei». Dei brå overgangane mellom diktbolkanane forsterkar inntrykket av at det dreiar seg om ein draum, utan logisk samanheng mellom hendingane. Tantalos-motivet utgjer eit samanbindande tema, som gjer at dei andre frårøving-motiva i diktet kan lesast som allegoriar over tapet av venen. Teikn på velstand som «gjevaste forkunn-retter» (delikatessar), «gylne fat» og «vin or staup» tyder på at dikt-eget er i den mellomalderske borga der felagen forlét han, men at venen likevel er utilgjengeleg.

Desse strofene alluderer til Tantalos-myten på to nivå. For det fyrste skildrar dei ei frårøving av mat og drikke, nett som i den opphavlege myten; særskilt greina som bøyer seg vekk er eit openbert transtekstueli sitat. For det andre minner språket her sterkt om Arne Garborgs gjendikting av *Odysseen*, idet Odyssevs får auge på Tantalos i dødsriket:

‘Tantalos saag eg med; i fælsleg pine han mødde;
midt i ei tjønn han stod, med vatnet heilt upp til hoka;
tyrstande stræva han saart, men kunde kje torsten faa sløkkje;
for naar han bøygde seg ned, den gamle, og freista aa drikke,
vatnet vart søge burt og seig, so botnen den nakne
sistpaa seg viste ved føterne hans; ein gud lét det kverve.
Og ikring øyro hans hekk greiner som lavde av frukter,
saftige fikur i mengd og pærur og kinnraude eple,
dertil granaten søt og den gode grøne oliva;
men naar gamlingen upp rette handi og vilde deim taka,
braakomne vindgufsar straks deim høgt upp fraa honom lyfte’

(Homer 1919: 158)

Orda «lavde» og «kinnraude» har eit ekko i Sveens skildring av dei lavande, «silkeraude» fruktene. Det delvis daktyliske versemålet i «Draum» er likeins eit element som alluderer til det arkaiske eposet. Her finst det igjen openberre parallellar til «Dagdraumen», der paret på stranda nettopp *ikkje* blir fråtekne dei «blodraude» fruktene som heng på greinene over dei medan dei vassar ut i havet. Ved å lesa «Draum», «Dagdraumen» og den nynorske Homer-gjendiktinga saman blir det tydeleg at *dagdraumen* nettopp representerer ein arena der den uoppnåelege kjærleiken faktisk blir mogleg å oppnå.²⁴² Derimot er *draumen* meir problematisk; her finst det både samvær med ein «felage», men òg frårøving og tap.

I den fjerde og siste diktbolken av «Draum» blir tapsrøynsla konsolidert – men kan henda òg reparert:

Himlen var raud, dagen var skom.
Ho som mi trå lyt lide
stod ved eit spegelglas i mitt rom,
spegla seg ved mi side.

Ho minte meg om ein halvglømt ein –
eg granska andleta våre.
Eg kjende ein gong slik ein skuldlaus svein
med auga så himmelklåre.

Ho likna han sannar di meir eg såg –
da var vi kje lenger skilde.
Ho kvarv, men andletet hennar låg
djupt i mitt eige bilde.

(Sveen 1935: 46)

Spegling, identifikasjon og samansmelting av individualitetar er typiske motiv i sufismen. Her glir dikt-eget, den «skuldause sveinen» og kvinna ved spegelen saman i ein og same person. Dette fjerde deldiktet i «Draum» illustrerer såleis at diktet som heilskap rører seg mellom to

²⁴² Sveen skriv seg med desse dikta inn i ein homolitterær tradisjon som nyttar allusjonar til Tantalosmyten som parallellar til den homoseksuelles situasjon i moderniteten. Eit interessant eksempel er novella «Verwirrung der Gefühle» av Stefan Zweig, der livet til ein homoseksuell universitetsprofessor blir karakterisert som «Qualen des Tantalus: hart zu sein gegen zudrängende Neigung, unablässig mit der eigenen Schwäche in nie endendem Kampf!» (Zweig 1927: 267) [«Tantalos-kvalar: å vera hard mot ein påtrengande dragnad, stadig i uendeleg kamp med sin eigen veikskap!»] Romanen *Følelsers forvirring* (1937) av Borghild Krane siterer både tittelen og andre element frå novella til Zweig. Her seier den lesbiske karakteren Randi mot slutten av romanen: «Og jeg orker det ikke, disse tantalus-kvaler» (Krane 1937: 185). Tantalus-tropen lét seg med andre ord sitera som homografisk markør. Eit viktig poeng er at der Tantalus hjå Krane underbyggjer det heteronormative verdisetet i romanen, der sølibatet blir rekna som den rette levemåten for den lesbiske (jf. Utnes 1993), lét Sveen det snarare vera ope kva det uoppnåelege ved homoseksualiteten skal innebera. Dette peiker igjen mot den meir opne, politiske norma i (sentral)lyrikken samanlikna med den klårare verdinorma som oftare kjem fram i narrative sjangrar.

relasjonelle polar. Det startar og sluttar med ein mystisk kvinnefigur, men skildrar også ein idealisert og unnvikande mannsperson i felagen/sveinen. Samansmeltinga blir fullført i sistestrofa, der kvinna liknar meir og meir på mannen og til slutt forsvinn – sjølv om «andletet hennar låg/djupt i mitt eige bilde». Det er ei mystisk erfaring der dikt-eget både ser biletet av kvinna i sitt eige spegelbilette og identifiserer seg med henne og den unge sveinen. Attråa er retta mot båe to; ei kvinne i notida har same rolla som ein mann i fortida. Opplevinga kan ikkje fangast i eit logisk språk, men høyrer til ei draumeaktig, mystisk innsikt. Samansmeltinga av eit mannleg og eit kvinneleg begjærsobjekt er ein homografisk markør, ei potensiell skildring av homoerotikk som verkar dess meir homoseksualiserande som ho vik unna ei klår tolking.²⁴³ I lag med samanlikninga av felagen med månen i den andre bolken av diktet anar me også her eit speglings- og skuggemotiv som konnoterer at subjektet har ein problematisk identitet. Krisestemminga frå debuten manglar, men vemodet og usikkerheita om det i det heile er mogleg å leva ut identiteten og erotikken, varer ved i dette diktet.

Dette spegelmotivet viser korleis blandinga av mystiske motiv, Tantalos- og Narkissosallusjonar gjer diktet eksemplarisk for blandinga av ulike mytiske førelegg som pregar forfattarskapen, og markerer ein klår skilnad til dei gotisk-psykoanalytiske spegelmotiva i debutboka. Erotikken mellom dikt-eget og kvinna tener til å framheva det endå meir subtile begjæret mellom eget og «sveinen» – som blir ein parallell til «felagen». Det psykoanalytisk inspirerte Narkissos-motivet skildrar speglinga som utgangspunkt for begjæret, ein parallell til dei tvitydige motiva i sufi-poesien. I sufismen er hjartet ein spegel som kan gjera gud synleg, slik det vart formulert av mystikaren Hamzah Fansuri: «*Guds væsen kan sammenlignes med den, der ser sig i spejlet, og verden med det billede, der reflekteres i det. Således er Gud og universet hverken den samme eller forskellige*» (sitert i Lomholt 1994: 39, kursiv i original).²⁴⁴ Skiljet mellom elskaren (søkjaren) og den elska (gud) blir oppheva, men den som har høgast og primær eksistens, er gud. Den vonde tapserfaringa blir i det siste deldiktet av «Draum» lækt ved erkjenninga av at dikt-eget og den eller dei elska er den same. Tråa mot det gode blir her ikkje oppfylt ved at begjæret for sveinen blir oppfylt, men gjennom ein sufistisk idé om at subjektet oppnår den mystiske erfaringa når elskaren og den elska gradvis smeltar saman. Til skilnad frå

²⁴³ Eit liknande grep er brukt av Thomas Mann i *Der Zauberberg*. Her lever hovudpersonen Hans Castorp ut kjærleiken overfor den gamle skulekameraten Pribislav Hippe gjennom begjæret overfor sanatoriepasienten Madame Chauchat. Tilhøvet mellom Hans og Pribislav blir skildra som eit «intim[er] Verkehr» (Mann 2008 [1924]: 172). Men det kan ikkje realiserast før i ei heteronormativ vaksenverd, som i romanen er sterkt prega av draumar og fantasiar.

²⁴⁴ «De ortodokses udlægning af denne metafor går på, at mennesket ved at blive helt igennem godt kommer til at afspejle Guds egenskaber» (Lomholt 1994: 17). Mennesket er eit spegelbilette av gud, men berre i den grad det er godt, og søker det gode (gud) slik elskaren søker den elska.

Andletet er det dimed ingen thanatologi i *Eros syng*; det er ikkje død, men opphøging som blir resultatet.

5. Den opne løyndomen

Den sufistisk inspirerte spegelmetaforen blir endå meir tydeleg i det monumentale, formanande titteldiktet «Eros syng», som i desse fyrste strofene:

Spør meg aldri håkken eg er
hell kvar eg kjem ifrå.
Men gi meg di hand og all di tru
og følg meg
og undre deg i stillo.

[...]

Menneske,
du er ein spegel for auga mine,
eit spegelbrot
liksom eit sandkorn ved havsens strender.

Gi meg di hand og lat meg sjå
ei gnist av mi allmakt
i din lengsel.

(Sveen 1935: 91)

Til saman åtte gonger er variantar av spegelmetaforen brukt i løpet av diktet. Han er også knytt til biletet av sandkornet ved havet og, som me skal sjå, den grunnleggjande sufi-metaforen der mennesket blir likna med dropar i elvar og sjøar. I tillegg til å vera eit sterkt sufistisk bilete kan havmotivet også knytast til ein vitalistisk standardmetafor; havet er i stadig rørsle, som den levande utviklinga. Samtidig kan bylgjene og krusningane symbolisera «det enkelte individs livsforløb i forhold til det altomsluttende liv» (Dam 2010: 37). Havet blir dimed den staden der livet både oppstår og går til grunne, eit bilete på det altomsluttande – potensielt til forskjell frå *elvemetaforane* i diktet, som legg større vekt på livets retning og føremål. Sveens eros-dikt tematiserer i tråd med dei spirituelle variantane av vitalismen at det store lever i det vesle, og at alt er del av den same mektige, erotiske livsimpulsen.

Diktet har ein enkel og gjennomsynleg syntaks slik at meiningsinnhaldet på overflata er lettfatteleg. Stiltonen er messande og gjev allusjonar til bibelspråk, mellom anna gjennom sideordningane: «og følg meg/og undre deg [...]», «du er ein spegel for auga mine, eit spegelbrot». Kvar strofe er avgrensa med punktum, som var dei bibelvers eller suraer, delte opp i didaktiske periodar. Symmetrien mellom setningane kompenserer for mangelen på rim og

rytme.²⁴⁵ Iblant blir symbolspråket overforklart,²⁴⁶ noko som gjev diktet eit forkynnande preg: Dette *skal* lesaren forstå. Sveen skildrar ein miskunnsam, klok kjærleiksgud som stadig og omsatsfullt oppmodar mennesket om å ta han i handa for å bli leidd. Slik deler han visdomen sin med det vesle mennesket som er ein veik avglans av gud.

Eit tydeleg sufistisk innslag i diktet er likestillinga av religiøs og erotisk lengt. Me ser det i påstanden om at menneskets lengsel ber med seg «ei gnist» av Eros' allmakt. Guden oppmodar mennesket om å gjeva seg fullstendig over. Metaforikken blir sensuell:

Så skal eg spegle i auga dine
gnist av min eld og hungrig kjenne
i dine kyssar smak av mitt blod.
Ingen har levd som ikkje opna
fanget sitt for Eros.

[...]

Menneskebarn,
alt frå din fyrste mørke time
var du mi brud.

Og alle draumar som steig or di røynsle
var mine born.
[...]

Alle tankar som lyste i deg,
alle kjensler som loga i deg
levde av same brennfang,
Lengselen var det som nørde og nærde –
utan honom
var du stein.

(Sveen 1935: 92–93)

Eros og dikt-duet smeltar saman i kraft av at mennesket er ein avglans av guds allmakt. Den mannlege guden har mennesket til brur, og dette åndelege ekteskapet gjev åndelege born i form av «draumar», «tankar» og «kjensler». Dei heteroseksuelle metaforane blir utfylt av eit homoerotisk bilete med ei pronominal tvitydigheit når lengselen («honom») spelar rolla som både erotisk brann og næring for det åndelege livet («nørde og nærde»). Fruktbarheita eros

²⁴⁵ Dette er eit religiøst alluderande trekk Sveen kan ha henta frå bibelsk poesi. Bibelforskaren Robert Alter skriv at den bibelske poesien er kjenneteikna nettopp ved bruk av dynamiske parallellismar (Alter 1985: 10). Spennet mellom gjentakninga av dei same elementa og fornying via nye element som blir lagt til, skapar ei tematisk intensivering typisk for religiøs poesi (sst.: 63). Parallellismar kan òg sjåast som eit folkeleg element typisk for landsmålslyrikken (Sørbø 2004: 30).

²⁴⁶ Til dømes når den fløymande elva får representera erosdrifta som fyller livet med mening: «Slik fyller eg medvitnet ditt/med levande bærer,/såleis miskunnar eg ditt tome sinn» (Sveen 1935: 100).

bringar med seg, er det som gjer mennesket til menneske. Gjennom ein parabel av bibelske proporsjonar blir eros-krafta samanlikna med livskrafta som gjer at kornet veks opp av jorda:

såleis sender eg duld lengsel
op i ditt liv og alt livet
så det kan tenja seg høgt i sola
og ringe mot himlen!

(Sveen 1935: 94)

Her blir synkretismen mellom den austlege sufismen og den vestlege, platonske eros-filosofien tydeleg. Lengselen får mennesket til å strekkja seg som korn mot himmelen. Denne lengselen er «duld»; han kan ikkje synast. Her er eros på den eine sida ei drift mot det guddomlege og himmelske, det som får mennesket til å nærma seg gud, altså den elska. På den andre sida er eros ei drift mot det gode, ei drift som gjev livet mål og meining og plasserer mennesket i ein mellomposisjon:

Eg smiler i sol og trugar i storm,
for eg er jord og himmel,
og deg har eg sett
millom himlen og jorda.

Eg sådde lengselen i deg
og gjorde deg av jord.
Di du skal reise deg i livet
og røyne jord og himmel
i alle skifte –
heilt til lengselen finn attende
åt sitt ophav.

Tusen vegar finn han
og einaste eitt mål.
Difor eig du kje heimvisst bu
på all din veg,
men tusen ljuvlege kvilestader.

(Sveen 1935: 94–95)

Eros er både krafta i molda og det himmelske målet denne krafta får mennesket til å strekkja seg mot. Mennesket står i ein mellomtilstand i kraft av å ha evna til erkjenning; det skal «røyne jord og himmel/i alle skifte –». Mennesket er av jorda, «or livsens djupner», men er ulik henne fordi mennesket har evna til å erkjenna gud og gjennom erotisk lengt strekkja seg mot gud og det gode, lik kornet som veks i åkrane. Livet blir skildra som ein tilstand av lengsel, som ikkje tek slutt før lengselen kjem attende «åt sitt ophav» – eit bilete som opnar for å sjå død, frelse og fullgjering av driftene som gjensidig samanhengande. Slik mennesket er ei avspegling av eros, er lengta i mennesket ei avspegling av det veksande kornet. For lengselen er konkretisert som ein

vokster som spirer i duet og får det til å leggja ut på vandring («Tusen vegar finn han») mot det gode. Dette vandringsmotivet er knytt til ei konstatering av at mennesket ikkje eig «heimvisst bu». Fram til den endelege sameininga med eros/gud er menneskelivet ei lang, heimlaus vandring med «tusen ljuvlege kvilestader». Medan diktet tilsynelatande vender seg til menneskeslekta generelt, kan dette også tolkast som eit typisk homolitterært nomademotiv, assosiert med den homoseksuelle som heimstamnslaus.²⁴⁷

Erkjenninga av eros motverkar den desillusjonerte melankolien: «Hadde du fyrste røynt meg,/da var du aldri vorten mødd/og mistruall» (Sveen 1935: 96). Her er blir det formulert ei mogningserfaring som kan ha bidrege til den samtidige resepsjonens inntrykk av nettopp mogning og vokster i Sveens «sinn» (jf. Thesen 1935). Diktsubjektet i «Eros syng» er ein gudsinstans som uttalar seg med allmakt ut frå ein panteistisk tanke – men likevel med distanse til dei han apostroferer. Sveen opphevar i prinsippet skiljet mellom gud og menneske. Men for at apoteosen skal skje, må erkjenninga hjelpast fram av at sløret fell:

Menneske du er som eit spegelbrot
føre auga mine.
Sæl er du
dersom du maktas å spegle deg sjøl
i mitt andlet!

Eingong skal du kjenne-att meg
Da skal du gjera livsens ferd
attente gjennom skapningen –
vandre heimatt
bortkomen son.
Da lever du i kraft og einfeld
liksom dyra,
og opnar hjartet ditt i stillo
liksom blomane
og kviler i din eigen fred
som steinen.

(Sveen 1935: 97)

Den subversive bodskapen den sufistiske monismen opnar for, er at driftene til subjektet ikkje er «mot naturen» – tvert imot er det meininga at subjektet skal fylgja naturen ved å dyrka Eros. Eros har ukjend opphav og identitet, men mennesket må leva ut den impulsen han representerer. Når mennesket innser at det er gud, vil nomadetilværet ta slutt.²⁴⁸ Når ingenting

²⁴⁷ Denne homografiske markøren er særleg kjend frå Herman Bangs roman *De uden Fædreland* – (1906).

²⁴⁸ Ein sentral del av den mystiske erfaringa er innsikta i at mennesket er eit spegelbilete av gud, ein monisme som får eit kjettarsk uttrykk samanlikna med islamsk ortodoksi: «De [sufistane] siger ikke mere: Jeg er den Elskede, Jeg er Hun, Jeg er Gud, fordi der heri antydes en Dualisme; de siger ganske simpelt: Jeg er Jeg, eller: Jeg er, eller endnu simplere: Jeg! eller: Han!» (Pedersen 1952: 24).

hindrar menneskets erkjenning, er det kome attende åt ein umiddelbar og naturleg tilstand. Mennesket erkjenner seg altså som gud når spegelen er snudd: I staden for at *mennesket* er guds spegelbilete, er det sælt når det kan spegla seg sjølv i *guds* andlet. Her ser me eit av sufismystikkens paradoks: Gud må søkjast via erkjenning, men erkjenninga må føra til ei umiddelbar gudserfaring som overgår fornufta. Då blir hjartet opna slik at mennesket kan fyllast med Eros:

Såg du dei milde elvar
som løyner med venleik
bolkutte raudjords-lægjet?
Såleis kan livet mitt i deg
full-liknas.

(Sveen 1935: 98)

Parallellen mellom Eros og den apostroferte blir forsterka av ein komplementaritetsanalogi: «elvelægjet hadde kje vore/utan elva,/og åa var ikkje å i verda/åtte ho ikkje/åfare» (sst.: 100). Biletet av elveleiet/mennesket som blir fylt av elva/eros, utvidar spegelm-metaforen; slik menneskelivet får meining når mennesket ser at det ikkje er noko som skil det frå gud, får elva meining av å bli fylt av den vitale livsstraumen.²⁴⁹ Metaforikken her er, etter sufistisk tradisjon, tvitydig erotisk og spirituell. På den eine sida kan likninga med elveleiet lesast som eit bilete på guds kraft. På den andre sida er desse bileta sterkt erotiserte, framfor alt via ordet «lægje» som opptrer i ulike former heile ti gonger i diktet, og også grip attende til forholdet mellom dikt-eget og «felagen» i «Draum». Eros er avhengig av å ha mennesket å fylla med lengsel, slik mennesket er avhengig av å bli fylt med Eros. Difor kjem han i deldikt V med ei leiken oppmoding om å bli funnen:

Løyndomen min er open,
og er open i det løynde –
kom og finn meg!

Sjå meg i auga om morgonen
når du vaknar,
møt meg på vegen din all dagen –
da skal eg stå ved høgjendet ditt
kvar kveld.

Knus ikkje åma ved din fot,
så ikkje skorne dine blir merkte
av mitt blod!

²⁴⁹ Krouk les desse linene som symptomatiske for det spirituelle livssynet Sveen forfektar: «These lines suggest Sveen's view that the self and the intellect are empty and arid without the spiritualizing stream of universal erotic life» (2011: 65). Eros fortonar seg nettopp som sjølv livskrafta i diktet, men det er ei livskraft som ikkje privilegerer formeirande heteroerotikk slik vitalismen tradisjonelt gjer.

Gå varleg på vegen,
så ikkje steinane du trør på
klagar deg!

(Sveen 1935: 101)

Kjærleiksguden *vil* dyrkast, og lik ein allmechtig herskar gjev han formaningar om korleis det skal skje. Det sentrale blikkfaget i desse strofene er paradokset dei byrjar med: den *opne løyndomen*. I tillegg kjem den panteistiske haldninga inn til slutt: Å trakka i hel ei åme er å gjera vald på eros, og til og med steinane lyt handsamast varsamt. Meininga er klår: Alt er levedyktig og alt har verdi.²⁵⁰ Alle former for erotikk er del av ein og same eros-impuls som er naudsynt for at livet skal ha mening. Eros er den naudsynte krafta som bidreg til at mennesket kan formeira seg og anten avla avkom, eller strekkja seg mot gud og det gode og avla tankar. Slik kan ein lesa eros-drifta som uttrykk for vitalistisk livsdyrking hjå Sveen, men då ein vitalisme som er meir spirituell inkluderande enn den biologisk-funksjonalistiske retninga.

6. Forsoning med liv og død

Formeiring er eit tema som stadig vender attende og blir problematisert i forfattarskapen til Sveen. Temaet har to viktige motivforgreiningar: ein jordbruks- og fruktbarheitsmetaforikk der fomeiringa kan gjelda både idéar og konkrete avkom, slik me har sett i «Eros syng» (jf. òg kapittel 7), og eit kjønnsverskridande motiv med mannleg, valdeleg graviditet. Som inngang til dei siste nærlesingane i dette kapittelet vil eg ta for meg to eksempel på det siste motivet frå *Jordelden* og *Eros syng*. I den fyrste samlinga står diktet «Lausungen» – tittelen innfører eit nytt symbol på avvikaren:

Ein tanke, eit ord, ei hending
låg på mitt lystne medvit
og gjorde ein lausunge der.
Medvitet visste kje om det –
eg kjenner kje sjølv det tankeliv
eg under mitt hjarta ber.

Og fosteret fødde seg usedd,
og yta tedde kje teikna
den lange baneignstid.
– Og uvisst er det hòrr lenge
det varar frå avlingsstunda

²⁵⁰ Sufistisk lyrikk er ofte oppteken av at livet går i krinslaup, og at døde forfedrar lever vidare i materien. I og med at døde menneske blir til jord som kan brukast i leire, er leirkrukka eit vanleg bilete på det forgjengelege hjå den persiske diktaren Omar Khayyam (1048–1131), som i denne ruba'i-en: «Ein krukkegongar såg eg blant sitt skrot,/han stod og trødde, hjulet sitt imot;/den djerve laga lòk og handtak av/ein kongeskalle og ein tiggarfot» (Khayyam 2012: 37). Ruba'i er ei fireliners diktform frå persisk sufilitteratur, med rimskjemaet aaba, som også Sveen nytta i eit dikt frå *Eros syng*, jf. nedanfor.

til fyrste føderid.

[...]

Og lausungen kom til verda
og låg ved mi mødde bringe
og saug både dag og natt.
Togg meg med grådige gommar
til barmen var slakk som ei slintre –
det fans kje ei hinnvitu²⁵¹ att.

Og stødt var det bal med båret –
ja stundom får mannen freiste
å vera ei mergstolen mor!
Eg vart både fædd og fæmen,
menn lausungen låg ved mitt hjarta
og gapa – og åt seg stor.

[...]

(Sveen 1933: 31–33)

Diktet lanserer eit motiv der eit mannleg lyrisk subjekt paradoksalt går gjennom ein uforståeleg graviditet etterfylgd av ei brutal barseltid prega av avvising, utmatting og avmaktskjensle. Motivet lét seg enkelt lesa som ein allegori over sjelekvalar, i likskap med dei uteksponerte dobbeltgjenarane i *Andletet*. Dette går igjen som eit leiemotiv i forfattarskapen, som i diktet «Ettertanke» frå *Eros syng*:

Det bur ein ulv i mi bringe,
han herjar i hardvelde der.
Med honom kan eg kje tinge –
som elles eg oftast gjer.

Han lét seg kje nøgje med lotten
så tidt eg han tiende ga.
Han saug mine årar til botten –
di meir han får, vil han ha.

Der voks ein gong i min hage
den raudaste lengtingsblom.
Eit udyr heldt meg i age
og kravde sitt dryge rom.

Det leika ein gong herinne
eit lam millom lengtingsblømer.
Det voks seg ein ulv or skinnnet –
dyret som krev og dømer.

Og det er min svoltne sjølelsk

²⁵¹ «Hinnvitu»: «noko smått, gjevi som gåve el ytt som teneste» (Norsk Ordbok 2005: 440). Her er ordet helst brukt i tydinga «nokon ting».

som grin på min lengtingsveg.
Ja det er min svoltne sjølelsk
som voks or mitt falske eg.

(Sveen 1935: 48-49)

Dei to dikta er knytte saman også formelt, med versemål som vekslar mellom daktylar og trokéar med opptakt. Sjølv om dikta har ulike rimmønster, finst det eit ekko av rimet «der-ber» («Lausungen») i «der-gjer» («Ettertanke»). I det fyrste diktet avlar tankane til dikt-eget ein unge i hans eiga bringe. Diktet alluderer til ein idé om det umedvitne, i og med at ungen kjem or tankelivet «under mitt hjarta», fosteret er usynleg, og lengda på svangerskapet er ukjend. Det er fleire normbrot i tekstene: I det fyrste er ungen er ein «lausunge», tradisjonelt eit skjellsord på nokon som er fødd utanfor ekteskapet. Lausungen er ein parallell til tateren, bytingen, dei heimlause i den idylliske utopien, og også til den homoseksuelle nomaden. Men medan desse tre er karakterar som ikkje høyrer heime i ein nasjonal eller biologisk fellesskap, er lausungen ein karakter som nettopp høyrer til biologisk, men manglar ein sosial institusjon som gjer han legal. Lausungen representerer slik sett dei som er primært *sosiale* avvikarar, i kraft av ein medfødd eigenskap.

Eit anna normbrot er at ein mann fyller ei tradisjonell morsrolle. Dette blir eksplisitt tematisert i det fyrste diktet: «ja stundom får mannen freiste/å vera ei mergstolen mor!». Motivet med den gravide og barnefostrande mannen bringar tanken over på «anima muliebris»-teorien om den homoseksuelle; spesielt det faktum at barnet er avla ut or sjelelivet, underbyggjer ei slik tolking. Evna til å bera fram eit barn blir slik eit døme på dei spesielle sjelsevnene til den som overskrid dei heteroseksualiserte kjønnsnormene.

Likevel er ikkje den paradoksale moderskapen ei positiv oppleving; dikt-eget i «Lausungen» er avkrefta, og barmen blir sogen tom. Ved å føda ein unge utanfor sosiale band kjem også den feminiserte faren i ein avvikarposisjon som utmattar han. Diktet kan slik lesast som ein allegori for tvangstankar det lyriske subjektet i ettertid har kome seg laus frå.²⁵² Derimot tematiserer «Ettertanke» i større grad ei mogningserfaring. Medan tittelen grip attende til «tanken» som «gjorde ein lausunge» i det andre diktet, signaliserer han også ein melankolsk tone og eit sakn etter noko som ikkje lenger er. Dikt-eget greier ikkje «tinge» med ulven – underforstått: Ytre trugsmål kan ein kjempa imot, men ikkje det som er internalisert. Ulven speler rolla som eit umetteleg og stadig veksande monster. Som ein repetisjon av den grådige

²⁵² Avslutninga på diktet er heller uelegant: «– Så vart eg da endeleg kvitt'n!/Han strauk-med i spanskesjuken,/han sprakk som ein verkjesvull./– Eg minnes han reint som ei mare,/men gudskjelov, no er medvitet fritt/og barmen er atter full» (Sveen 1933: 33).

diinga i «Lausungen» syg ulven «mine årar til botten». Her er det sjølve blodet som blir tappa ut av dikt-eget, og som gjer ulven stadig større og svoltnare.

Ulven i bringa er kontrastert med to motiv for kjærleik, mildskap og uskuld: ein raud blome og lammet som leiker mellom dei. Blomen alluderer til ei rose, eit alminneleg symbol på romantisk kjærleik. Her blir blomen knytt til lengtingsmotivet som er sentralt i *Eros syng*. Lammet som vandrar rundt mellom blomane, kan her vera eit symbol på ei barnleg og naiv uskuld, avløyst av ulven som veks «or skinnet» på det. Ulven i färeklede er ein klisjé for desillusjon; den uskuldige lengtinga viser seg å ha ein trugande kjerne. Melankolien er påfallande i desse tre midtstrofene, før diktet igjen skifter til presens i sistestrofa. Ulvemetaforen blir utlagt i sjølve diktet som ein «svolten sjølelsk», og sjølve omgrepet *sjølelsk* får ekstra vekt ved å bli gjenteke som rimord i siste strofa av «Ettertanke». Allusjonen til narsissisme er ein homografisk markør, i likskap med den avsluttande konstateringa av at ulven har vakse ut or eit *falskt eg*. På eitt nivå viser denne konklusjonen til desillusjonen som fylgjer av oppveksten; dikt-eget er ikkje uskuldig som lammet, og kan ikkje vandra uhilda på «lengtingsvegen». Samtidig peiker desse orda også på eit større problem som har med narrespel og maskering å gjera. Diktet skildrar slik sett den melankolien som oppstår overfor tapet av det verkelege eget, og dimed det umoglege i å leva autentisk i ei verd som krev inautentisitet.

Dette diktet er del av ein sorgfull sekvens i *Eros syng*. Andre dikt målber sjølvtilitt i mykje større grad, som «Dag»:

Sjå denne morgon over mitt liv
så full av styrke og stigande mod!
Det er som alle nattskuggar driv
til havs i redsle for dagsens glo.
Det er som dagslyset syng i mitt øyre:
du høyrer trua og dåden til.
– Eg lyfter hovudet. Ja, eg vil høyre,
mi hand er sterk som min hug er mild.

Eg såg visst ikkje i draumen før
at *eg* eig rom i ein stridande dag.
Der onnar tusen syngjande brør
som treng mi hand i sitt frie lag.
– Kva verd har *mi* lyst og all mi møte
i høgstdags-timen på livsens torg!
Kvar blomebundel, all frukt og grøde
er meire verd enn mi bleike sorg.

[...]

Og sjå, mitt sjølvpinte, arme sinn
som var min skam-bunad all den tid,
det har eg heila på einsemd-tind

og reidd til ein rustning i verdsens strid.
Og sjå, mitt sverd som eg kunde svike,
det har eg herd or den inste eld.
Morgonen kallar! I dagsens rike
freistar eg no om min rustning held.

(Sveen 1935: 110–111)

Verse målet i dette diktet vekslar elegant mellom jambar, anapestar og daktylar og knyter saman verslinene på intrikat vis. Dominansen av jambar skaper nesten eit marsjerande inntrykk, som understrekar den fryktlause tonen i diktet. Det startar med håp, men eit meir ettertenksamt håp enn tidlegare i forfattarskapen. Kontrasten er sterk til opningsdiktet i *Andletet*. I staden for eit subjekt som vilje- og sutelaust tek del i naturen, står dikt-eget her på avstand og undrar seg over naturens styrke og makt. Morgonen har ein altomfattande karakter og fungerer synekdochisk for tilhøvet mellom naturen og einskildmennesket. Dagsljøset blir symbolet på håp og livskraft. Det lyriske subjektet blir apostrofert av sjølve ljøset: «du høyrer trua og dåden til». I og med at pronomenet er kursivert og blir trykktungt, skiplar det verse målet. Dimed får det også ekstra vekt – og er i lag med «*eg*» og «*mi*» i andrestrofa dei einaste utheva orda. Det lyriske subjektet er såleis ikkje berre manifest på det viset at pronomenet er i bruk. Subjektet står typografisk og empatisk fram frå boksiden, og blir sett i sentrum for interpellasjonen frå dagslyset.

I tillegg blir inkluderinga i fellesskapen tematisert i diktet. Sorgene forsvinn: «Kvar blomebundel, all frukt og grøde/er meire verd enn mi bleike sorg». Dei vitalistiske motiva blir mobiliserte i eit altomfattande, oppbyggjeleg prosjekt. Med innsikt i eros greier subjektet å sameina særstillinga han står i, med deltaking i storsamfunnet: «... *eg* eig rom i ein stridande dag». ²⁵³ Men her finst òg eit medvit om ei avvikarrolle. Subjektet har «heila» skambunaden sin og gjort han til ei vernande, sverdutstyrt kampdrakt. Trass i den sutlause tonen verkar det lyriske subjektet å erkjenne behovet for eit vern – men erkjenninga og vissa om at vernet faktisk finst, er kanskje ein føresetnad for tryggleik. Igjen blir vitalismen blanda med ein mystifiserande diskurs: Her ser eit alkymisk prinsipp ut til å ha spelt inn, i og med at pina og elden har gjort dikt-eget sterkare og betre rusta. Opplevinga av utanforskap og isolasjon kan ha herda dikt-eget til å akseptera og gå i striden med det som er skammeleg.

²⁵³ Fellesskapen mellom «syngjande brør» gjev sterke konnotasjonar til Whitmans «I Hear America Singing», der han hyllar songen til alle arbeidarar, i tur og orden: «The wood-cutter's song – the ploughboy's, on his way in the morning, or at the noon intermission, or at sundown» (Whitman 2009: 193). Hjå Whitman er fellesskapen mellom dei syngjande arbeidarane både eit demokratisk og eit potensielt homoerotisk trekk. Han lovsyng venleiken til arbeidarane: «– At night, the party of young fellows, robust friendly, clean-blooded, singing with melodious voices, melodious thoughts» (sst.).

Sveen skriv seg her inn i ein homolitterær tradisjon med tydeleg referanse til mellom andre Karin Boye. I Boyes dikt «Jag vill möta ...» seier det lyriske subjektet at ho vil möta verda «pansarsluten»: «men av skräck var brynjan gjuten/och av skam» (Boye 2003 [1927]: 96). Hjä henne avviser likevel dikt-eget dette vernet mot verda, til fordel for ei omfamning av livet:

Mäktigt är det spåda livet
mer än järn,
fram ut jordens hjärta drivet
utan värn.

Våren gryr i vinterns trakter,
där jag frös.
Jag vill möta livets makter
Vapenlös.

(Boye 2003: 96)

Dikta til Sveen og Boye har skam-motivet til felles, ei skam som blir konkretisert til ei rustning. Dikt-eget til Boye endar med å kasta frå seg våpen og brynje, fordi ho framleis har tru på livet og inkludering framfor fiendskap. Hjä Sveen anar ein derimot eit sterkare mystisk prinsipp, der pina nettopp er ein naudsynt del av det å bli sterk for å kunna möta verda.

Dersom ein les ordet «skam» som eit signal om at dikt-eget ber på eit uakseptert avvik, kan rustninga lesast både som eit *skåp* og som eit *vern*. Og kanskje er det ikkje så stor skilnad; skåpet kan fungera nettopp som eit vern, som gjer det mogleg å leva ut den forbodne seksualiteten under visse tilhøve. Diktet løyner også det det ikkje kan omtala med reine ord, men gjev ei kraft- og håpefull skildring av det som *kan* vera overlevingsstrategien for eit menneske samtida rekna som seksuell avvikar. Diktet «Ruba'i» summerer opp det gjennomgåande forsoningsmotivet i *Eros syng*. Også her er døden målet, men han er prega av forsoning og stoisk ro, i staden for ei desperat tilflukt frå det fiendtlege livet:

Så tilgir eg meg sjøl alt eg levde og kvad
og mørknar under himmelen som lauvet glad.
Ein gong skal dauden få meg og tilgi meg så nådig
som jorda når ho gøymer det gule blad.

(Sveen 1935: 104)

Det radikale i *Andletet* låg i den opne, vedkjennande skildringa av tilstanden til ein avvikar. Både dei fylgjande 1930-talssamlingane tek derimot ei meir olympisk haldning, og utfordrar leikent omgrep som synd, moral og lukke. Dikt-eget har lagt bak seg pinene og omfamna ein altomfattande Eros. Gjennom ellipsar og praeteritio blir det poengtert at alminnelege lesarar aldri vil få fullt innsyn i kva denne «kjellarløgen» eller den «urøynde kjærleiken» er.

Homografisk tematiserer dikta at det *er* eit skåp der, som løyner den mystiske eros – som lesaren blir formana om å ikkje spørja kven eller kva er.

Ved utarbeidinga av *Eros syng* uttrykte Sveen seg skeptisk til psykoanalysen; han såg retninga som uttrykk for den same «borgerlige kristelig-ideologiske forestillingskrets» som dei psykoanalytisk inspirerte forfattarane opponerte mot (jf. Gatland 2003a: 102). Diktsamling nummer to og tre kan slik lesast som eit forsøk på å skapa ei vidare forståing av Eros som spirituelt livsprinsipp i motsats til bio-politiske ideologiar, og samstundes avvisa den psykoanalytiske mekaniseringa av sjels- og kjønnsliv. Men undergravinga av den protestantiske idéen om synd og heilagginga av det erotiske har ei skuggeside. Dei spirituelle idéane Sveen fremjar, peiker fram mot idealet om eit utopisk, åndeleg samfunn han skulle finna hjå NS ved krigsutbrotet. Eg vil forfylgja dette sporet i dei to neste kapitla, der eg tek for meg den anti-dekadente norma i romanen *Svartjord* og skjeringspunkta mellom vitalisme, mystisisme og nazisme i *Såmannen* og Sveens NS-propaganda.

Kapittel 6:

Frå forfall til nyrydding

– *Svartjord* (1937) og bygdeskildringane

Ja, ein kjenner det som det er oppløysingi,
degenerasjonen som mest hev inspirera
forfattaren.

– Hjørdis Johannesen i *Gula Tidend* (1938)

Himmelen skifter med sol og regn
og menneskja yrer på jorda.
Røynda er rarar enn noka segn
og segna er sannar enn orda.

– Or *Bygdeviser* (Sveen 1943b: 59)

Med utgjevinga av romanen *Svartjord* tok Sveen steget over i ein annan sjanger enn det lyriske. Romanen er ei skildring av livet ved ein hedmarksgard på 1880-talet, under det som har vorte kalla «det store hamskiftet» i norsk landbruk.²⁵⁴ Romanen tematiserer fleire av dåtidas samfunnsendringar, og i og med at denne omveltingstida var kjenneteikna av oppbrot og forflyttingar av menneske, kan Sveen setja i scene konfrontasjonar mellom folk av ulike bakgrunnar. I dette kapittelet vil eg lesa romanen med vekt på korleis han tematiserer samanhengane mellom kjønnsforhold, degenerasjon og samfunnsreinsing. Saman med bygdevisene utgjer *Svartjord* den minst homografiske delen av forfattarskapen, men samstundes ei tydeleg *politisk* vending, noko eg vil sjå i ljøs av sjangerskiftet romanen representerer.

1. Bio-politisk heimstaddikting

Handlinga i *Svartjord* krinsar rundt unge Tore Tølløvsen Ås, som er dreng på den velståande garden Svartjord i Ulvberget. Der styrer den myndige enkja Sille, som knapt vågar å delegera noko arbeid til den grådige og late sonen Gunner eller den utspekulerte svigerdottera Andrea. Romanen tematiserer forfallet på garden og i slekta. Gunner greier ikkje halda styr på

²⁵⁴ Hamskiftet kan definerast som overgangen frå sjølvforsyningshushald til pengehushald med vekt på økonomisk salsoverskot: «Mot slutten av 1800-talet kasta Noreg hamen av seg, om ikkje heile klednaden i eitt, så i alle fall plagg for plagg. Jordbruket vart marknadsorientert. Nye næringar voks fram. Underklassene på bygdene flytte i stride straumar til byar og tettbygde strok, om dei då ikkje drog til Amerika» (Nerbøvik 1999: 19). Treforedlingsindustrien, som er ein implisitt del av skogindustrien romanen skildrar, hadde eit oppsving i 1870-åra, men stagnerte på 1880-talet (sst.: 69ff). Dei sosiale strukturane endra seg også. Historikar Jostein Nerbøvik poengterer at frå og med 1860-talet vart dei gamle stendene avløyste av *samfunnsklasser* der den medfødde faktoren ikkje lenger var avgjerande for kva stilling einskildpersonar naut i samfunnet (sst.: 85). Slik er perioden i større grad enn før prega av sosial mobilitet. *Svartjord* tematiserer både problema i treforedlingsindustrien og klassekampen.

økonomien og sel unna eit skogsområde til altfor låg pris. Kona Andrea er på si side utru med huspresten Paul Gløersen – og Paul svik dimed kjærasten Synnøve, eldste dotter i huset. Paul og Synnøve er typisk dekadente karakterar, og når Synnøve innser at Paul og mor hennar har hatt eit forhold, bryt ho saman og druknar seg.

Eit anna offer for dei forfalne menneska på Svartjord er legdeguten Hans «Gukku».²⁵⁵ Han blir stadig urettvist handsama av dei andre på garden, men får ein alliert i hovudpersonen Tore. Svartjordsfolket veiknar på grunn av pengekonfliktar, men i kontrast til dette degenerasjonsmotivet står Hans Gukku, Tore Ås og tenestjenta Cesilia Nøring som òg blir kalla *Sille*. Tore og Sille personifiserer eit håp om fornying. Symbolsk blir dette understreka ved at Sille har same fornamnet som enkja på garden, og i tillegg er grandniesa hennar. Dei to ungdomane forelskar seg tidleg i romanen, og handlinga endar med at dei bestemmer seg for å starta ein ny gard ein annan stad, ubundne av dei økonomiske stridane Svartjord lid under.

Den fyrste og einaste romanen Sveen fekk publisert, er altså ei vitalistisk, anti-degenerativ skildring av eit heteroseksuelt par som står for håp og fruktbarheit i ei kaotisk og forfallen tid. Etter at romanen *Vinduet og vaaren* vart skrinlagd fordi Sigurd Hoel tykte manuskriptet inneheldt for opne, sympatiske skildringar av homoseksuelle, verkar det som Sveen tok ei radikalt anna vending. Med *Eros syng* omgjekk han tabuiseringa av homoseksualitet ved å skildra ein omfattande, allnærverande eros. Denne eros-impulsen fungerte som både homografisk markør med tilvising til sufismen og som allment akseptabel, formeiringsvitalistisk lyrikk. Likeins kan *Svartjord* lesast som ein reaksjon på avvisinga av den meir avantgardistiske romanen *Vinduet og vaaren*. I staden for å skildra det urbane homomiljøet knyter *Svartjord* seg i større grad til den nynorske heimstaddiktingstradisjonen, og går særleg i dialog med mellomkrigstidas bondeskildringar. Difor vil eg i dette kapittelet skissera korleis *Svartjord* plasserer seg i denne strøyminga i 1930-talslitteraturen, med Tarjei Vesaas' populære «Bufast»-romanar som samanlikningsgrunnlag (Vesaas 1934, 1935). For å få fram dei homografiske elementa i romanen, vil eg fokusera lesinga på tre tematiske klynger: degenerasjon, homososialitet og avvikaren/unnataksmennesket.

For det fyrste mobiliserer romanen eit degenerasjons- og dekadansetema som heng saman med dei samtidige bio-politiske diskursane om sosialhygiene og reproduksjon. Medan dei vitalistiske og sosialhygieniske røslene representerer moralske og medisinske diskursar som

²⁵⁵ Å vera på legd var ein skikk på bygdene der fattigfolk vart tekne inn og gjevne arbeid og husvære på rikare gardar. Det komiske kallenamnet markerer korleis Hans får rolla som hakkekjukling og mobbeoffer både på Svartjord og på skulen. Måten dei andre karakterane handsamar han på, tener dimed til å aksentuera skildringane av dei; dei livskraftige er snille eller rettferdige, medan dei degenererte og overklassefolket i hovudsak er slemme.

vil regulera kjønn og seksualitet med tanke på livskraft og styrke, er idéen om dekadanse historisk knytt til det forfina og feminiserte. I lesinga mi av utvalde scener og karakterar i romanen vil eg difor ta utgangspunkt i at skildringa av suksessiv degenerasjon i ætta fungerer som homografisk markør, i kraft av å vera sterkt assosiert med den urbane dekadansen som ein frykta skulle føra til homoseksualitet.

Den andre lesestrategien går ut på å studera skildringane av gardslivet i ljøs av omgrepet *homosiosialitet* (Sedgwick 1985). Opphavleg er dette eit sosiologisk omgrep som står for attråbasert samkvem mellom menneske av same kjønn, og som samstundes markerer ei grense mot *homoseksualitet*. Sedgwick hevdar at homosiosialiteten er ein grunnleggjande del av mannleg heteroseksualitet, men at det er glidande overgangar mellom dette og homoerotikk. Det som i éin epoke er ei form for akseptert intimitet mellom menn, kan bli rekna som pervert i ein annan, når administreringa av intimitet mellom menn har endra seg. Nettopp skildringa av ein gard på 1880-talet tillèt å visa fram nære, homososiale relasjonar i tråd med det sosiale mønsteret i tida (jf. Östman 2006: 111). For å framheva det homografiske temaet vil eg lesa delar av romanen i dialog med nokre av bygdevisene til Sveen.²⁵⁶ Den homososiale lesinga er inspirert av Sedgwicks påstand om at den europeiske kanon er på sitt mest homososiale når han er på sitt mest heteroseksuelle (1985: 17). Eg vil argumentera for at den heteroseksuelt konstituerande homosiosialiteten i *Svartjord* destabiliserer grensa mellom hetero- og homoseksualitet som hadde vorte etablert fem tiår etter tidsrommet for romanhandlinga.

Det tredje fokuspunktet er den biologiske avvikaren, som har eit motivisk motsvar i overmenneskedyrkinga og det proto-nazistiske idématerialet som ligg i degenerasjonstemaet. Ved å leggja vekt på dette vil eg nyansera den så langt mest omfattande analysen som er gjort av romanen, av Atle Kittang. Medan Kittang tolkar *Svartjord* som ein roman utan klår politisk norm, vil eg derimot leggja vinn på å få fram korleis den anti-degenerative norma er nettopp politisk. Denne norma føregrip den nasjonalistiske regenerasjonstenkinga Sveen skulle fremja som propagandist for Nasjonal Samling, men kan også knytast til den *antisosiale* strøyminga i forfattarskapen.

²⁵⁶ Desse dikta var skilde ut i eigne seksjonar i førkrigssamlingane *Jordelden*, *Eros syng* og *Såmannen*. Fleire av dikta vart samla i ein antologi under krigen (Sveen 1943b), og Sveen reiste som nemnt i kapittel 1 på turné med dei som del av propagandaarbeidet. Trass i krigshistoria er desse visene nokre av dei mest omtykte tekstene til Sveen. Halldis Moren Vesaas meinte bygdevisene var meir allmenne enn dei modernistiske dikta, og at dei difor ville overleva (intervju med NRK Radio 1994). Også Kristin Fridtun trekkjer fram visene i ein artikkel om forfattarskapen (2011). Turnéen i okkupasjonsåra viser i seg sjølv at dei har hatt ein brei, folkeleg appell, og *Bygdeviser* er dessutan det einaste verket som har vorte trykt opp i ei bokklubb-utgåve, med eit opplag på 10 000 (sjå Sveen 1970).

2. Degenerasjon som politisk tema

Sjølvsagt om romanen stort sett fekk gode kritikkar, var fleire bokmeldarar lite imponerte av karakterskildringane. Ei typisk melding stod Hjørdis Johannesen for i *Gula Tidend*: «Det er mange personar i boki. Ikkje alle er like viktuge, og ikkje alle er like godt teikna. [...] Menneskeskildringi i denne boki er ikkje så storvegges, men boki er rik og sterk likevel, og levande» (Johannesen 1938). Johannesen kan ha rett i at ein del karakterar ikkje er godt teikna – fleire er heller flate og representerer eit einseitig sett eigenskapar. Men nettopp difor er også dei fleste karakterane viktige.

Der Johannesen ser ut til å ha vurdert karakterskildringa i romanen ut frå ein naturalismeestetikk, der ein kan forventast djupe, psykologiske skildringar av samansette personar, gjev romanen på dette punktet heller uttrykk for ein *sosialrealistisk idealisme*, på det viset at karakterane fungerer som symbolberarar.²⁵⁷ Dei representerer visse mennesketypar, og målber utviklingstendensar eller politisk-ideologiske standpunkt. Dimed blir det store persongalleriet eit sentralt drag ved boka; Imerslund karakteriserer ho treffande som ein «kollektivroman» (1989: 93). Derimot har resepsjonen i stor grad oversett *funksjonen* til dei ulike karakterane. Av denne grunnen vil analysen min i stor grad dreia seg om karakternivået – det er her dei politiske og idéhistoriske poenga kjem til synes. At *Svartjord* er ein realistisk roman med det eg vil hevda er tydelege, politiske normer, kan bidra til å forklara at me finn få homografiske markørar – dette er ei tekst som nyttar det *eintydige* framfor det fleirtydige som framstillingsform.

Mylderet av større og mindre karakterar kjem til orde gjennom ein utstrekt bruk av fri indirekte stil og skiftande synsvinklar. Forteljaren er allvitande og ekstern, medan hendingane ofte blir skildra internt, i ein indirekte stil. Romanen har såleis einskilde *polyfone* trekk,²⁵⁸ som artar seg ved at forteljaren så å seia tek eit steg unna karakterane og lét dei sjølve ta ordet. Den frie indirekte stilen får dei ulike stemmene til å flyta saman og presenterer lesaren for ein myriade av oppfatningar og sinnsstemningar. Men dei polyfone trekka kan by på problem når det gjeld å analysera fram dei politiske sidene ved romanen. Kittang er inne på dette i si lesing

²⁵⁷ Også slik markerer romanen noko nytt i høve til homoromanen *Vinduet og vaaren*, som ifylgje Sveen var særskild eksperimentell i narrasjonen (Gatland 2003a: 95). *Svartjord* er dimed ei vending mot ein tradisjonell, realistisk-kronologisk forteljemåte.

²⁵⁸ Omgrepet er kjend frå Mikhael Bakhtins Dostojevskij-studie, der han peiker på at i romanane til den russiske forfattaren er karakterane «*not only objects of authorial discourse but also subjects of their own directly signifying discourse*» (Bakhtin 1984: 7, kursiv i original). Romankarakterane er ikkje underlagt eit ideologisk eintydig meisternarrativ, men bidreg med likestilte medvit i narrasjonen. For Bakhtin er Dostojevskis poetikk grunnleggjande forskjellig frå den europeiske monologiske eller homofone romanen (sst.: 8). Det fylgjer at det dimed ikkje oppstår ei einskapleg norm i den polyfone romanen, eit vilkår *Svartjord* ikkje kan seiast å oppfylle.

av *Svartjord*. Medan han argumenterer for at Tores perspektiv er det som knyter saman forteljinga, verkar perspektivmangfaldet i denne analysen å annullera ei klår politisk retning:

Men sjølv om romanen på denne måten kjem til å samle seg kring eit 'sentralt medvit', er det vanskeleg å lesa nokon bestemt ideologisk tendens ut av boka. Dels er dette eit resultat av den unge 'heltens' særlege funksjon; dels heng det saman med det mangfaldet av haldningar som pregar romanen sett under eitt (Kittang 1995: 67).

Samanfiltreringa av ulike røyster gjer ifylgje Kittang at romanen blir normlaus; han finn ikkje klare indikasjonar på at forfattaren allereie i 1937 har nazistiske sympatiar.²⁵⁹ Eg vil problematisera synet til Kittang ved å ta som utgangspunkt at Sveen set i scene ein konfrontasjon mellom dei to idéklyngene eg framheva i kapittel 3: Forfall (degenerasjon og dekadanse) versus livskraft og -evne (vitalisme). Den skiftande synsvinkelbruken er eit sentralt grep for å etablere den anti-degenerative norma fordi han lét symbol for både desse retningane koma til orde.

Handlinga blir i starten av romanen datert til midsumar 1883, og me fylgjer karakterane i ei rad scener i løpet av tre år. På 1880-talet hadde idéane om degenerasjon i bio-politikken og dekadanse i litteraturen teke til å gjera seg gjeldande. Desse motiva, og brytingar mellom det gamle og det nye, blir kommentert i bokmeldingane.²⁶⁰ Sveen sjølv var oppteken av slike spørsmål, til dømes i ei melding av Ola Setroms (1895–1946) *Medan steinane mel* (1937).²⁶¹ Her omtalar han hamskiftet og utviklinga i bygdekulturen slik:

[D]en oppløysinga i bondesamfundet som framleis går for seg i alle norske bygder, [...]. Paradoksalt nok er det likevel outsidersen Kinck som djupast og kvassast har set kva oppløysinga i bondesamfundet ber i seg av omlegging i økonomi og ytre liv, av revolusjon i moral og tru, av halvkultur og ukultur og spirer til ny kultur. For oppløysinga er først og fremst ei veldig åndshistorisk ovring, eit innbrot og samanbrot i den organiske heilskapen som forestellingslivet var – det millomalderske, ja heidne forestellingslivet (Sveen 1937c).

Ei rad element i denne bokmeldinga kan overførast ikkje berre til *Svartjord*, men også til det synkretistiske religionssynet til Sveen som igjen kan knytast til den regenerative nazismen han skulle stå for i krigsåra. Sveen ser hamskiftet som starten på ei større oppløysing som «framleis går for seg». Samfunnsendringane blir slik knytt til krisetidene på 1930-talet. Denne haldninga er dimed eit indisium for å rekna *Svartjord* som ein samtidsroman, der plotet er derealisert i tid.

²⁵⁹ Kittang kan på eit vis seiast å «lesa ut» dei politiske aspekta ved Sveens roman. Dette kan minna om korleis han likeins fjernar dei politisk problematiske synspunkta hjå Sveens politiske åndsfrende og litterære førebilete Hamsun ved å argumentera for at forfatterskapen «gjennom en ironisk-modernistisk selvrefleksjon oppløser all ideologi og politikk til fragmentariske brokker» (Boasson 2015: 285f).

²⁶⁰ Mellom anna i mållagsavisa *Norsk Tidend*: «[Sille Svartjord] er ein god målsmann for ein gamal tradisjon, i grunnen ein god tradisjon, men som likevel har noko feudalistisk ved seg, noko herremannsvore. Næste ættledet representerer oppløysinga» (Dale 1937). Sjå òg meldinga i *Gula Tidend* ved nylanseringa av romanen i 1976 (Hauge 1976).

²⁶¹ Det er Johannesen som fyrst nemner denne bokmeldinga i si eiga melding av *Svartjord*.

«Samanbrotet» Sveen identifiserer i ei ubroten line frå det seine 1800-talets hamskifte og fram til si eiga tid, inneber eit bortfall av eit heident, organisk «forestillingsliv». Denne romantiseringa av det tapte kan både knytast til Sveens eigen «heidne» åndelegheit, manifestert i sufismen, men også til fascinasjonen for svartekunst og trolldom som framleis levde på hedmarksbygdene.²⁶² Som politisk analytikar er Sveen lyfta over fakta på bakken; han er interessert i oppløysinga som «åndshistorisk ovring».

Oppløysinga Sveen meiner å identifisera, representerer samstundes «spirer» til noko nytt; han ser for seg eit slags krinslaup. Den delvis polyfone framstillingsforma tener i *Svartjord* nettopp til å skildra dette samanbrotet for dei organiserande, faste verdiane, men både romanen og Sveen sjølv gjev uttrykk for at dette samanbrotet er ei *moglegheit*. Også *Svartjord* tematiserer ein slik krinslaupstanke. Romanen byr såleis på eit ideologisk kompleks som syner slektskapen mellom vitalismen og nazismen. Krinslaupstanken har ein pendant i den *biologiske* regenerasjonen som debattane om degenerasjon kan knytast til. Om det er vanskeleg å sjå eksplisitte fascistiske sympatiar i romanhandlinga, er det likevel naudsynt å poengtera at idéen om regenerasjon peiker fram mot ein kulturkonserverande, nasjonalsosialistisk tenkjemåte som medisins mot det trugande forfallet.

3. Vitalisme mot dekadanse

Hovudpersonen Tore representerer fleire vitalistiske verdier. Romanen skildrar han som ung, vakker og god til å arbeida. Han satsar på sosial mobilitet i heimbygda: «No visste han med seg sjøl så sikkert som bergeskjer at det var her i bygda han skulde finne Amerika. [...] Arbeide var det han skulde, prøve kreftene, slå seg fram og framom dei som veikare var» (Sveen 1937a: 10).²⁶³ Det ligg ei form for overmennesketenking i planane til Tore, her skildra i fri indirekte stil. Framtidshåpa hans får medvind av hamskiftet. Medan faren, Tølløv Ås, har ruinert seg på uklok handel, personifiserer Tore det unge og livskraftige – ein slags norsk, 1880-tals «self made man». Samanbrotet representerer ei moglegheit for nyskaping også på individnivå, men skildringa av Tore og kjærasten Cesilia opnar i tillegg for å lesa dei som *symbol* på ei ynskt samfunnsutvikling.

²⁶² Sveen skreiv til dømes ovundrande om «oldemors svartebok» i den seinare artikkelen «Trolldom i en skogbygd»: «Mens middelalderens verdensbilde så fylt av demoner og hekseri visnet bort for rasjonalisme og opplysningstid ellers i Skandinavia, kom innvandrere fra Suomi med hele et naturfolks magiskanimistiske livsfølelse. Den forplantet seg til de norske grannene, og gjorde middelaldertradisjonen mer seiglivet hos dem enn ellers i landet» (Sveen 2003 [1952]: 68). Her kan me identifisera eit agg mot moderne rasjonalisme, ei tru på mystiske og magiske impulsar, og ikkje minst ei framheving av kor viktige framandlandske impulsar er for å ta vare på og utvikla dei verdfulle tradisjonane i norsk kultur. Romanen skildrar òg ei slik magisk hending, nemleg kunsten å «stemma blod», det vil seia å stogga ei kraftig bløding ved hjelp av ein trylleformel.

²⁶³ Heretter viser sidetal i parentes utan forfattar og årstal til 1937-utgåva av *Svartjord*.

Sille Svartjord – òg omtala som «Ulfsbergsgamla» – er ein annan type karakter. Ho fungerer som hovudperson i eit parallelt plot der striden står om korleis garden skal styrast. Skildringane av henne sprikjer. Som enkje sit ho att med den rike garden etter den sløge ektemannen «Gamlulfsbergern», og styrer bruket med hard hand. Ho verkar på den eine sida å vera kjend som ei staut enkje: «– Det er kjerling det, sa [Tore]. Og mor hans meinte det sama, – ho er ei folkmeneskje ho Sille» (s. 7). Likevel ser det ut til at den daglege omgangen med folket på Svartjord modererer inntrykket av henne for Tore sin del. I ei scene som karakteriserer fleire av personane på garden, kjem ei anna side av «Gamla» fram:

Stod ho på stabburet og vog-opp sild og mjøl åt leigefolket, kløyvde ho silda og sopte-opp minste mjølsnusa nedved børda. Kom der ein fremend på tale, grein ho på seg helst:
– Hå er det for slags kar da? det er full' berre fanten! (s. 48)

Matriarken Sille er kanskje arbeidsam og rettviss, men likevel gjerrig og dessutan skeptisk overfor framande. Karakteristikken tyder på ei paranoid innstilling til omverda: Ho er redd for at nokon skal ta frå henne rikdommen og at Svartjord skal utarmast dersom ho mistar kontrollen over drifta. Sille-plotet dreiar seg då også om uroa for korleis gardsdrifta skal gå utan henne. Medan Tore er den unge og sterke, er karakteren Sille i større grad styrt mot forfall. Mot slutten døyr ho, den siste livsdugande styraren på Svartjord. Det ligg ei slags lovprising av kvinnene i den degenerasjonsteorien Sille lanserer ei stund før ho blir dødssjuk: «Slik er det i gamle ætter, karane tormas²⁶⁴ bort og blir veike, kreftene samlar seg i kvinnfolka. [...] – Sjå på meg. Jeg [sic] er da full' så sterk som eit bergetroll?» (s. 181–182). Degenerasjonen snur dels om på ein etablert kjønnsdikotomi; kvinnene blir sterkare enn mennene.²⁶⁵

Når Sille samanliknar seg sjølv med eit «bergetroll», understrekar det at kvinnene representerer ei mytologisk naturkraft som dei degenererte mennene ikkje sit inne med. Det moglege unnataket er nettopp Tore: «Ho laut smile da ho såg på han. – Fins det sjukdom i deg da? sa ho» (s. 225). På det tidspunktet har gamle-Sille teke til å svekkjast, men ung-Sille fører på mystisk vis vidare styrken frå den gamle slektningen i og med namnet sitt og det regenerative prosjektet Tore og ho står for. Tilhøvet mellom dei to Sillene opphevar så å seia døden; slekta kan først vidare sjølv om matriarken er død og avkommet hennar forfalle.²⁶⁶

²⁶⁴ «Tormast»: å veiknast eller svinna, av «tormen»: «vantreven, seent voxende, saftløs» (Aasen 1918: 826). I *Norsk Ordbok* er *Svartjord* det einaste litterære belegget for verbforma (2013: 1017).

²⁶⁵ Kittang er òg inne på det han kallar «eit gjennomført rollebyte. På denne garden er nemleg kvinnene blitt dei sterke og leiande» (1995: 64). Denne analysen er likevel noko forenklande; det er framleis mennene som styrer garden, og særleg Tore får ei maskulin leiar- og potensiell patriarkrolle.

²⁶⁶ Denne krinslaupstanken har Sveen til felles med Hamsun. Britt Andersen har til dømes vist at i *Konerne ved vandposten* (1920), speler den vitalistiske livsdrifta og avlande ektepar rolla som «'medisinen' som skal redde samfunnet fra å utdø» (Andersen 2011: 159).

Såleis kan Tore og gamle-Sille seiast å vera symbolberarar. Dei personifiserer brytinga mellom den gamle og den nye tida, og dimed den typiske krinslaupstanken med degenerasjon og regenerasjon. Likeins personifiserer Tore og ung-Sille den regenerasjonen som skal koma etter forfallet. Samstundes blir ung-Sille ein arvtakar etter dei positive verdiane frå gamle-Sille. Enkja gjev si velsigning til giftarmålet mellom dei to unge, og gjev niesa si, mor hennar ung-Sille, ein halsring i medgift. Smykket, som gløder «i gamalt gull» (s. 234), blir eit symbol på overføringa av verdiar frå den gamle generasjonen til den nye og livsdyktige. Ringen er eit opplagt krinslaupssymbol, og står synekdotisk for rikdomen ung-Sille får i ættararv.

Dei to hovudpersonane Tore og gamle-Sille representerer konfliktane generert av samfunnsendingane. Sille Ulfsberg har preg av å vera ein matriark, og representerer paradoksalt nok både den sterke fortida, kvinnelege urkrefter, og det byrjande forfallet i kjølvatnet av pengeøkonomien. Både gamle-Sille og Tore er såleis i utgangspunktet vitalistiske karakterar, men Sille eksponerer at den livskraftige gamletida sakte, men sikkert må døy. Utviklinga hennar frå eit sterkt, kvinneleg «troll» til pasient på dødsleiet utgjer på plotnivået drivkrafta for regenerasjonen. I kraft av å representera to ulike epokar og sambandet mellom dei fungerer Tore, og delvis Sille, som kontrast til forfallet dei andre karakterane representerer.

Karakterteikninga av både kvinner og menn underbyggjer den anti-degenerative norma. Til dømes konnoterer døypenamnet til ung-Sille – Cesilia Antoinette Nøring – noko forfina og urbant som blir forkasta og erstatta med kallenamnet *Sille* etter som plotet skrid fram. I starten dagdrøymmer ho om å vera «hovfrøken» hjå prinsessa (s. 13), men mot slutten slår ho seg til ro med å skulla setja bu med Tore på Ulvøset, der dei skal «[b]ynne frå rå rot» (s. 269). Ung-Sille forkastar såleis det pretensjose assosiert med ein urban dekadanse, og omfamnar jordbruket, som arvtakar etter «Ulfsbergsgamla».²⁶⁷

I motsats til dei livskraftige Sillene og Tore står husbonden Gunner og kona Andrea. Andrea er kjend for å vera vakker, og blir ovundra for det av alle menn som ser ho. Utsjånaden hennar overgår overklassekvinna fru Melgård, her i formuleringa til drengkallen Otto: «Nei takke meg til a Andrea da! Det er kvinnfolk det. Ho er *god* ho, skal je seie deg. Så mjuk å ta i som ei rype» (s. 25, kursiv i original). Similen knyter Andrea til det naturlege, der fru Melgård snarare

²⁶⁷ Dei amerikanske litteraturforskarane Sandra Gilbert og Susan Gubar har vist at kvinner i litteratur skriven av menn på 1800-talet ofte er tvitydige figurar. Kvinna skal vera *engel*, men den overnaturlige statusen ho dimed får, gjer henne trugande og monstrøs (Gilbert og Gubar 2000: 28). Plotet i *Svartjord* fører til at den mektige, trolske matriarken døyr, men etterlèt seg ein engleaktig versjon av seg sjølv. Med denne skildringa skriv Sveen inn eit dobbeltgjengarmotiv med ei «fordobling» av Sille-figuren som kan minna om dei to Catherine-figurane i Emily Brontës *Wuthering Heights* (2009 [1847]). Også i Brontës roman symboliserer kvinnene ei utvikling.

er ein dekadent, urban figur – ei stiv og veik kvinne som talar riksmål.²⁶⁸ Andrea representerer ei kvinneleg urkraft som til skilnad frå gamle-Sille er erotisk. Styrken hennar blir skildra på ein måte som minner om gamle-Silles eigenkarakteristikk av seg sjølv, ved å knyta Andrea til det overnaturlege: «Sterk var ho au, trollet. Han skulde aldri gløkke den dagen i lauvtakstida der om hausten da ho bar både 'n Otto og meisen hans heile Søgjords-enga ned og etterpå dengde-opp drengen som han vøre ein lindarunge!» (s. 49). Det viser seg også at det er *ho* som tek det erotiske initiativet overfor drengane på garden.²⁶⁹ Eit teikn på den farlege, erotiske makta ho utøver, ligg i eit merkeleg innviingsritual som går ut på å be nyleg innhyra arbeidsfolk om å ta ned eit kar med syrna mjølk frå ei hylle oppunder taket. Når ho får Tore til å gjera det, knepper ho ned broka hans, så han blir ståande halvnaken med hendene i vêret (s. 40). Makta til Andrea går utover det sømelege, og ho fungerer i romanen som ein dekadansefigur: ei *femme fatale* som til sist fører menneske ut i ulukke og død.

4. Vital maskulinitet som medisin

Eit offer for Andreas destruktive, erotiske kraft er huslæraren Paul Gløersen. Han er forelska i Ulfsberg-dottera Synnøve, og saman kroppsleggjer dei nettopp forfallet mot slutten av romanen – i likskap med Gunner og Andrea blir dei ein negativ parallell til Tore og ung-Sille. I ein veik augneblink har Paul lege med Andrea, som seinare føder ein unge. Fødselen set i gang krise romanen kulminerer i, noko som understrekar kor destruktiv seksualiteten kan vera i dette romanuniverset. Om det verkeleg er Paul eller Gunner som er faren, gjev ikkje romanen eit klårt svar på,²⁷⁰ men Andrea bruker utruskapen som våpen mot ektemannen ved å trekkja i tvil manndomen hans:

²⁶⁸ Romanen markerer gjennomgåande distanse til det urbane. Dette gjeld handsaminga av Paul Gløersen, som me skal sjå nedanfor, men også karakterar som den usympatiske sorenskrivaren Platt [!] og fru Melgård. Idet Melgårdsfrua fyrst kjem til Svartjord, freistar ho å ta ikring gamle-Sille, som berre helsar gjesten med eit kjøleg handtrykk (s. 25). Personifiseringa av gamletidas styrke vik konsekvent unna det forfina og veike. Den gjennomgåande romantiseringa av bondelivet og den jordnære bonden er såleis nok eit trekk ved romanen som overlappar med ein nasjonalromantisk influert nazisme. Her kan ein merka seg at Eugenia Kielland var lunken i kritikken av romanen og spesielt lite overtydd av bruken av språkformer i karakterteikninga: «Det er så pussig – når landsmålsforfattere av og til innfører i sine bøker folk som talar bymål, lar de dem snakke et forunderlig miskmask av dansk og gammelt kancellisprog som ingen nordmann noensinne har hatt i sin munn. [...] Forøvrig er han som talar dette sproget i boken en slags representant for bykulturen, så blodløst og uvirkelig skildret at ene står i stil med det andet» (Kielland 1937). Også ho går altså i rette med den flate karaktterskildringa.

²⁶⁹ Namnet Andrea er avleidd av gresk ἀνήρ [*anēr* – «mann»]. Dimed kan det tolkast som «mannleg», som eit teikn på det delvise kjønnsrollebytet karakteren Andrea står for.

²⁷⁰ Det finst eit symbolsk indisium på at det verkeleg er Paul som er faren: Det er når gamle-Sille ser inn i augo til Paul etter å ha sett til barnet i vogga, at ho får anfallet som endar med at ho blir sengeliggjande og døy (jf. s. 220ff). Skrekken for at det urbane forfallet har nedfelt seg i Ulfsbergsætta, fører til at gamle-Sille gjev opp livet og satsar alt på å stø opp under Tore og ung-Sille.

Åhåhå, du skulde full' greie å gjøra ein unge du, din gamle nar.
Han sokk ihop i stolen, underlepan hong slakk.
– Du vart medrådlig no. Borkbjølla! [...] Det var han Paul den eine natta og du den andre, men *du?* å valikse' det. Nei, han du har gått her og kalla-opp altmeine, han greidde da det som ikkje du har greidd dei siste tolv åra (s. 260, kursiv i original).

Synnøve har lytta i skjul, og spring fortvila ut av huset. Den livskraftige helten Tore er den fyrste Andrea gjev ordre om å springa etter og stogga dottera, men det nyttar ikkje. Synnøve spring ned mot Ulvåa, og ser ingen annan utveg enn døden. Ho hiv seg ned på ei djupne kalla *Trollhølen*, medan ho roper: «– Ja, no kjem je!» (s. 265). Svartjordsfolket kjem mannssterke fram åt vatnet, men Andrea, Gunner og Paul er mest opptekne av å kjekla seg i mellom. Gunner skuldar Andrea for å ha bringa med seg død og elende til garden: «– Du er full snart fornøgd no, da du har drepe både a mor og a Synnøve! Ja, no kan du reise til helvetes for meg, *je* vil ikkje sjå deg meir føre auga mine!» (s. 267, kursiv i original). Romanen sluttar med dødsfallet, når Tore bestemmer seg for å ta med ung-Sille vekk for å rydda ein eigen gard.

I scena som leier fram til katastrofen, impliserer altså Andrea at Paul er mandig, fordi han har greidd å setja barn på henne. Karakteristikken har eit ironisk preg, for gjennom heile romanen blir Paul tillagd trekk som gjer han til ein typisk dekadent og avmaskulinisert helt.²⁷¹ I romanen blir Paul skildra som veik i kroppen, og meir interessert i bøker og religiøs spekulasjon enn kroppsarbeid. Ei replikkveksling mellom Paul og gamle-Sille er karakteristisk: «– Sandelig, der er mere mellem himmel og jord enn i våre hoder! – Gud sji lov og pris for det, sa gamla» (s. 104).²⁷² Folket på Svartjord tenkjer om Paul at han «gikk her og var *annleis* støtt, riste på huet seint og undersamt» (sst., kursiv i original). For Sille er han ein slags merkeleg, fjern åndsarbeidar: «Ho laut flire da ho kom-til å undres på om det ikkje var slike som vart diktarar» (s. 106).²⁷³ Som i *Andletet* er adjektivet «annleis» ein homografisk markør, men her er det para med førestillinga om den kreative og kunstnarlege homoseksuelle. Metakommentaren om

²⁷¹ Den vakre kvinna som forfører unge menn, kan som nemnt sjåast som eit dekadansesymbol. Den dekadente *femme fatale* blir ofte framstilt som ein vampyr som tappar menn for maskulinitet (Sjögren 2010: 82f). «Utan tvivel var demoniseringen av kvinnan ett fruktbart tema i fin de siècle-kulturens sexuella diskurs [...]. [...] Den orm-omslingrade kvinnan, den lesbiska, den androgyna man-kvinnan, vampyren, fresterskan, var alla variationer på samma hotbild» (Johannisson 1994: 206). Såleis er Andrea også ei misogyn framstilling av ei degenererande kraft som gjer mennene umandige – og potensielt queere. Andreas «mandom» er likeins ei kjønnsoverskridande makt, som siterer dekadanselitteraturens problematisering av den meir frigjorte kvinnerolla i moderniteten.

²⁷² I tillegg kan desse replikkane også lesast som ei form for praeteritio. I ljøs av seksualitets- og utruskapstematikken me skal sjå i romanen, gjev denne kommentaren meining som ein implikasjon om at ikkje alt er verdt å vita, og at noko helst bør haldast løynd.

²⁷³ Per Thomas Andersen understrekar at eit av dei mest karakteristiske trekk ved den dekadente personlegdomen var «det cerebrale rommets primat i forhold til den konkrete ytre virkelighet» (1992: 563). På det viset er Paul ein typisk dekadent figur, men det at han er «annleis», kunstnarleg og mistilpassa, er også sterke indikasjonar på at dekadansen her markerer ein «degenerert» seksualitet.

dikting opnar for å lesa skildringa av Paul som ein representant for Sveen sjølv.²⁷⁴ I *Svartjord* er det såleis Paul som blir offer for den antisosiale ambivalensen overfor seksuelle avvikarar som pregar forfattarskapen²⁷⁵ – Paul er lærd, men overvegande negativt framstilt.

Vidare er Paul splitta mellom byen og bygda. Han passar ikkje inn i korkje studentlivet eller bygdemiljøet – overalt er han «annleis». Også denne splittinga mellom ein naturromantisk sentimentalitet og den cerebrale lærdomsdyrkinga er eit dekadent trekk. Han er mistilpassa og grublande, noko som fører til at Synnøve druknar seg fordi ho ikkje kan lita på den ho elskar – ho blir «tullut» (s. 261) – og tek livet sitt. Forfallet fører altså til sinnssjukdom og «pervers» erotikk.

Den viktigaste scena med Paul og Synnøve går føre seg under eit martnasball om våren. Vårmotivet er som vanleg metonymisk knytt til ei erotisk blomstringstid, men her er Paul utilpass. Han vil ikkje dansa, og liker ikkje livet av musikk, stamping og drikk. Han og Synnøve blir ståande og sjå på kalaset når den illgjetne «likvaskaren» kjem inn i salen. Denne karakteren er stygg, blåøygd og med hule augo, som eit lik, men oppnamnet har han frå det tidlegare yrket sitt. På narrasjonstidspunktet er det likevel lenge sidan han har teke seg av lika i bygda. Ein ekstern analepse plasserer trugsmålet frå likvaskaren utanfor romanhandlinga: «Noen hadde *set* noe tå han ein hell annen staden som ikkje var godt. Some sa det skreiv seg frå den gongen han vaska dottera på Olstad» (s. 162, kursiv i original). Den namnlause likvaskaren er skydd og forakta i bygda fordi han har eit rykte som nekrofil. Han kroppsleggjer dimed både *død* og *perversjon*.

Under ballet tek likvaskaren Synnøve – proleptisk – i armen og prøver å ta henne med seg. Paul har ingenting å stilla opp med: «Paul kjende eit angestflaug gjennom sansane. Synnøve klengde seg til han, den fremende drog i a. – Gå! stunde Paul, hørde sjøl horrleis røysta hans var makterslaus. Då såg likvaskaren på han og lo» (s. 162). Den dramatiske sekvensen er talande: Paul er eit kjenslemenneske som blir gripen av «angest». Etter kvart greier han ikkje halda fast i

²⁷⁴ Særleg sterkt er samanfallet mellom Sveen og Gløersen med tanke på at Gløersen drøymmer om å skriva «[E]in poesi om venleiken i natura, om store kjensler i mannabringa, om hugsviv og stemningar så lette som kingelvev, om kjærleik i dørke lundar og elskande menneskjer. Ikkje den grove hårdagselsken, nei ein åndeleg kjærleik som leidde menneskja nærare til Gud →» (s. 70f). Gløersen har søkt vekk frå byen og attende til eit presumptivt reinare landliv. Slik overlappar både det diktarske idealet hans og problematiseringa av det urbane med Sveens sjølvframstilling. Sveen sa i eit intervju før lanseringa av *Jordelden* at han hadde funne attende til rikdomen i bygdekulturen, særleg gjennom bygdevisene: «Visone har vist meg ei verd eg kjende som eg kom burt fraa i bymiljøet men som eg no kjenner att meir levande enn fyrr» («Kobra» 1933).

²⁷⁵ Paul ber på endå fleire avvikarteikn, mellom anna saknet etter ein stabil morsfigur, som kan alludera til idéen om den morsbundne homoseksuelle: «Ho hadde vori så nær og femnd så tett – alltid over, ved sida, ikring. Han mintes ho som tryggleik og naudsyn, jord og svevn. Hadde han aldri sea sovi godt, verkeleg sovi? Hadde han alltid sea legi åleine?» (s. 166). Sjå òg delkapittel 6 nedanfor.

Synnøve, som desperat klamrar seg til han. Sidan han ikkje har fysisk styrke å kjempa med, tyr han til ord, men også her er han «makterslaus», og i staden for å koma med eit autoritært, maskulint brøl, stønnar han berre. Freistnaden hans på å gjera motstand møter berre lått hjå representanten for døden.

Til alt hell for Synnøve er også Tore på ballet. Sterk og sint knyter han nevane og kastar likvaskaren ut. Han lever dimed opp til den maskuline norma: «Han var nitten år og hadde gjort eit karstykke» (s. 163). Ved å symbolsk reinska vekk døden under ballet blir Tore ein normativt maskulin helt som får by opp storgardsjenta Synnøve til dans. Paul skjemst over sin eigen veike innsats, og blir avvist av Synnøve når han føreslår at dei skal gå: «Vadelikse' det. No vil je moro meg. Fysst skal je ha ein dans med deg, Tore [...]» (s. 164). I kraft av å vera eit dekadent bymenneske som ikkje taklar mannjamningane på bygda, kjenner Paul seg utanfor: «Han var nedtyngd, så einsam kjende han seg med eitt. Og han gav seg over åt den kjensla, det kosta han ikkje mye. Einsam var han, fremend, ingen skjønte han. Han var annleis, utafør. Dessuta var han ei åndsmenneskje» (sst.). Skildringa av Paul dreg med seg fleire topoi i den medisinske diskursens skildringar av den homoseksuelle på starten av 1900-talet: forfina, utanfor, kunstnarisk, kjenslevar – kort sagt ein *cerebral*, dekadent helt. Både Paul og likvaskaren er to «anormale» og kjønnsleg mislukka avvikarar som blir vanæra av den vitale og normativt maskuline Tore.²⁷⁶ Karakterteikningane av både Paul, Gunner og Tore viser at maskuliniteten er performativt danna. Det er ved å *gjera* ei handling eksplisitt definert som mannleg at Tore *blir* ein mann. Likeins er det ein mangel på handlekraft som definerer Paul som umandig. Når han seinare – truleg – har gjort Andrea gravid, blir han definert som maskulin av henne, medan ho gjer narr av Gunner fordi han ifylgje henne ikkje er i stand til det same.

Krisa ved martnasballet får Paul til å dra heim åt Svartjord, der Andrea trøystar han – og dei endar med å liggja saman. Slik går det ei direkte line frå at likvaskaren bryt inn i forteljinga, til samleiet som i sin tur fører til at både gamle-Sille og Synnøve døyr. På den eine sida indikerer dette korleis romanen sjeldan tek parti *for* dei seksuelle avvikarane, men heller skildrar korleis dei fører undergang med seg. Romannorma set alt håp til dei som kan formeira seg og vera sterke. På den andre sida er forholdet mellom Paul og Andrea også homografisk, ved at karakterteikningane får dei til å framstå som to allegoriar over den homoseksuelle. Samleiet mellom dei kan dimed lesast som ei symbolsk skildring av eit homoseksuelt samleie som ikkje kan bera frukter, men berre føra til undergang. Her kan me altså sjå ein thanatologisk impuls.

²⁷⁶ Pauls utanforskap overfor Tores performative maskulinitet alluderer til diktet «Jonsokdansen» frå *Jordelden* (Sveen 1933: 52–57, jf. Andersen og Myren-Svelstad 2016).

Paul og Synnøve er såleis eit dekadent par som høyrer saman fordi dei er forfalne, slik Pauls refleksjon etter ballet viser: «Desse folka han hadde møtt – dei var vilt fremende. Derfor drog dei han – og skræmde han. Berre hos Synnøve hadde han kjent noe han kunde skjønne, noe tå sitt eige» (s. 167). I tillegg til Gunner er nemleg Synnøve den som aller tydelegast personifiserer degenerasjonen i Ulfsbergs-slekta. Ho er kjærast med den cerebrale karakteren Paul, og er mest like oppteken av bøker som han. Gjennom heile romanen kjem det frampeik om at ho skal døy. Ho er «hjelpelaus, bleik og einsam», og spåkvinna Kari Kvea påstår at «dauden har kysst a på auglokka» (s. 68). Opptrinnet med likvaskaren er eit anna teikn, og eit siste kjem når gamle-Sille døyr og ikkje lèt att augo: Det blir sagt at dette er eit varsel om at den døde «ventar noen etter seg» (s. 245). Når Synnøve døyr på slutten av *Svartjord*, er ho dimed siste leddet i ei destruktiv utvikling. Gamle-Sille er den sterke, kloke mater familias; Gunner og Andrea er late, sløve og manipulerande; Synnøve har forlate eit «naturleg» liv på garden og glide inn i forfina, urbane syslar som lesing. Dimed går ho *under*, bokstaveleg tala.

Skildringa av Paul er eit av dei punkta der *Svartjord* kan samanliknast med gjennombrotsromanane til Tarjei Vesaas: *Det store spelet* (1934) og *Kvinnor ropar heim* (1935). Bøkene fylgjer odelsguten Per Bufast frå barndomen fram til han sjølv har fått barneborn, og blir rekna som del av «den vitalistiske fasen» til Vesaas (Baumgartner 1977: 580). Slik utgjer dei ein klangbotn og eit samanlikningsgrunnlag for den heimstaddiktinga Sveen bidreg til med *Svartjord*. I tillegg kan dei lesast i dialog med Sveens kritikk av «oppløysinga i bondesamfunnet», i og med at dei skildrar det *motsette* av oppløysing: I Bufast-romanane er påbodet frå jorda, garden og ætta styrande for den individuelle utviklinga.²⁷⁷ Karakterane har ikkje noko anna val enn å leva opp til den biologisk-funksjonalistiske vitalismen der ekteskap må inngåast, jord må ryddast, og både kyr og mødrer mjølkast.

I samanheng med *Svartjord* er Bufast-romanane interessante i kraft av dei elementa i bøkene som *bryt* med denne funksjonalismen. Eg vil fyrst jamføra Paul Gløersen med veslebroren til Per Bufast, Åsmund [sic]. Som liten har Åsmund ein mystisk kameratskap med den stakkarslege Knut Prikken, som døyr ung. Allereie motivet med avvikaren som døyr tidleg er eit homografisk signal, og i *Det store spelet* fører dette til at Åsmund reiser til byen for å studera (jf. Vesaas 1934: 275). I Bufast-romanane har Åsmund såleis om lag same funksjonen som

²⁷⁷ Symptomatisk for dette jord- og ættepåbodet er den ofte siterte replikken til faren hans Per: «– Du skal vera på Bufast all din dag» (Vesaas 1934: 24). Me kan òg merka oss at syskenbarnet til Per, Helge, møter ei konkret heteronorm formulert av mora: «– Du skal lære deg til å vera saman med gjentone. Og bli ein skikkeleg kar. No er du sytten år» (Vesaas 1935: 10). I det heile tematiserer Bufast-romanane i stor grad korleis det å leva opp til eit vitalistisk, heteronormativt liv ofte møter motstand og er noko ein må *lærast* opp til. Heteroseksualiteten er i desse romanane skildra som innøvd.

Paul i *Svartjord* i og med at han blir ein dekadent, cerebral karakter, framandgjort frå bygdesamfunnet. Åsmund set det normative formeirings- og dyrkingspåbodet i relieff:

Dette året kom Åsmund heim ein tur i slåtten. Han vart møtt av so mykje ungar at han stod lo.

– Det var då ein fæl aling de driv her.

Per totte han hørde ein liten snert av spott hjå Åsmund. Åsmund stod i fine klæde og med fine hender. Augo hans var framande og kjølege. No var han på veg til å få ein ny måte å sanse på attåt å føre seg fram på (Vesaas 1935: 119).

Skildringa av dekadenten er meir nyansert hjå Vesaas enn hjå Sveen. Åsmund kjem på vitjing til Bufast som ei problematiserande kraft. Han minner om at det finst ei verd der ute, og problematiserer einsrettinga mot formeiring ved å gjera narr av den enorme barnavlinga på garden. Han er ikkje berre «fin» og «framand», men har ein annan måte å sansa på – Åsmund sit inne med ein perseptiv kunnskap som gjer at han kan ta denne problematiserande rolla overfor Bufast-folket.

Karakterane til Vesaas er dimed ikkje så eintydig symbolberarar som dei i *Svartjord*. Ein viktig skilnad mellom Paul og Åsmund er at Åsmund er ei *problematiserande* framfor ei *destruktiv* kraft i romanen. Medan Paul fører med seg urban degenerasjon, og leier til død og undergang i Ulfsberg-slekta, spelar Åsmund snarare rolla som kontrast til gardslivet. Han giftar seg og blir buande i byen med kone og ein einsleg son, i sterk relieff til dei uoversiktlege ungeflokkane på Bufast. Som dekadansefigur er Åsmund slik sett ikkje ein tragisk karakter som Paul, men snarare ein melankolsk karakter som viser fram det alternative livet for den som ikkje finn seg ein plass i «det store spelet». ²⁷⁸ Som Baumgartner poengterer i sin analyse, ligg det ein positiv verdi i Bufast-bøkene i dissonansen mellom det positive påbodet om å fylgja gardens lov og dei negative psykologiske konsekvensane Vesaas viser at dette påbodet har for individet (1977: 583). Hjå Vesaas finst både dei som tilpassar seg den biologiske funksjonalismen, og dei som ikkje gjer det. Derimot skal me sjå at hjå Sveen blir dekadansekarakterane einsidig knytt til død og tap; dei bidreg ikkje til samfunnet. Denne kontrasteringa underbyggjer slik sett at Sveen knyter seg til ei proto-nazistisk oppvurdering av det sterke individet.

5. Bygdevisene: drengestuas homososialitet

I *Svartjord* er Tore personifiseringa av det sterke individet, og bakgrunnen hans er typisk for hamskiftet: Faren har selt frå seg alt han har til storbonden Håken Ulfsberg, og Tore lyt søkja

²⁷⁸ Sjølv om Åsmund endar opp i eit heteroseksuelt ekteskap, er karakterteikninga ein indikasjon på at han kan lesast som ein seksuell avvikar. Som med Paul i *Svartjord* kjem det stadig teikn på at Åsmund får i meste laget av morskjærleik: «No samla mor alt på minsten Åsmund. Per var stor og greidde seg sjølv, sa dei» (Vesaas 1934: 88). Åsmund blir stadig merkt ut som annleis og blodfattig: «Utanum, stod det skrive på honom. Tilbakars til turre bøker og raslande papir» (Vesaas 1935: 52).

teneste hjå gamle-Sille, som er svigerinna til Håken. Far til Tore, Tølløv Ås, poengterer kor omskiftelege tidene er: «Nei, dette hadde je aldri tenkt, det je skulde få son min i tenest åt a Sille Svartjord. Men såleis er det i verda, det går støtt på eit vis som ein ikkje hadde tenkt» (s. 7).²⁷⁹ Sitatet – det einaste frå Tølløv i romanen – tyder på at det er eit eller anna vanskeleg forhold mellom familien på Ås og dei på Svartjord. Etter kvart skal det bli klårt at folkepraten går om Sille og Tølløv, og at dei skal ha hatt eit forhold. Drengkallen Embret fortel om at Sille skal ha teke livet av og gravlagt ein unge i ei myr nær ved garden: «Dei hadde det full' for det ein kunde høre noe borti Håberget sea den somaren. Det skulde vera ein utbørd som gukku på mor si der om nettene» (s. 60, kursiv i original). Sitata slår an det viktige temaet seksualitet og familieforhold som skal utbroderast i den homososiale fellesskapen Tore går inn i på Svartjord.

Med omgrepet homososialitet postulerer Sedgwick at både homoerotikk og homofobi kan plasserast innanfor kontinuumet av mann-mann-relasjonar.²⁸⁰ Ho knyter dette til René Girards begjærstriangel for å illustrera at bandet mellom to mannlege rivalar kan vera vel så sterkt som bandet mellom to elskarar (1985: 21). Slik oppstår eit kontinuum mellom på den eine sida patriarkalske alliansar mellom menn, der homoseksuelle er eit skræmebilete og kvinner fungerer som bytemiddel, og på den andre sida ei separatistisk og viril homoseksualitetsforståing. Eit patriarkalsk samfunn krev mannleg separatisme. Men i ljøs av den moderne trongen til å definera homoseksualitet blir sjølve kategorien «homoseksuell» ein kontrollmekanisme som gjer at sume forhold mellom menn risikerer å ramla utanfor det respektable:

The importance—an importance—of the category 'homosexual,' I am suggesting, comes not necessarily from its regulatory relation to a nascent or already-constituted minority of homosexual people or desires, but from its potential for giving whoever wields it a structuring definitional leverage over the whole range of male bonds that shape the social constitution (Sedgwick 1985: 86).

I denne analysen ligg det såleis ei konstatering av at i dette heteroseksuelt motiverte feltet oppstår det homososiale band, som er potensielt homoerotiske. Som eg var inne på i drøftinga av den norske § 213, er eit resultat av krisa i homoseksuelldefinisjonen som bio-politisk

²⁷⁹ Slik liknar lagnaden til Tore på førelegget for ein av hovudkarakterane i Hamsuns *Siste kapitel* (Hamsun 1923a, b). Karakteren Daniel er frå ein storgard, men den alkoholisererte faren sat til slutt berre att med ei sæter i arv. Som Britt Andersen har peikt på, alluderer Daniel til den tyske Heimat-litteraturens narrative mønster med den unge, kjekke mannen som kjem frå uverdige kår, men arbeider seg oppover (Andersen 2011: 168). Daniel representerer i tillegg ein normativ maskulinitet (sst.). Både desse trekka er klare parallellar til rolla Tore spelar i *Svartjord*.

²⁸⁰ At omgrepet kan vera relevant for å forstå kjønnsrelasjonar i agrarsamfunnet ved førre sekelskifte, viser den svenske historikaren Ann-Catrin Östman, som argumenterer for at homososialitet i stor grad prega måten kjønn vart skapt i desse samfunna (2006: 111).

regulering at ingen kan vera sikre på om dei unngår eller fell innanfor definisjonen (jf. kapittel 3.5). I forlenginga av dette gjer homoseksuelldefinisjonen det vanskeleg å vita om ei spesiell form for åtferd, eller ulike former for samvær mellom menn, vil bli straffa eller møtt med andre sosiale sanksjonar:

Not only must homosexual men be unable to ascertain whether they are to be the objects of 'random' homophobic violence, but *no man must be able to ascertain that he is not (that his bonds are not) homosexual*. [...] For a man to be a man's man is separated only by an invisible, carefully blurred, always-already-crossed line from being 'interested in men' (Sedgwick 1985: 88f, mi kursivering).

Dette bidreg til å forklara at samvær mellom menn kan vera både hypermaskuline, separatistiske og patriarkalske, men samstundes gjeva homoseksuelle konnotasjonar. Krisa i homoseksuelldefinisjonen forsyner dimed heteroseksuelle samband med homografisk meining. Eg skal i det fylgjande bruka dette perspektivet i analysen av *Svartjord* og andre bygdeskildringar i forfattarskapen.

Med seg på ferda frå heimgarden til Svartjord har mor til Tore sendt med honom ein «laup» – eit slags skrin. Fyrste gongen han møter Cesilia/ung-Sille, viser han henne ei sylvnål til minne om kjærleiken mellom foreldra. Nåla har innfelt dei tre kristne symbola anker, kross og hjarte, og Tore er tilsynelatande stolt over klenodiet. Plutseleg tek han seg i det, og Cesilia innser også at nåla er teikn på noko: «Ho møtte han storforundra, næsten vantruen, og før ho sjølv visste om det, glatt det utor ho: – Og denna fekk mor di tå far din!» (s. 20). Nøyaktig *kva* nåla er eit teikn på, blir verande implisitt, men det er tydeleg at det er knytt skam til forholdet mellom foreldra til Tore: «Mor hans og far hans, harme og skam – hoss kunde han fortala seg såleis?» (sst.). Ikkje berre er det tilsynelatande aksepterte, heteroseksuelle tilhøvet knytt til noko skamfullt. Det skamfulle er dessutan *unemmeleg*, og kan berre alluderast til gjennom dei kristne symbola for tru, von og kjærleik. Også det heteroseksuelle kan hamna utanfor heteronorma.

Tore ser likevel rikdomen han ber med seg, som eit stykke sosial kapital. Han fantaserer om korleis han kan gjera inntrykk på Cesilia: «Han hadde hatt som ei von om at ho vilde sjå etter, det var ikkje alle som hadde såpass i laupen sin» (s. 19). Slik karsstykket på martnasballet seinare gjer han til mann, gjer skattane i laupen Tore til ein arketypisk helt, der skattane i laupen representerer belargåver.²⁸¹ Derimot inneheld laupen også ei oppbyggjeleg bok som blir knytt til

²⁸¹ Denne kvinneforførande kapitalen *kan* også oppfattast som forfina og dimed *feminin*. Når drengkallen Otto, som ikkje set vidare pris på Tore i starten, snik seg til å sjekka innhaldet i laupen, finn han grunnar til å gjera narr av den nye gardsguten: «[D]et var ikkje småtteri han fekk sjå. Brunsukker og silkeduk som ei gjente, kvinnfolknål og ei hellig bok! Det var næsten for godt til å vera sant» (s. 27). Gjenstandane eksemplifiserer slik korleis det som er maskuline handlingar og objekt, kan bikka over i det affekterte og feminine.

ei skamkjensle som Tore avviser. Tittelen er «Fly Ungdoms Begjæringer! Foredrag holdt ved kristelig Ynglingeforenings Aarsfest af C.F.B. Walther, Theol. Professor i St. Louis, Amerika» – med ein personleg dedikasjon frå presten som har gjeve Tore boka til konfirmasjonen: «Min Søn, naar Syndere lokke dig, da samtyk ikke» (s. 20). Dette er ei autentisk, moralsk oppbyggingsbok som legg særleg vekt på kjønnsmoral²⁸² – her blir altså den moralske diskursen, som elles har spelt lita rolle i forfattarskapen, sitert direkte.

I eit utdrag Cesilia les høgt for Tore medan ho blar i boka, møter me mellom anna idéen om at kjønnsleg synd er noko ein kan lokkast til. Særskilt tekster og teikn kan lokka folk til erotiske utsveingar. Midt i preika heiter det: «Øjet, Øret, hver eneste Nerve er en vid aaben Port, gennem hvilken det kjødelige Brændemne let og ubemærket trænger ind i det ubevogtede Hjerte» (Walther 1879: 11). Deretter kjem denne lange perioden, sitert i romanen:

En tvetydig Spøg, et letsindigt Ord, Tonerne fra en vellystig Musik, en slibrig Fortælling, et ukydsk Billede, ja, Synet af en kydsk Jomfru eller hvilketsomhelst, hvorved Kjødets Lyst kan fæste sig, alt dette kaster glødende Gnister i det saa let antændelige, arme ungdommelige Hjerte (s. 21).

Mot slutten av preika er forfattaren endå meir spesifikk når det gjeld *kva* som kan føra til syndig vellyst: «Vogter eder for alle Romaner og Skrifter, som opegge Lysten» (1879: 20). For det fyrste skildrar utdraget i romanen ein kristen tanke om at den djevelske lyst kan få fleire ulike inkarnasjonar; seksualiteten er eit trugsmål som eksisterer overalt.²⁸³ For det andre er dette sitatet ein metakommentar til den skjønnlitterære diskursen: Det impliserer at just teikn og tekster kan plassera umoralske fantasiar i hovudet på dei unge – og dimed leia til umoralske handlingar.²⁸⁴ Ved å sitera eit autentisk døme på denne moralske frykta skildrar Sveen dei normene som regulerte kjønnsåtferd i tida for romanhandlinga. Men i tillegg viser han korleis tagnaden blir den påbodne språklege forma for tabubelagt seksualitet.

I ei anna scene les Tore på senga; utdraget fokuserer på fantasiens korrumpierende makt:

²⁸² Boka kom i fleire opplag, men utgåva sitert i romanen vart utgjeven i 1879, og det er ikkje vanskeleg å tenkja seg at boka faktisk sirkulerte som konfirmasjonsgåve i flatbygdene det fylgjande tiåret. Kan henda hadde Sveen sjølv tilgang på verket i boksamlinga heime på familiegarden. Faren Gulbrand og mora Bertha var fødde i høvesvis 1868 og 1873 (Gatland 2003a: 21), og kan bae ha hatt eit eksemplar. Tittelen på oppbyggingsboka er eit sitat frå 2. Tim 2, 22.

²⁸³ Tradisjonelt har også kristendomen operert med ein universaliserande homoseksualitetsdefinisjon *avant la lettre*, der likekjønna begjær har vore rekna som ei mogleg drift i *alle* (jf. Endsjø 2009: 111). Åtvaringa mot å bli lokka til umoral kan lesast i ljøs av frykta for at drifta skal gå i alle moglege retningar.

²⁸⁴ Schaffner peiker på at den diskursive reguleringa om *tagnad* overfor avvikande seksualitetar i ein tidlegmoderne kontekst var motivert av denne tanken. Tanken gjekk ut på at å innlemma eit fenomen i diskursen innebar å gjeva det eksistens (Schaffner 2012: 36). Sveen ironiserer over trua på litteraturens moralske fordervingskraft ved å visa at Tore blir påverka til «umoral» ved å lesa om fenomenet i ei bok som nettopp skal *verna om* seksualmoralen.

Den [skjændige Lyst] er tilfreds om den arme Yngling til en Begyndelse blot giver Rum hos sig for utugtige Tanker og Sandsebilleder og venter ofte længe paa belejlig Tid og Stund da den omsider trækker sine Rosenbaand hardt sammen, for derpaa endeligt at styrte sin Fange ned i den grove Utugt [...] (s. 84).

Tore avviser lærdomane frå den seksualfiendtlege oppbyggingsboka: «[S]like ord skulde kje døyve elden hos ungdomen, nei» (sst.). Boka representerer eit moralsk manndomsideal som skaper vondt blod mellom Tore og Otto i starten av romanhandlinga. Når Otto fortel om kor vakker Andrea er, blir Tore harm for måten Otto omtalar matmor deira på, men Otto bryr seg ikkje: «Ho Andrea er utrulig ho. Skulde je fortelja deg om det, gut – så vart du så kåt så det ikkje vart råd å vera med deg i trehus!» (s. 26). Den verbale kunnskapsdelinga om seksualitet risikerer å setja grensene mellom det homososiale og det homoerotiske på spel.

Ei slik potensiell grenseoverskriding skjer når Tore avviser seksualmoralen i *Fly Ungdoms Begjæring!*. Han legg frå seg boka og klyv oppi senga til Otto. Kontakten mellom dei er ikkje eksplisitt kroppsleg, men verbal:

– Det var toskut tå meg det je gikk-ut istad gut, når kvinnfolka var så lystne på leik. Fortel meg hå du gjorde-med døm da, din gratange!

Og han Otto var ikkje langsint, og ikkje skrædde han orda hell, så gutane vart liggjande der og knisle og prate – og hadde det rettelig huggsamt utover kvelden. Såleis gikk det med *den* omvendinga (s. 84, kursiv i original).

Som ein ironisk kommentar til oppbyggingsbokas formaningar om at «slibrige Fortællinger» og «letsindige ord» kan lokka ungdomen ut i synd, blir denne forteljarstunda nettopp det som får Tore til å leggja vekk boka. Når Tore omfamnar denne utvekslinga av kvinnfolkhistorier mellom menn, blir han ein del av gruppa; heteroseksuelt begjær knyter menn saman i relasjonar basert på erotikk. Dimed syner denne sekvensen også fram korleis erotisk lada homososiale relasjonar er uløseleg knytte til heteronormer – og dimed korleis heteronormene er eit viktig utgangspunkt for erotisk kontakt mellom menn.²⁸⁵ Ved å forkasta ein av dei potensielt feminine og skambelagte skattane i laupen blir Tore normativt heteroseksuell, men dess nærare knytt til mennene på garden.

I analysen av homososialitet kritiserer Sedgwick teoretikarar som Girard og Freud for å oversjå makthierarkiet i erotiske triangel. Det er heilt sentralt at forholdet mellom menn *via* ei kvinne står i fare for å destabilisera grensa mellom homososialitet og homoerotikk (Sedgwick 1985: 23). Det er med andre ord mannleg heteroseksualitet som skaper ein homografisk

²⁸⁵ Dersom Tore berre kan bli akseptert som mann ved å gjera normativt maskuline handlingar, så som å snakka om kvinnfolk med andre menn, impliserer det dessutan at homososialiteten er grunnlag for samhald og regenerativ samfunnsbygging. Dette kan vera ein allusjon til tanken om potensielt homoerotiske mannsforbund som grunnlag for sivilisasjon (sjå kapittel 3 og 7).

homososialitet. Også på dette punktet kan me sjå ein samanheng med Bufast-romanane til Vesaas. Sentralt for konflikten i desse romanane er det nære forholdet mellom Per og venen Olav. Dei to venene badar saman og innvier kvarandre i løyndomar ingen andre får vita om. I *Det store spelet* kjem grendajenta Åsne imellom dei to gutane; når Olav fortel at Åsne skal vera budeie på garden hans, føler Per at han taper venen: «No var Olav mist. Der gladde han av» (Vesaas 1934: 166). Verbet «gladde» alluderer til at Olav er sola i Pers liv, og at venskapen mellom dei gjev styrke og livskraft. Den homososiale lidenskapen står i kontrast til det tvingande og avgrensande påbodet om heteroseksuell formeiring:

Per visste godt kva han lengta mest etter. Det var ikkje Åsne. Det var Olav Bringa. Han vilde få ha Olav ved sida si att. Ha Olav rett framfor seg og sjå dei grå augo hans. Få sitje tegja jamsides honom. Få symje i Tvinna saman med honom, og ligge i soli på flate steinhellor.
Og Olav vilde nok koma att (Vesaas 1934: 216, kursiv i original).

Skildringa til Vesaas er inderleggjort; Bufast-romanane vender stadig attende til venskapen mellom Olav og Per som symbol på ei tapt barndomstid og ein mogleg opposisjon til den biologiske funksjonalismen. Sveen idylliserer derimot ein viril homososialitet, med eit erotisk islett i det at forholdet mellom Tore og Otto er knytt til at dei hissar kvarandre opp når det gjeld kvinnene på garden. Her er det ein klår skilnad i høve til *Det store spelet*, der det er Åsne som både sameinar Per og Olav, og skil dei ved å setja lojaliteten mellom dei på spel. Hjå Sveen manglar det såleis symbolske indikasjonar på at mannleg homososialitet kan vera ei alternativ form for vitalisme. Dette er i tråd med den enklare, dikotomiske idékampen mellom dekadans og vitalisme framstilt i *Svartjord*, samanlikna med problematiseringa av ættepåbodet i Bufast-romanane. Derimot fokuserer Sveen sterkare på natta som åstad for det potensielt homoerotiske, og drengestua som homososial topos. Denne toposen blir dess meir homografisk i og med at natta ofte symboliserer former for seksualitet som ikkje kan ovra seg i dagsljøset. Så legg då *Svartjord* òg i langt større grad enn Bufast-romanane til Vesaas vekt på ulike former for seksuelt avvik og seksuell umoral. Framstillinga av dekadansekarakteren Paul Gløersen er eitt eksempel; bruken av viser som innskoten sjanger er eit anna.

Medan romansjangeren på den eine sida er underlagt andre diskursive reguleringar enn den konnotative lyrikken, viser *Svartjord* at romanen også er ein sjanger som kan tematisera seksualitet gjennom å sitera andre sjangrar; ein roman kan stå i eit meir eksplisitt dynamisk tilhøve med andre diskursar. *Svartjord* siterer ikkje berre ei moralsk oppbyggingsbok, men inneheld òg sentrale sekvensar med bygdeviser. Det eine viktige innslaget av viser i romanen er

basert på folkevisa *I Østerrige der stander et slott*²⁸⁶ – men handlar om gamle-Sille og far åt Tore. Drengkallen Embret, som syng visa, innleier med å seia «– Å je veit ikkje stort om detta [...]. Men legg døkk no gutar, og reis godt på muren, så skal je syngje ei gamal vise je har kunna ein gong» (s. 57). *Svartjord* tematiserer slik metalitterært korleis den lyriske diskursen kan formidla noko prosaen eller kvardagsspråket ikkje kan. Samtidig blir visa ei form for delegert narrasjon der drengkallane kan spreia sladder utan å gå god for sanningsverdien til innhaldet:

Det budde e enkje i Ulvbers grend,
ho skjen som e bløme oppi bergje.
Den frua ho va no så børj og ven
men hjerte sitt kund' a itte verje.

(s. 57)

I Embrets versjon av visa syng han om Ulfsbergs-enkja som «vraka in friar hør lørdagskveld», men som til slutt fall for «in gut frami Sæterbygd». Kjærleiken deira skulle straffa seg og leia til moralsk forfall for guten:

Det var itte eneste møydom han stal,
før hanom stod inga stengsle.
Han kunde visst søti i kongens sal –
tel slutt så sat'n i fengsle.

(s. 58)

Me anar eit hybris-motiv: Den unge guten som kunne nådd til samfunnseliten, enda opp med straff for eit brotsverk. Implikasjonen er at den omtala guten er uskuldig straffa i kjærleik.²⁸⁷ Visa til Embret handlar heilt eksplisitt om «'n Tølløv Persen Ås» og «a Svartjords-Sille» (s. 58), som hadde eit forhold utan å vera gifte. Det er eit sosialt tabuisert forhold som endar tragisk.²⁸⁸ Tølløv forlèt Sille, og blir gift på sin kant. Sille, derimot, ligg att

²⁸⁶ Visa går under mange namn (jf. Skaadel 2006); her bruker eg fyrstelina i *Svartjord*-versjonen. Vekslinga mellom visene impliserer at det eit hypertekestuelt tilhøve mellom dei. Eit hovudtema i dei fleste versjonar av *Der stander et slott*, som finn gjenklang i romantemaet, er forboden kjærleik og *straff*. Ein versjon av visa skildrar ein ulukkeleg elskar som har vorte omskapt til nattergal av den vonde stemora si: «Jeg havde mig en kjærest så huld/en ridder mæktig og bolde,/min stemoder kasted' det hastig omkuld/for hun det ei så have vilde//Hun skapte mig til en nattergal,/bad jeg skulle verden omflyve/min broder til en ulv så grå/bad ham i skogen løpe» (sitert i Hoksnes og Rekdal 2003: 34).

²⁸⁷ Samstundes viser dette til ein av dei tre motivkrinsane i *Det stander et slott*, med ein fengsla gut som er «uskyldig anklaget for å ha stjålet et gullkjede» (Skaadel 2006).

²⁸⁸ Her kan ein krysslesa *Svartjord* med den versjonen av visa som er trykt opp i samlingane *Såmannen* (Sveen 1940: 50–52) og *Bygdeviser* (Sveen 1943b: 69–71). I den seinare versjonen er det gjort nokre små endringar. Språkforma er nærare normert nynorsk, og i sjetten strofa er ei versline endra frå «Ho ga'n så mye den tjuge års dreng» (Sveen 1937a: 58) til «Han ga ho så mye den tjugeårs dreng» (Sveen 1943b: 70). Kven som gjev og kven som får, er altså endra, og sannsynlegvis er den siste versjonen meir logisk. Sille Ulfsberg krev meir og meir av Tølløv Persen, og til slutt «ga'n ho ei helvetes natt –/så gjekk han som vera skulde» (1943b: 71).

ålene i sætra med dyra.
Men vil du ha visst hø som *hende* der,
da fråge du Håber's-myra!

(s. 59)

Sille skal ha fødd ein unge som ho slo i hel og gravla i myra – ein såkalla *utburd*.²⁸⁹ På den eine sida legg denne visa opp til ei anagnorisis-scene, der hovudpersonen Tore innser kva for relasjonar som eksisterer mellom hans eigen familie og Svartjords-matriarken. På den andre sida er historia om det uekte farskapet ein parallell til det som truleg er det uekte barnet til Andrea og Paul. I den samanhengen er det verd å minna om at det er når Sille innser at Paul kan vera faren – i seg sjølv ein anagnorisis – at ho får sjokket som fører til at ho blir sengeliggjande og døyr. Å bryta seksualnormer er ingen spøk i dette romanuniverset.

Når Embret i visa frå *Svartjord* ikkje seier rett ut at Tølløv Ås og Sille Ulfsberg fekk ein unge som Sille drap og gravla, er det eit døme på at den opne løyndomen blir formidla gjennom ein narrativ ellipse. Det som skjer om dagen, kan omtalast om natta – men i ei omtale som paradoksalt føreset omskrivingar, allusjonar og *tagnad* om det sentrale temaet. Den innskotne visa får ein metalitterær funksjon i å tematisera det homografiske språket. Scenene med Tore og dei andre gardskarane viser i tillegg korleis drengestua fungerer som topos i forfattarskapen. Bygningen markerer ei livsverd basert på kjønn og klasse; berre mannlege arbeidrarar held til der. Huset til arbeidskarane byr på eit slags privatliv der røymsler og kunnskap kan utvekslast. Drengestue-toposen knyter seg dimes også til den funksjonen *natta* ofte har i forfattarskapen: Det som ikkje kan ovra seg ope, kjem til uttrykk i ly av mørkret.

Eit interessant døme på denne toposen i bygdevisene er frå *Jordelden*. Denne visa er trykt opp att i identisk versjon i *Bygdeviser* (Sveen 1943b), under tittelen «Drengkallen»:

Drengkallen sit på sengebraddet
og sputtar på golvet og tygg.
Fjøsguten ser på og tykkjer med seg
at gammeln er gørande stygg.

Men drengkallen sit og augnefer guten
og røder med rare ord.
Så syng han med rustut gamalmannsrøyst
ei vise om råskap og hor.

Og fjøsguten lyer med øra stive,

²⁸⁹ Mot slutten av romanen kjem det fram at visa ikkje er heilt sannferdig. Sille vedkjenner overfor presten at ho fødte eit dødt barn og grov det ned «i dulsmål» (s. 240). Deretter døyr ho nokre timar seinare. Vedkjenninga inneber at forholdet mellom Tore og ung-Sille blir endå sterkare regenerativt, i og med at dei to ungdomane blir ein kontrast til gamle-Sille og Tølløv, som ikkje produserte livskraftig avkom.

han gjeres bå blygen og ør.
Da flirer han kallen – så fullt og så feitt
at guten tek kuten på dør.

(Sveen 1933: 75, 1943b: 25)

«Drengkallen» er eit narrativt dikt, med ein ekstern forteljar. Temaet med fjøsguten som flyktar frå møtet fordi han meiner forteljningane til drengkallen er lugubre, blir ein parallell til Tores skepsis mot kvinnfolkpraten i *Svartjord*. Men der Tore gjev avkall på den kristne seksualmoralen, endar «Drengkallen» med at ungguten rømmer unna alderdomen og erfaringa til den eldre. Det at guten foraktar den eldre kollegaen sin, kan visa at dei er utstyrte med heilt ulik moral, og kan tyda på at det for fjøsguten er kritisk å halda oppe grensa mellom heteroseksuell homososialitet og homoseksualitet.

Visa kan lesast som ei burlesk skildring av den naive ungdomens frykt for å få vita om erotisk erfaring, der lesarsympatien ligg hjå den eldre drengkallen. Diktet driv gjøn med den unge guten, og kan lesast i samanheng med «Sæle synder VI» frå *Eros syng*. Her minnest det lyriske subjektet spenninga i å få sitja i drengestua om vinterkveldane:

Glafse med guta i vedroa,
lye til sogur
som bolna av diger banning –
kvinnfolk-prat og kåte ord
i farleg blanding.

Det var kje for smågut-øyra!
Eg sat med hugen ør av skam
både sår og sæl.
Men kanskje så var det godt for noko
likevel!

(Sveen 1935: 24, jf. kapittel 5.3)

Drengestua byr på ein kunnskap om kjønn og seksualitet som ein ikkje får gjennom dei offisielt sanksjonerte moralske og medisinske diskursane. Sladderer og kvinnfolkpraten gjev tilgang til partikulære historier i «farleg blanding», ulikt dei ryddige kategoriane i moderne seksualitetsdiskursar.²⁹⁰ Samtidig er sladderer også ein «uoffisielt regulert» diskurs som bidreg

²⁹⁰ Skiljet mellom sladderer og dei offisielle diskursane er viktig i både romanens og forfattarens samtid. Som Jordåen har vist, tok både pedagogar og teologar kring 1900 til orde for at det var naudsynleg å *ikkje løyna* seksualiteten for dei unge, men å «røkta og rettleia slik at drifta kunne komma inn i dei best moglege formene i tråd med sitt potensiale og med moralen» (2010: 66). I kontrast til dette sette dei den «stjaalne viden» om kjønnslivet som vart formidla utanfor dei regulerte diskursane (sst.: 65) – slik opptrinna i «Drengkallen» og «Sæle synder» er eit døme på. Når Tore kastar vekk den religiøse boka til fordel for å slarva om kvinnfolk med Otto, kan det lesast som ei skildring av nettopp striden mellom dei ulike diskursane og ordskiftet om *kven* som skal ha rett til å uttala seg om sex.

til kategorisering og til å definera kva for slags erfaringar og handlingar som er aksepterte. Det å fortelja kvinnfolkhistorier er også ei performativ handling som konstituerer eit normativt heteroseksuelt, mannleg subjekt. Sedgwick har formulert kva for funksjon sladderer kan ha:

I take the precious, devalued arts of gossip, immemorially associated in European thought with servants, with effeminate and gay men, with all women, to have to do not even so much with the transmission of necessary news as with the refinement of necessary skills for making, testing, and using unrationalized and provisional hypotheses about what *kinds of people* there are to be found in one's world (Sedgwick 2008: 23, kursiv i original).

Sladderer blir eit orienteringsverktøy for å definera andre menneske i ei vifte av kategoriar som dei autoritative diskursane ikkje opererer med. Å ta del i den heteroseksualiserte sladderer gjer Tore til mann og ein akseptert del av gruppa. Denne inkluderinga går føre seg i drengestua, ein homososial topos der ei særskilt gruppe menn blir plassert i eit rom der grensene mellom det hetero- og homoerotiske blir destabiliserte. Den unge guten må gjennom eit homososialt lærdomstilhøve før han kan bli ein normativ mann (jf. Sedgwick 1985: 4). At grensene mellom «riktig» manndom og umoral blir uklære og farlege, er ein tendens i forfatterskapen som skal bli akutt i samband med den seinare NS-propagandaen til Sveen.

6. Gaukungen: den biologiske avvikaren

Det tredje og siste fokuspunktet i denne lesinga er den biologiske avvikaren, med særleg vekt på den plaga legdeguten Hans Gukku og avvikarslektskaper mellom honom og huslæraren Paul. Det skjer ein narrativ ellipse frå episoden ved martnasballet til kapittelet med den symbolske tittelen «Jonsokdogga eig lækjedom» – her skal det skje ein reparasjon etter møtet med døden under ballet. Kapittelet startar in media res med ei vitalistisk skildring av krafta i naturen kring midsumar: «Planter og dyr og menneskjer vakar mesta tå jamdøgret og fylles med kraft» (s. 170). Huslærar Paul tek med seg skuleungane ut i skogen og underviser dei om forplanting: «Jonsoknatta møtes styrken i frøet og rota og vokstren med styrken frå ljøs og regn. Da vender sola og sida spreides kreftene» (sst.). Unggutane bryr seg ikkje, «[f]or dei var vane med at han tala om ting som ein ikkje kunne nemne» (sst.). Det er den forfina dekadansefiguren som får i rolle å formidla dette unemnelege gjennom allusjonar.²⁹¹

²⁹¹ Dei kreative språkevnene til huslæraren blir gjennomgåande kontrastert med ordfattigdomen til bygdefolket. Imerslund skriv at Sveen «prøver ofte med hell å syne at folk på bygdene i Noreg uttrykker seg med få ord og mykje meining» (1989: 93). Slik blir språk- og omgangsskikkar på bygda, oppsummerte i stereotypen om den fāmælte hedmarksbonden, eit førelegg for den typiske praeteritio-figuren. Dersom tagnaden ikkje berre er ei eiga talehandling, men ei heilt sentral omgangsform mellom karakterane, blir rommet for konnotativ, homografisk meining større.

Medan elevane er ute i skogen, vil rampeguten Reier ta livet av ein gaukeunge. Paul er forskrekka, og hevdar dette er synd. Når Reier argumenterer med at det vel må vera rettvisst å gjera det av med den som tek seg til rettes i andre sine reir, svarar Paul:

Når Gud hadde skapt gauken såleis, fekk både folk og fuglar finne seg i det. Og hadde dei ikkje gledd seg over horr vakkert han gol her heile våren? Han var ein av Guds songarar, gauken – og så fekk han sleppe strævet med bygge reir og fø ungar. Han skulde få betre tid til å synge skaparens pris (s. 170f).

Pauls forsvar for gauken knyter seg til to ulike karakterar i romanen. For det fyrste fungerer det som allegori over Paul sjølv. Paul representerer ein mann frå byen som ikkje bidreg med kroppsarbeid, men tek seg til rette på Svartjord, slik gauken tek seg til rette i andres reir. Men i kraft av å vera eit poetisk åndsmenneske liknar han gauken som bidreg med vakker song – ein alminneleg metafor for dikting. I fugleriket spelar gauken den same rolla som den dekadente, cerebrale bybuaren spelar i det seine 1800-talets førestillingar om forholdet mellom byen og landsbygda – førestillingarar som også gjaldt for Bufast-romanane til Vesaas. Den som vil skapa noko vakkert, lyt nytta av ei eller anna slags særbehandling, fordi han ikkje er i stand til det fysiske «strævet» han elles måtte delteke i.²⁹² Gauken er i stand til å «synge skaparens pris» nettopp fordi han legg egga sine i andre reir og bryt med den biologiske familierelasjonen. Dimed ligg det ein innforstått bodskap i teksta om at den som blir rekna for «pervers» eller «avvikande», har ein funksjon i samfunnet som er uløseleg knytt til det at han er «annleis».

Den andre romankarakteren diskusjonen om gauken knyter seg til, er legdeguten Hans Gukku, som er i tolvårsalderen når romanhandlinga startar. Han er sett under verje av folket på Svartjord, og har fått namnet sitt fordi han har gått rundt i skogen og «gukku» etter mor si som ein «lokkunge» (s. 118).²⁹³ Legdeguten er dimed knytt til gauken allereie ved namnet, som er eit onomatopoetikon for fuglesongen. I kraft av å vera på legd er han også ein framand fugl – ein gauk i reiret – på Svartjord. Han blir stadig kjefta på og klandra for å ikkje jobba godt nok. Ynsket frå Reier om å ta livet av gauken kan slik sjåast som ein parallell til den stadige mobbinga av Hans. Eit tredje avvikartrekk er at Hans, lik Synnøve og Paul, blir omtala som *annleis* (s. 119).

²⁹² Når Paul forsvarar gauken appellerer han både til eit medføddparadigme (gauken er «skapt såleis») og til idéen om at degenerasjon, «perversjon» og kunstnarlege avvik heng saman. Max Nordau, forfattaren av *Entartung*, poengterte: «It may [...] be affirmed that certain peculiarities – such as intense emotionalism, the tendency to symbolism, the predominance of imagination – are to be met with in all true artists» (Nordau 1895: 553, jf. kapittel 3). Gaukeanalogien underbygger såleis lesinga av Paul som ein homoseksuell dekadent.

²⁹³ Drengkallen Otto seier som nemnt når han sladrar om forholdet mellom Sille Ulfsberg og Tølløv Ås at det skal vera «ein utburd som gukku på mor si» i ein bergskråning bortafor garden (s. 60). Han viser til det uekte barnet til Sille, men uttrykket alluderer også til legdeguten som skal bli teke i forsvar av Tore. Slik oppstår eit potensielt gotisk motiv der Hans representerer den døde halvbroren åt Tore.

Desse tre karakterane er alle i ein utsett posisjon, men Hans mest av alle, fordi han har mest til felles med den dårlege eigenskapen å gauken: «Han skilde seg ut, dei laut tyne han» (sst.). Når Paul tek gauken i forsvar, kan det slik lesast som eit forsvar også av eigenverdien til utsette individ som Hans. Slik oppstår det ein avvikarslektskap mellom dei, i kraft av at dei bryt med både sosiale normer, også dei som tek biologien som utgangspunkt.

Utover den implisitte apologien frå Paul er det få andre karakterar som tek Hans i forsvar i løpet av romanen, men ein av dei er helten Tore. Han forsvarar Hans når Andrea skuldar han for å ha øydelagt ein skinnkrage som høyrer til ung-Sille.²⁹⁴ Når Tore pratar om hendinga med kjærasten etterpå, kjem moralen nesten overtydeleg fram: «Og ho Sille stirde på stjernene og svara som ho vøre hundre år: – Håfor hatar verda døm som lid? Verjer seg imot døm, kastar døm i fengsl. Drep døm» (s. 209). Gjennom det retoriske spørsmålet frå Sille gjev romanen på ny uttrykk for ei klår norm, der ei utsett gruppe – her fattigfolket – blir teke i forsvar overfor ei overklasse romanen gjev ei svært kritisk skildring av. Avvikaren blir teken i forsvar mot majoritetens hat – i det me kan karakterisera som ein homografisk moral.

Sille og Tore har på dette punktet i romanen allereie lova kvarandre at dei skal ta vare på Hans, og romanen innfører slik eit adopsjonsmotiv der den pengebaserte legdestatusen til Hans på Svartjord skal avløysast av ei genuin omsut frå det unge, vitale paret. Gaukungen Hans er forakta av alt storfolket, og han skaper ikkje noko vakkert. Likevel har han krav på vern – og i eit samfunn der salsøkonomi og dekadente impulsar gjer at alle forfell, er det Tore og Sille, personifiseringane av framtidshåpet, som kan gjeva honom det.

Etter å ha vorte urettvist straffa på skulen, fordi fostermora Andrea blanda seg inn, freistar Hans i sinne å ta hemn ved å setja fyr på garden rett utanfor soveromsglaset til Andrea og Gunner den fylgjande natta. Tore oppdagar han og får stogga guten før det er for seint. Han er den fyrste som i romanen handsamar legdeguten med respekt:

Hans gret ikkje, let ikkje i seg, men skalv da Tore tok i han. – Nei, tenkte Tore, detta får je meg ikkje til. Høgt sa han:

– Det er best du slepp, meiner je, du har visst fått meir enn nok før.

Så leidde han guten åt drengestua og fekk han til sengs. Der bøygde han seg nedåt og kviska i øret på han så ikkje Otto skulde høre det.

– No skal vi vera vener vi, Hans – je skal hjelpe deg så godt je kan. Og så får du freiste halde-ut, til du blir kon'femert. Sov no Hans, og stol på meg. Du er ein bra kar likevæl, du! (s. 127).

Den fyrste impulsen til Tore er, som i det seinare marnasballet, å gjera eit karsstykke, der han tek ansvar for å straffa legdeguten etter mordbrannforsøket. Men det som gjer at Tore og ung-

²⁹⁴ Konflikten er ikkje heilt truverdig; for lesaren er det openbert at det er Andrea sjølv som er gjerningspersonen, og at ho har til føremål å skada både Cesilia og Hans. Tore går likevel til å byrja med på limpinnen og trugar Hans når dei er åleine, men innser brått at han tek feil.

Sille skil seg ut i persongalleriet, er den tydelege sympatien dei føler overfor andre. Drengestua kjem på nytt inn som ein homososial topos; der sver Tore truskap overfor Hans. Det er ein gest som tek Hans inn i ein kjærleg fellesskap, og føregrip Tores og Silles plan om å ta omsut for han. Tore reddar så å seia Hans frå ein endå verre avvikarstatus – som mordar – og bed han om tillit: «stol på meg». Slik blir det etablert ein slektskap mellom Hans og Tore som nettopp ikkje kviler på biologiske band, men på empati.

Gauken Paul og gaukungen Hans står i eit liknande samband som blir styrka mot slutten av romanen. Hans bestemmer seg for å ikkje gjera opprør, men kjempa med ord i staden: «Han vilde bli diktar, folkefører – slik ein som hanom nylæraren fortalde om, ein som skulde hjelpe dei små i verda og tukte dei store» (s. 258).²⁹⁵ Dimed kan òg Hans vera ein representant for Sveen, eller i alle fall for eit diktarideal som vil endra verda gjennom visjonær litteratur. Paul og Hans blir såleis to ulike inkarnasjonar av dikteren: Medan Paul er heller usympatisk og mislukkast, er det håp for Hans, som fyrst er utstøytt, men deretter blir teken under vengen til Tore. Den utstøytte må reddast av den normativt vitalistiske. Både Paul og Hans er «gaukar», men der den eine er vonlaus og nedbrytande, får Hans sjansen til å bli redda.

Den biologiske avvikaren er dimed ikkje berre ein homografisk markør, men ein hovudtrope for regenereringa i *Svartjord*. Dette ser me idet Synnøve druknar seg når ho får grunn til å tru at Paul er faren til det nye barnet i familien. Det er ei overskriding av seksualitets- og familierelasjonar som får to parallelle utfall. På den eine sida endar den dekadente Synnøve i døden. Gamle-Sille har allereie gått bort, slik at det knapt finst nokon livskraftige figurar att i Ulfsberg-familien.²⁹⁶ På den andre sida blir liket til Synnøve og krisa på Svartjord den utløysande faktoren for at Tore bestemmer seg for å reisa og bryta ny jord med ung-Sille:

Om det vøre Sille som lege der? Han torde kje tenkje den tanken utgjenom. Men det rann-for han isende reint at dit skulde Sille aldri koma. Ho var hans, og han skulde veta å verje ho. For *han* var hokke Tølløv Ås hell Paul Gløersen.

Syna vida seg ut til ei openberring i han: hå hadde han med dette å gjøra? Inkje. Han og Sille, dei hørde ikkje Svartjord til. Dei var frie, dei kunde gå, for dei stod utanom Svartjordslagnaden. *Den* var ein smiendes ring som laut røkke ihop att, Svartjords-folket smidde han sjølve, men *dei* to var inkje til å skøyte på med der. *Dei* bynte frå botnen. Til Ulvos var det han hadde tenkt seg, der skulde dei ta-til, han og ho Sille kjerenga hans. Gjera torpet til gard og eiga det ukrysst.

Bynne frå rå rot (s. 269, kursiv i original).

²⁹⁵ På eit generelt nivå representerer òg Hans eit framtidshåp i kraft av å vera ei brekkstong for sosialistiske, utjamnande ambisjonar. Haldninga om at den svake må hjelpast, reflekterer Sveens påstand i «Hvorfor jeg er medlem av NS» om at sameininga mellom nasjonalisme og sosialisme var det som appellerte til han i nazismen (jf. Sveen 1944a). Samstundes indikerer førarambisjonane til Hans at ei slik samfunnsredning kanskje må koma frå eit omsynslaut unnataksmenneske.

²⁹⁶ Dei andre ungane, Bertha og Fredrik, har potensial til å vera meir oppbyggjelege, men dei blir aldri meir enn bikarakterar i *Svartjord*.

Avgjerda til Tore står på den nest siste sida i romanen og uttrykkjer det anti-degenerative verdisetet Sveen fremjar. Tore *gjer* på ny ei normativt maskulin rolle ved å ta på seg å verja Sille.²⁹⁷ Det impliserte kjønnshierarkiet mellom det unge paret blir ein tydeleg kontrast til den manipulerande og fordervelege kvinnefiguren Andrea. I tråd med eit vitalistisk ideal gjenopprettar forholdet mellom Tore og Sille dimesd ein kjønnsdikotomi med ei klår rollefordeling. Ved dei stadige kursiveringane av pronomen som *dei* og *han* definerer Tore seg i motsetnad til både dekadansefiguren Paul Gløersen og faren Tølløv Ås, bae representantar for ein heteroseksualitet som på ulikt vis har vore mislukka. Tølløv og Paul representerer slik ytterpunkt som bae fører til krise og forfall; berre den respektable og vitalistiske maskuliniteten til Tore er i stand til å generera eit nytt og livskraftig samfunn.

Den endelege krisa blir såleis ein impuls for frigjering, og introduserer eit nybrotsmotiv. Idealet for Sille og Tore er å vera frie frå dei økonomiske banda som fører til degenerasjon på Svartjord. Metaforen med lagnadsringen som det unge paret ikkje vil smi seg inn i, reflekterer det seine 1800-talets tru på degenerasjon som ein kumulativ prosess. Det å starta på nytt blir eit middel mot denne prosessen, og vil reinsa samfunnet frå grådigskap og illojalitet. Denne vitalistiske konklusjonen på romanen veks såleis ut or ei degenerativ krise. Barnet Andrea får etter å ha lege med Paul, som er årsaka til at Synnøve bryt saman og druknar seg, er i likskap med Hans, Paul og gauken ein inntrengar i den biologiske familien og teikn på eit brot med sosiale normer. Denne oppløysinga av familiestrukturane blir såleis opphavet til lausrivinga og til det nye livet, i ei syklisk rørsle.²⁹⁸

7. Antisosial, nasjonal sosialisme

Statusen til Tore er eit problematisk punkt ved romanen, noko også Kittang kommenterer. Tore står mykje friare enn alle dei andre karakterane, og artar seg som ei «lekamleggjord von», som ifylgje Kittang er «utan innhald»: «Forfattaren har ikkje vilja – eller kunna – stake ut nokon retning for Tores nye liv. Han og Sille skal starte 'frå botnen', ein annan stad, på ein annan gard. Det er alt» (1995: 69). Å starta «frå botnen» blir fråkjend politisk meining, og Kittang ser ikkje samspelet mellom Tore og Sille i ljøs av ein regenerasjonsideologi. Difor meiner han at *Svartjord* ikkje har ein bestemt, ideologisk tendens:

²⁹⁷ Tores haldning til Sille utviklar seg frå tidlegare i romanen, der han meiner han skal tukta Sille når dei blir gifte: «– Du kan da skjønne det er mann som skal vera husbond!» (s. 128–129). Men forholdet mellom dei er likevel døme på eit heteronormativt par med ei klår rolledeling mellom mann og kvinne.

²⁹⁸ *Svartjord* har som sagt fleire motiviske og normative likskapar med Hamsuns kulturkritiske romanar. Barnemordet og nyryddinga gjev eit ekko av *Markens Grøde* (1917), medan det regenerative, unge paret alluderer til *Konerne ved Vandposten* (1920) og *Siste Kapitel* (jf. Andersen 2011: 159, og ovanfor).

Romanen prøver å forme ut ulike løysingsalternativ (nostalgi, erotisk idealisme, sosial kritikk og opprør), men synest å avvise dei alle. Også på dette punktet er framstillingsforma med og støttar *opp* om innhaldet. Tore, det sentrale medvitte, er i store delar av romanen *tilskodar* til det som skjer. Han kjem ung og uskuldig inn i romanuniverset – og han flytter seg frå alternativ til alternativ, frå verdiunivers til verdiunivers, samstundes som han greier å halde fast på sin tilskodardistanse (Kittang 1995: 69, kursiv i original).

Konklusjonen blir at Sveen gjennom *Svartjord* ikkje tek bestemt stilling til det nazistiske prosjektet. I staden blir den normløysa Kittang les fram, ein indikasjon på ein apolitisk posisjon som kan kaprast av nazismens forføring: «I ideologisk samanheng er *vantrua* ofte eit førebuande stadium til *den vonde tru*» (sst., kursiv i original). Det fremste fascistoide trekket ved romanen skulle såleis vera at han *ikkje* tek parti for ein spesiell politikk.

Ved å lesa *Svartjord* i samanheng med Sveens andre politiske ytringar, både under okkupasjonen og elles, kjem det fram nokre konstante ideologiske element som gjev ein annan konklusjon enn den Kittang fremjar. Desse elementa viser korleis forfatterskapen til Sveen er plassert i ein interseksjon mellom store modernitetsspørsmål: befolkning, seksualitet og totalitarisme. I den grad *Svartjord* kan lesast inn i ein NS-ideologisk samanheng, er det ikkje fordi han uttrykkjer *vantru*, men tvert imot fordi han samsvarar med det Sveen seinare skulle framheva som nazismens regenerative ideologi.²⁹⁹ Tore og Sille omfamnar nettopp ikkje nokon av dei gamle løysingane på samfunnsproblema, men startar heilt frå botnen av for å generera eit nytt samfunn.³⁰⁰ Tidlegare har dette politiske aspektet ved romanen vore oversett.

Nettopp det faktum at *Svartjord* er romanen i forfatterskapen, er det viktig å dvela ved. Som eg har argumentert for, har lyrikken det sjangerdraget at han speler på symbol og konnotasjon i større grad enn til dømes romanen, og narrative sjangrar formidlar gjerne meir tydelege normer enn poesien. Langt klårare enn eit dikt vil ein roman formidla eit scenario om korleis verda er og bør vera; handlinga i ein roman og verdiane karakterane lever etter, er lettare å leva seg inn i og identifisera seg med enn symbola i lyrikken.³⁰¹ Det er difor ikkje tilfeldig at proto-nazistiske haldningar kjem tydeleg fram fyrst med *Svartjord*.

Skal ein forstå Sveens nazisme og det ideologiske spennet i forfatterskapen, krev det at ein studerer samanhengen mellom dei tilsynelatande sprikjande ideologiske elementa i

²⁹⁹ Imerslund sluttar seg til Kittangs analyse av mangelen på politisk norm i *Svartjord*: «I det hele er det tydelig at Sveen er mer *forteller* enn ideolog og moralist. Han skildrer menneskene med deres gode og dårlige sider uten selv å ta veldig eksplisitt stilling» (2003: 186, kursiv i original). Karlsen verkar òg å gå god for analysen til Kittang i innleiinga til ein artikkelantologi om Sveens forfatterskap (2010: 23).

³⁰⁰ Dette kan me dessutan sjå i ljøs av den rådande trua tidleg på 1900-talet om at den nordiske bonden hadde eit etnisk determinert forhold til det naturlege og sunne (jf. Schnurbein 2016: 33f, Östman 2006: 84 og kapittel 3.7 ovanfor).

³⁰¹ Dette gjeld fyrst og fremst subjektiv lyrikk/sentrallyrikk. Som eg skal koma inn på mot slutten av neste kapittel, uttrykkjer politisk brukslyrikk/høveddikting klårare politiske haldningar.

diktverket, og det på tvers av sjangrar. Det ligg ein sosialistisk tenkjemåte i botn av romanen, der «storingane» blir presenterte som usympatiske og forfalne, medan småkårsfolket – inkludert den biologiske avvikaren Hans Gukku – representerer det levedyktige og sunne. I staden for den «vantrua» Kittang les fram, finst det tvert om mønster i teksta som har ei ovsterk *tiltru* til dei vitale, sterke og nøkterne framfor dei dekadente, cerebrale og pengegriske. Sille kan såleis på eit vis forståast som ein overgangsfigur; ho er sterk og rettvis, men samstundes intolerant overfor «fantan». Det er ei fin grense mellom på den eine sida å forakta dei som ikkje får til å forsørge seg sjølv, og på den andre sida å dela strengt på goda.³⁰² På Svartjord går Gunner og Andrea, som representantar for neste slektsledd, over denne grensa, konkretisert i korleis dei handterer legdeguten Hans Gukku. Hans sjølv, saman med Tore og ung-Sille, representerer unge spirer av håp i denne samanhengen. Dersom rettferda og demokratiet skal realiserast gjennom at dei forfalne går til grunne og berre dei levedyktige og moralske får leva vidare, kan me identifisera ein hygienisk ideologi som differensierer mellom livsdyktig og -uverdig.

Det blir lettare å forstå denne blandinga av sosialisme og sosialhygiene i romanen ved å glytta til korleis Sveen seinare gav uttrykk for at sosialismen var eit av måla for nazismen. Sveen forklarte i 1944 kva veg han meinte samfunnet burde gå:

Sivilisasjonens utvikling – demokratiseringen, industrialiseringen, teknikkens fantastiske utfoldelse – har ført oss med lynfart fram til et punkt hvor helt nye muligheter for menneskenes ytre liv åpenbarer seg. Dermed står vi midt oppe i veldige kriser som iallfall i første omgang forlanger maktkonsentrasjon og planmessig sosialt samvirke. Vi må inn i en eller annen form for sosialisme. Men her kommer individets selvfølelse i fare og tross alt er denne rasjonalismens frukt en verdifull arv fra den nye tiden. For å berge den og hindre personlighetenes nivellering må vi realisere politisk prinsippet om utvelgelse og førerskap. Derved vil sosialismen bli innblåst fantasi, handlekraft, ånd. På samme måten må vi hindre at den nye verdenssivilisasjon nivellerer nasjonene. Vi har muligheter for å nå fram til en høyere verdenskultur, men for å virkeliggjøre den må vi ikke utrydde det nasjonale, tvertimot må vi igjennom nasjonalsocialismen. Folkeåndene må manifestere seg i nasjonal selverkjenning før folkenes universalisme kan bli skapt (Sveen 1944a).

Sveen skildrar her korleis det ligg mange moglegheiter i moderniteten. Men alle samfunnsendingane fører med seg kriser som krev at ein sterk førar tek kontrollen og syt for at dei nasjonale verdiane blir haldne i hevd, slik at ikkje bolsjevismen jamnar ut skilnaden på nasjonane. Me merkar oss at Sveen ser *folkeånda* og dei *individuelle personlegdomane* som to sider av same saka. Han hevdar at opplysingstida har lært oss å setja pris på den sjølvverkjenninga desse to omgrepa står for, og at den framtidige, verdsomspennande sosialismen lyt gjennom ein nasjonalsocialisme før han kan ovra seg fritt. Den sterke føraren Sveen ser for seg, skal bana veg

³⁰² Denne tvitydige haldninga til gjev mildskap og fattige finst òg i bygdevisene. Til dømes heiter det i ei frå *Eros syng*: «Den som gir tel 'n tigg,/skar ein slå tel 'n ligg,/Sa a bessmor åt gaml-presten./Ho var tå rettslaget, ho bessmor!» (Sveen 1935: 70).

for ei regenererande utvikling, slik Tore og Sille i *Svartjord* skal byggja samfunnet på ny og Hans drøymmer om å bli ein folkefører. Regenerasjonsnorma i *Svartjord* er nærskyld det kulturvernande elementet som kjenneteiknar fascistiske og rasistiske ideologiar.

Sveen såg med andre ord ein såvoren kulturvernande sosialisme som ein ynskt konsekvens av NS-styret. I denne samanhengen er dekadansen og den utygla erotikken til Andrea nedbrytande.³⁰³ I og med framveksten av homoseksuelldefinisjonen vart mannleg passivitet assosiert med homoseksualitet, og den seksuelt initiativrike kvinna, som Andrea på Svartjord, vart ein skadeleg og dekadent figur (jf. Mosse 1985: 18). I og med at det sømelege er grunnlaget for fellesskapen og dimed nasjonen, må det delvise kjønnsrollebyttet som har skjedd på Svartjord, ta slutt, og kvinner og menn må tildelast klårare roller. Ung-Sille har ingen av dei fatale trekka til Andrea. Ho er tvert om høfleg og arbeidsam, og Tore tek henne med seg vekk frå Svartjord for å starta på nytt.

Idealiseringa av det vitale og kjønnsnormative paret opnar for ei antisosial inndeling mellom den biologisk devaluerte og den livskraftige. Antisosialitetsomgrepet er nyttig i denne samanhengen fordi det oppmodar til å studera «the contradictory and complicit narratives that, in the past as in the present, connect sexuality to politics» (Halberstam 2011: 148). Paul blir devaluert i løpet av romanen, og viser styrke fyrst når han talar imot spitorda frå Gunner etter at Synnøve har drukna seg:

Men det siger jeg, det er rimelig at Synnøve flykter fra en sådan far. Jeg vil også reise herfra. Jeg vil bare følge henne til kristen jord. Så vil jeg reise. Langt, langt bort!
Han skalv ikkje mye i målet. Andrea såg tungt på han – der stod presten! (s. 267)

For Paul er sjølv mordet til Synnøve frigjerande; for fyrste gong er han fast i røysta og gjev uttrykk for ein klår intensjon med livet. Men den kjenslelause avvisinga av Ulfsbergfamilien og bruken av riksmål indikerer på ny at han ikkje høyrer heime i denne samanhengen – han er tømd for maskulin kraft. Han er slik ein negativ helt i høve til Tore.³⁰⁴ Kontrasten mellom desse to karakterane slår an eit leiemotiv i forfattarskapen til Sveen, der eit biologisk devaluert individ

³⁰³ Mosse har framheva korleis den moderne middelklassa i kjølvatnet av opplysingstida har definert seg i tråd med verdien *respektabilitet*. Denne verdien er knytt til sparsemd, pliktkjensle og temming av lidenskapar, i motsetnad til den «late» underklassa og det utsvevande aristokratiet (Mosse 1985: 5). I *Svartjord* representerer Tore og ung-Sille ein livsførsel som ikkje er fastbunden av streng, kristen moral, men som likevel kviler på truskap, ærlegdom og arbeid. Eit slikt respektabilitetsideal stødde opp under eit nasjonalistisk ideal der borgarleg, sømmeleg åtferd vart oppfatta som ein kontrast til eksempelvis jødisk umoral i det tidlege 1900-talets antisemittisme (Mosse 1985: 134). Slik ser me at respektabilitetsidealet heng tett saman med det nasjonalistisk-vitalistiske maskulinitetsidealet.

³⁰⁴ Også Kittang er inne på dette når han analyserer Tore og Paul som dei to einaste dynamiske karakterane i romanen (1995: 65f). Det at Paul må reisa vekk, er igjen eit brot med det heteronormative påbodet om å slå seg ned og stifta familie, og i tillegg ein mogleg allusjon til at den homoseksuelle ofte blir pålagd eksil og utanforskap.

står i kontrast til, men også ovundrar, dei sterke og livskraftige.³⁰⁵ Det er ein tendens til forakt for dei dekadente og ei dyrking av det sterke overmennesket i *Svartjord*, som knyter romanen til eit fascistisk idémateriale. Som Sveens representant i romanen målber Paul Gløersen slik ei antisosial haldning der det dekadente (homoseksuelle) individet fjernar seg frå fellesskapen og lét den normativt vitalmaskuline helten stå for regenereringa.

I ljøs av dei proto-nazistiske trekka ved romanen verkar det tydeleg at Sveen bruker skildringa av ein hedmarksgard under hamskiftet som prisme for å seia noko om samtida. *Svartjord* kan lesast som ein samtidsroman derealisert i tid. Men det er nettopp i kritikken av oppløysinga i bondesamfunnet at dei problematiske politiske aspekta kjem inn. Håpet om at den sterke heteroseksualiteten skal redda samfunnet og skapa ein åndeleg, altomfattande syntese, blir intensivert mot 1940-talet og kulminerer i dei åndelege og kulturhistoriske propagandatekstene Sveen forfatta for Nasjonal Samling. Denne ideologiske vendinga er tema for neste kapittel.

³⁰⁵ Jmfør mellom anna «Til dei unge menn» frå *Såmannen* (1940: 23–26), som eg skal analysere i neste kapittel, eller eit etterkrigsdikt som «Avkjøme» (Sveen 1963: 18, sjå kapittel 8.4).

Kapittel 7: Homografisk heteroseksualitet – *Såmannen* (1940) og NS-propagandaen

Det var min første voksne bok, fullvoksne bok,
jeg vet den kan måle seg med hva det skal være.

– Sveen om *Såmannen* i 1960 (sitert i
Steinnes 2003: 122)

Vorläufig dürfen die Dichter bessere
Psychologen sein, als die Psychologen und
Philosophen von Fach, aber sie sind Gefühls-
und nicht Verstandesmenschen und mindestens
einseitig in der Betrachtung des Gegenstands.
Sehen sie doch über dem Licht und der sonnigen
Wärme des Stoffes, von dem sie Nahrung
ziehen, nicht die tiefen Schatten.

– Richard von Krafft-Ebing (1892: III)

Sveens femte utgjeving og fjerde diktsamling, *Såmannen*, kom ut 8. april 1940, dagen før soldatane frå Det tredje riket steig i land i Noreg. Samlinga fekk overstrøymande kritikkar i fleire aviser, men dikteren sjølv skulle melda seg inn i NS og arbeida for Quisling-styret.³⁰⁶ To av dikta frå *Såmannen* skulle bli inkluderte i nazistiske oversikter over «godkjend» litteratur. *Såmannen* vart den siste boka Sveen fekk gjeve ut i fredstid, og ho fortonar seg som det mest metapoetiske verket så langt i forfattarskapen. I dette kapittelet vil eg ta opp korleis den samtidige resepsjonen las diktsamlinga som ei framstilling av Sveens mogning og knyta dette til nærlesingar av dei monumentale dikta «Såmannen» og «Herrens druer». Deretter vil eg drøfta forholdet mellom nazisme og homoseksualitet, og undersøkje korleis Sveen sjølv definerte den politiske overtydinga si. Til sist les eg dikta «Landet mitt» og «Til dei unge menn», der særleg det siste er viktig i kraft av å representera ein fortolkingsmessig ambivalens mellom heteronormativitet, sivilisatorisk homososialitet, og homoerotikk.

1. Tilknyting og fråkopling

Såmannen er ei resepsjonshistorisk kompleks utgjeving, av to grunnar. For det fyrste inngår verket i ein produktiv dialog mellom Sveen og kritikarane. Sveen har teke med fleire ungdomsdikt, samtidig som dei nyskrivne dikta til samlinga gjev inntrykk av eit harmonisk og

³⁰⁶ Sveen meldte seg inn i NS på hausten same året, men skal allereie i eit styremøte i Forfatterforeningen juni 1940 ha sagt «Begriper dere ikke at vi nå går inn i en napoleonsk epoke» (sitert i Ringdal 1993: 175). Han vart tilsett i Kulturdepartementet den hausten, og innsett som teaterdirektør av Gulbrand Lunde i juli 1942. Eit år seinare vart Sveen ansvarleg for sensur i Aschehoug.

konsolidert, poetisk sinn. Med *Såmannen* blir Sveen i den samtidige kritikken oppfatta som ein mogen og utvikla poet, men dette er eit inntrykk som kviler på at dei nye dikta blir samanlikna med den tidlege produksjonen hans. For det andre skal Sveen bruka opp att sume av tekstene i propagandaen han utarbeidde for NS; stikkordet for desse to særdraga ved *Såmannen* og krigslyrikken er altså *gjenbruk*.

Rolv Thesen noterte seg kor sentral vitalismen er i samlinga: «[D]et som går som eit hovudmotiv gjennom heile diktsamlinga, er *livselsken*, gleda ved å sjå livet falde seg ut i fridom og ynde, nakne opplevinga av å vera til» (Thesen 1940, utheving i original). Det Thesen peiker på, er ei naken og tillitsfull overgjeving til livskraftene. Den store problematiseringa av subjektets plass i naturen er borte.³⁰⁷ Denne harmoniseringa får melderane til å lesa inn ei mogning i diktsamlinga, slik det blir tydeleg i meldinga til Barbra Ring. Ho kommenterer det religiøse trekket ved Sveens vitalisme: «[D]en talentfulle lyriker, sterk så han iblandt stod i fare for å bli næsten skamløst åpenmunnet, som erotisk naturtilbeder, toner her med ett flagg som en kristen eller iallfall et menneske som er kommet langt på vei til å se Gud i allnaturen» (Ring 1940). Dimed viser ho korleis både forfattarskapen og *Såmannen* kunne lesast i samtida; «nesten skamløst åpenmunnet» er ein homografisk karakteristikk. Det er interessant at Ring sidestiller dei kristne elementa i boka med den vitalistiske haldninga i «å se Gud i allnaturen». Den spirituelle vitalismen overlappar i stor grad med det Ring oppfattar som kristendom.³⁰⁸

Særs begeistra var kritikaren Johs A. Dale³⁰⁹ i mållagsavisa *Norsk Tidend*. Sveen er ifylgje Dale «så open for sansingar og andre inntrykk, han er naiv og reflektert på same tid» (Dale 1940).³¹⁰ Når resepsjonen i stor grad fokuserer på Sveen som person og bruker dikta til å lesa fram ideologiske og estetiske utviklingsliner hjå forfattaren, er det relevant å spørja om dikta set i verk ei form for sjølvframstilling. Trass i at nettopp lyrikken har ein generisk identitet som spesielt nært knytt til forfattaren, finst det få studiar på autofiksjon og sjølvframstilling i denne sjangeren (Kjerkegaard 2014: 189f). Den danske litteraturforskarer Stefan Kjerkegaard refererer i ein av dei få studiane av fenomenet til teoretikaren Susan S. Lanser, som har teke til orde for ei

³⁰⁷ I og med at fleire dikt skulle brukast i nazistisk propaganda, er det ironisk at Thesen også skildra *Såmannen* som ei trøyst i okkupasjonstida: «Det er leitt at denne fine diktsamlinga er komen midt oppi ei tid då vi mest ikkje har ro til å setja oss ned og lesa eit dikt. Men på ein måte har ho eit bod til oss just i denne tid: Ho talar til livskjensla i oss, og ho talar [sic] til vår vilje og vårt hjartelag» (Thesen 1940).

³⁰⁸ Dei agrarvitalistiske motiva i *Såmannen* knyter samlinga tett til ein samtidslitterær, vitalistisk kontekst, der jordbruk blir ei form for tilbeding. Eit eksempel er diktet «Bondesalme» frå Jakob Sandes (1906–1967) debutsamling: «Bøyg deg, bonde, mot moldi svarte,/då bøygjer du kne for Gud Herren stor!/Og dyrkar du honom med sjel og hjarte,/so dyrkar du hugheilt hans fagre jord» (Sande 1929: 25). Dei to tydingane av ordet «dyrka» blir sidestilte; me skal sjå døme på liknande metaforar i *Såmannen*.

³⁰⁹ Dale (1898–1975) var forskar og kritikar. Han vart i 1954 professor i nordisk, særleg nynorsk, litteratur.

³¹⁰ Karakteristikken framhevar det fysiologisk perseptive individet, som ifylgje Vassenden er typisk for vitalismens fascinasjon for naturen og naturvitskaplege oppdagingar (jf. Vassenden 2012: 130).

pragmatisk heller enn ei kategorisk tilnærming til spørsmålet om sjølvbiografisk litteratur. I staden for å spørja om det føregår ei utveksling mellom det fiktive og det referensielle, bør ein spørja når det skjer. Lanser gjer framlegg om ein skala mellom «attachment» (tilknytning mellom forfattar og tekst) og «detachment» (fråkopling mellom dei) (Kjerkegaard 2014: 190). Tekstene til Sveen flytter seg jamt mellom desse to polane. Som døme på tilknytning kan me tenkja på det ekspressive eget i *Andletet* og parateksta i «Dagdraumen». Ein større grad av fråkopling finst i meir narrative dikt som «Kjellarløgen» frå *Jordelden*.³¹ Særleg aktuelt blir det å ha eit blikk for dette i ei samling der *poeten* for det fyrste kan seiast å gå i dialog med kritikarane og der einskilde dikt for det andre skal bli brukte som illustrasjonar av forfattarens politiske overtving i den seinare forskinga.

Eit dikt som særleg vekte merksemd i resepsjonen av *Såmannen*, var «Herrens druer», som eg skal nærlesja nedanfor. Diktet summerer opp eit livslauf frå ei ungdomleg, erotisk oppvakning til ein vaksen, trygg religiøsitet. Bokmeldarane gjekk langt i å implisera at denne utviklinga var knytt til Sveen sjølv og mogninga han hadde gått gjennom, som Barbra Ring:

Det er noe fullbyrdet, avklart i disse diktene, som viser at Åsmund Sveen er kommet meget langt på utbyggingen av sin egen karakter og at hans vei nu går 'per ardua ad astra' – gjennom kamp til stjernene. Ja, så langt er han kommet at vi ikke øiner selve kampen lenger. Det synes næsten som om han har sluppet å kjempe, men bare er gått strake veien dit han skulde, med opvendt ansikt (Ring 1940).

Her nærmar lovprisinga av *Såmannen* seg panegyrikken. Sveen blir sett i scene som ein himmelboren poet som stig opp til stjernene, etter å ha kjempa ein kamp med seg sjølv.³² Uttrykket «opvendt ansikt» alluderer til debutsamlinga, og Ring set eksplisitt *Såmannen* og gjenbruken av ungdomsdikta i samband med dei tidlege, oppjaga dikta:

Men det merkelige og bemerkelsesverdige ved denne samlingen er at i de ungdomsdikt – dikt som har fått beholde både rim og rytme – syner han nu at han har funnet tilbake til det menneske, han fra først av var – og er bestemt til å være. Endelig er han gjennom sin 'Sturm und Drang'-periode, hans brytningstid er forbi (Ring 1940).

Ring meiner det finst eit krinslauf òg i Sveens personlegdom. Ungdomsdikta blir tolka inn i ramma av poetens personlege mogning ved at dei får stå som representantar for hans eigentlege,

³¹ Kjerkegaard føreset at mangel på det han kallar «experientiality» indikerer sterkare tilknytning, medan ei fiktiv ramme blir ei distanserende «hinne» utanpå diktet som fører til større grad av biografisk fråkopling (Kjerkegaard 2014: 191f).

³² Ein liknande analyse finst i Finn Halvorsens (1893–1960) melding av *Såmannen*, som han kallar «en skatt som har suget sitt liv fra den modne manns erfaringer og eftertanke. [...] Åsmund Sveen stiller seg her på sann kristen grunn. Men hans kristendom er neppe så meget et resultat av bibelstudier som av en dyp og inderlig oplevelse av den innerste lov i selve naturen» (Halvorsen 1940).

oppfavlege sjølv. Også Ronald Fangen³³ såg personlegdomen åt Sveen som eit grunnleggjande element i diktinga og utviklinga i forfattarskapen:

Men det er Sveen selv, hans rike menneskelighet og levende sinn, som er det bærende og verdifulle element i hans diktning. [...] Skal man forsøke å plasere ham i ny norsk diktning, gjør man det best ved å slå fast at han ikke kan plaseres: han er en verden for sig selv; han er virkelig levende og derfor i utvikling; han eier en sjelden grad av opriktighet som frister en til med et høitidelig ord å si at han 'er av sannheten' (sitert i Gatland 2003a: 135f).

På line med Ring er Fangen lettare pompøs i omtala av Sveen. Det interessante er at Sveen ikkje berre vekte ovundring gjennom dikta sine, men at han også vart rekna for å ha ein særskilt edel personlegdom. Ordet «opriktighet» og påstanden om at han var «av sannheten» signaliserer at Sveen er *ærlig* og utleverande i dikta, og impliserer såleis at det er han sjølv dei handlar om. Skal me døma etter Ring og Fangen, hadde Sveen såleis lukkast med å skapa eit inntrykk av at han skildra seg sjølv og sitt eige liv ope, og at utviklinga i forfattarskapen kunne først attende til ei sjeleleg utvikling hjå den unge dikteren. I så måte er det interessant at eit av dei dikta som blir hylla aller mest av kritikarane, «Herrens druer», også blir karakterisert som lite tilgjengeleg.³⁴ Som i mottakinga av *Andletet* identifiserer kritikarane eit spenn mellom den opne vedkjenninga og det mystisk ugjennomsynlege, der båe aspekt blir trekte fram som styrkar ved diktverket.

I ein artikkel om ungdomsvenen Sveen brukte også Halldis Moren Vesaas stor plass på denne teksta, og peiker på at lyrikken potensielt er eit medium for sjølvframstilling: «Ein diktar eller ein målar fortel vel òg noko om seg sjølv i det han vel å 'skildre'» (1969: 97). Ho hevdar at forfattarskapen er prega av «ei stadig djervare inntrenging i det eigne eg-et. Det er i *Såmannen*, som kom i 1940, at denne tonen for alvor bryt fram. Guten er blitt mann, myndig, livsrøynd, sjølvmedveten. [...] Like tydeleg som fantasifullt seier han det i det på alle måtar store diktet *Herrens druer*» (sst.: 99, kursiv i original). Vidare karakteriserer Vesaas diktet treffande som «kanskje det diktet der han med størst fantasi og uttrykkskraft søker ein syntese av motstridande drag i sin eigen natur» (sst.: 100). Vesaas peiker slik på korleis diktet er prega av motsetnader, og då særleg det elementet at «kristen tankegang blandar seg med lidenskapeleg krav på rett til å leve alle lyster fullt ut» (sst.).

³³ Fangen hadde teke opp homoseksualitet som tema mellom anna i romanane *De svake* og *Nogen unge mennesker* (1915, 1929, jf. kapittel 1 og 2). Fangen tok også klårt parti mot nazismen, og var aktiv Krf-politikar mot slutten av livet.

³⁴ Aasmund Brynildsen skriv i *Dagbladet* at dette er mellom dei dikta som må *opplevast* i staden for å *forståast* (jf. Gatland 2003a: 137), medan Rolv Thesen feller ein klår dom i *Arbeiderbladet*: «Ikkje alle dikta er så lett tilgjengelege som bygdevisene. Men nokre av dei lengste og vanskelegaste høyrer til dei beste i heile diktsamlinga – eg tenkjer t.d. på det storfelte diktet 'Herrens druer'» (Thesen 1940).

Lesinga til Vesaas demonstrerer kor nærliggjande andre Sveen-lesarar har funne det å sjå dikta som berarar av ein høg grad av «attachment». Orda om den «djerv[e] inntrenging[a] i det egne eg-et» kan verka som ei naiv, biografisk lesing snart femti år etter.³⁵ Men det er openbert at Sveen skildrar ungdom og mogning, og at gjenbruken av «ungdomsdikt», signalisert ved paratekster, bidreg til inntrykket av at denne diktsamlinga *også* kan lesast som sjølvframstilling. Medan Sveen i einskildtekster grip attende til ungdomstid og ungdomsdikting, tematiserer sjølve diktsamlinga gjennomgåande livets krinslaup og menneskets mystiske plass i det ævelege. Slik vil det for mange lesarar bli nærliggjande å lesa den fjerde diktsamlinga hans nettopp som eit uttrykk for hans eige livssyn. I det fylgjande skal eg ikkje gå gjennom dei dikta som er eksplisitt merkte med at dei er ungdomsdikt, men fokusera på dei dikta som tematiserer skaping, vokster og åndeleg (re)generering.

2. Grøde som diktmetafor

Såmannen er delt i fire delar. Som i dei to tidlegare diktsamlingane er det også her ein seksjon songlyrikk; del II inneheld nemleg i tillegg til 14 bygdeviser to «salmar». Dei resterande delane av samlinga har alle eit dikt med tittelen «Såmannen», skilde åt med romartal. Det siste av dei, «Såmannen III», fungerer også som avslutningsdikt for samlinga. Sidan desse tre tekstene dimed fungerer som eit prisme å lesa samlinga gjennom, skal eg ta for meg utdrag frå dei her.

«Såmannen I» er eit dikt med narrative trekk, fortalt i presens. Det ikkje-manifeste lyriske subjektet apostroferer eit *du*, ein såmann. Det lyriske subjektet/forteljaren oppmodar såmannen til å leggja frå seg såbytta og gå inn åt kjerringa som ventar. I dei fyrste versa blir korndyrking, heteroerotikk og spirituelle såkorn likestilte:

God dag har det vore,
åkran har teke-mot frøkorner ditt som ei velsigning.
Kjeringa ventar deg alt i lauvprydde kråa,
hugsamt er det å nevle ho der i mørkra,
er som du gramsar godt ned i kornbingen din –
strikorn ja!

(Sveen 1940: 31)

Såmannen blir ein analogi til den kristne guden, som sår korn «som ei velsigning» på åkeren. Den religiøse såinga er knytt til ein heilaggjort heteroerotikk, der kjerringa til den gudeliknande såmannen blir samanlikna med «strikorn» – det fullaste og tyngste kornet. Naturen har dekorert kråa med lauv, som til eit bryllaup. Det heteroseksuelle paret er ein del av naturen, og forholdet

³⁵ Vesaas sløyfa desse biografiserande kommentarane i eit stutta opptrykk av artikkelen i antologien *Forfatternes litteraturhistorie* (1981).

deira blir i sin tur ein metafor for religiøs dyrking. Her ser me teikn på den vitalistiske heilaggjeringa av formeirande seksualitet som nazismen skulle adoptera, og som me skal sjå klåre eksempel på i andre dikt frå denne samlinga.³¹⁶

Den erotiske og sutlause stemninga i desse versa går over i ei uro:

Ånei, det er ingen leik vera brukar i hjartehagen,
husbond der.
Djevelen smyg seg skakk utmed skigardan dine,
har med seg frøkorn, han au, og potekvister –
ser etter innsmog.

(Sveen 1940: 32)

«Såmannen I» målber eit kristent, dikotomisk verdsbilete der Gud og Djevelen er motsatsar. Dette underbyggjer Rings tolkinga av Sveen som ein plutseleg, omvend kristen. Trugsmålet frå den vonde blir likevel fort temperert – her går harmonien aldri over i krise:

Ikkje ver redd du, lislhusbond!
Storhusbond sjøl skal stige ut på gjordet
Og jaga djevlskapen.
Der *han* trør, lyt helvetesfrøet storkne og døy.
Satan sår, og Gud haustar.

(Sveen 1940: 33, kursiv i original)

Utsegnsposisjonen til det lyriske subjektet minner om dei stadige apostroferingane i «Eros syng». Samtidig blir Såmannen ein analogi til Gud; dei er «lislhusbond» og «Storhusbond». Diktet skildrar slik ein spirituelt-vitalistisk monisme mellom livsimpulsen/Gud og mennesket. Motivet med «helvetesfrøet» som må døy for å bidra til grøde er på si side ein dobbel allusjon til Bibelen. Sveen alluderer på den eine sida til såmannsmetaforen som står for utbreiinga av den kristne bodskapen.³¹⁷ Kornet som døyr, kan dessutan lesast som ei tilvising til likninga om kveitekorneret.³¹⁸ Likninga er eit frampeik om Jesu offer på krossen, men skriv også inn alle menneske i offerforteljinga: Kvar og ein må gjeva avkall på det dennesidige livet for å vinna frelse

³¹⁶ Filmvitaren Tore Helseth bruker uttrykket «adopsjons-strategi» om det fenomenet at nazistane gjorde krav på store personlegdomar innanfor kulturen for å stø den nasjonalsosialistiske ideologien (2000: 232). Helseth knyter dette til Mosses observasjon om at fascismeideologiar generelt absorberte allereie eksisterande ideal (jf. Mosse 1996: 249).

³¹⁷ Såmannslikninga står i Luk 8, 5–8: «Ein såmann gjekk ut og skulde så sædet sitt. Og då han sådde, fall noko frammed vegen og vart nedtrakka, og fuglane i lufti åt det opp. Sumt fall på berg, og då det voks opp, skein det burt, av di det ikkje hadde væta. Sumt fall millom klunger, og klungeren voks med og kjøvde det. Sumt fall i god jord, og då det voks opp, gav det grøda i hundrad foll».

³¹⁸ Joh 12, 24–25: «Det segjer eg dykk for visst og sant: Fell ikkje kveitekorneret i jordi og døyr, so er det og vert det berre eitt korn; men døyr det, gjev det stor grøda. Den som elskar livet sitt, misser det, og den som hatar livet sitt i denne verdi, skal berga det til eit æveleg liv».

etter døden – dette er eit hovudmotiv i det livssynet Sveen presenterer frå og med *Såmannen*. Sjølv om bibelske motiv kan seiast å dominera denne samlinga, er det likevel tydeleg at det ligg eit panteistisk og synkretistisk religionssyn bak, der kristendomen er éin av ei rekkje sidestilte religionar.³¹⁹

«Såmannen II» er langt kortare enn det fyrste deldiktet, og er også lagt i munnen på eit manifest subjekt. Her er det Såmannen sjølv som fører ordet:

No læser eg atte døra åt freistingshytta mi
og ruslar ut i ljøset og mørkret
åt menneskja,
som er slik ho er.
Eg har no teke-med frøasken min på vona.

Du veit, det er ikkje snarvisst
kva som er vondt hell godt åt anna folk i verda.
Ikkje åt seg sjølv hell – somtid.
Sanninga blir, du lyt vera den du er
all igjenom,
korleis du meir er vorten såleis.
Du lyt berre ut
og så det frøet livet ditt avla åt deg.

Det kan full vera så mangehande det.
Gror gjør det no etter det som oftast
einkvan staden.
Du veit –
menneskja er korkje vondt hell god i grunnen.
Men svært foranderleg.

(Sveen 1940: 96)

Deldiktet lanserer eit vandringsmotiv knytt til dikotomien inne-ute. I og med at huset ofte er eit symbol på sjølvvet, kan biletet lesast som ei skildring av ei indre reinsing eller forbetring gjennom religiøse handlingar. Me kan sjå ein relativistisk moral og ei mogleg homografisk lesing i andrestrofa, ved det gnomiske og preikeaktige uttrykket «du lyt vera den du er/all igjenom,/korleis du meir er vorten såleis». Denne haldninga får særskilt vekt ved at orda «all igjenom» får stå åleine på ei versline. Det er ei tydeleg oppmoding om at ein lyt leva slik ein er

³¹⁹ Heilt openbert blir dette i diktet «Sjustjernesang», der verdsreligionane jødedom, hinduisme, zoroastrisme, buddhisme, islam og kristendom står for ulike dygder og religiøse innsikter. Diktet sluttar med ei strofe der Jesus blir apostrofert som «bodberar, nabi, Guds rasul» (Sveen 1940: 95), der dei siste to omgrepa stammar frå islam og sufismen. Allusjonen til det døyande såkornet er i tillegg ein potensiell referanse til tittelen på André Gides sjølvbiografi *Si le grain ne meurt* (1929), som skildrar Gides «død» som puritanar og frigjering som homoseksuell. Gides bruk av den bibelske likninga blir slik ein motdiskurs til kristendomen, som gjenoppstår som homografisk markør i diktet til Sveen. Gide og Sveen har såleis det til felles at dei bære søkte mot ein friare homoerotikk i islamsk kultur, men likevel fann rom for kristen symbolikk i diktinga si.

skapt, og gjera det beste ut av det. Tidlegare i forfattarskapen har eit slikt påbod om fruktbarheit og formeining oftast vore fylgd av ei uro over å ikkje kunna leva etter norma, og dimed vera isolert frå dei andre. I så måte verkar dette diktet å uttrykkja ein tileigna livsvisdom som går ut på at alle er ulike, og alle har ulike føresetnader. Også den som ikkje kan skapa avkom, kan kanskje vera fruktbar på det åndelege og kunstnarlege området. Diktet er såleis prega av ein forsonande, monistisk vitalisme. Nettopp dette forsoningsmotivet er nytt med *Såmannen*. Dei opptaktene til monisme og inkludering Sveen skildra i *Eros syng*, blir etter kvart dominerande i denne samlinga.

Dei metapoetiske trekka når eit høgdepunkt i det siste deldiktet, «Såmannen III», der grensa mellom gardbrukar, diktar og Gud blir viska ut:

Det fell seg slik,
du ligg på kne ved såbytta di
i morgonvinden – og ser på frøkornet.
Og kornet talar åt deg
med inderlege røyster:

Så oss ut over åkrane dine!
Jorda ligg og ventar på oss,
og vi stundar imot mold.
Soløygde såmann, auk di eiga makt,
kast oss ut over alle dine marker!
Utan deg lyt vi døy,
utan oss ligg opne jorda di til inkjes.
Miskunn deg over oss, unn oss liv,
ta oss i såmanns-handa di
og hjelp våren!

Og du blir så glad, du græt –
og det dryp i såbytta.
Men kornet syg i seg tåredroplet ditt
som det vøre ei regnskur frå Vårherre.
Da kjenner du deg sjølv mest som eit frø
i ei gamal såbytte.
Og du lyfter skallen din mot himlen –
han som rømer tusen tusen regndøger
og like så mange høgstdagar
av sol.

(Sveen 1940: 113–114)

Dikt-egget er igjen ikkje-manifest; det er ein narrativ instans som apostroferer Såmannen. Slik knyter forma dei tre deldikta saman i ein ringkomposisjon som speglar att krinslaupstanken. Dette avslutningsdiktet fylgjer opp den religiøse motivverda ved å setja opp eit tilbedingstablå. Ein mann kneler over bytta med såkorn, og korna apostroferer såmannen. I eigenskap av å vera såmann er han i stand til å tilfredsstilla attråa deira ved å slenga dei ut over molda dei «stundar»

imot. Sãmannen har såleis preg av å vera ein allmechtig gudefigur, ein likskap understreka av similen mellom «tåredroplet» og «ei regnskur frå Vårherre». Også bøna «miskunn deg over oss» har ein spesiell funksjon i konsolideringa av dette gudebiletet. Bøna tilsvarar det greske «Kyrrie eleison», som gjerne blir gjenteke tre gonger under høgmesser for å understreka at Gud er treeinig. Her står derimot bøna éin gong, som for å framheva *einskapen* i gudebiletet. Dette er element av ein kristeleg-vitalistisk mystisisme der livskrafta er altomfattande.

I tillegg alluderer likninga til både erotisk og kunstnarleg skaping; korna vil koma til liv i «opne jorda *di*». Det er i seg sjølv sãmannen skal skapa liv. Det er nærliggjande å lesa åkeren som sãmannens eigne indre åker, og den lukkelege gråten mot slutten av diktet som eit resultat av den forsonande innsikta i at også *han* kan skapa noko. Dimed blir sãmannen i neste omgang likna med eit korn, når han kjenner seg «mest som eit frø/i ei gamal såbytte». Grensa mellom kunstnar og Gud er uklår, og det er også skiljet mellom funksjonalistisk og spirituell vitalisme: Reint konkret sår sãmannen frø som bidreg til vokster og grøde i naturen. Han er såleis sinnbiletet på det vitalistiske mennesket med ein tett relasjon til det naturlege og ukultiverte. Samstundes representerer han også eit medvite *inngrep* i den naturlege formeiringa, knytt til dei to metaforiske lesingane motivet inviterer til: Sãmannen formeirar seg sjølv ved å så «kornet» sitt i kjerringa, men ein kan likeins lesa såinga som eit bilete på diktargjeringa, eller, meir generelt, åndsarbeid. Desse tre formene for dyrking heng saman, og diktkrinsen syner fram ei harmoniserande likestilling av ulike former for skaparkraft, der mennesket blir ei avspegling av «Storhusbonden», den kristne Gud.

«Sãmannen»-dikta eksponerer slik sett ei samanfiltrering av den biologisk-funksjonalistiske og den spirituelle, panteistiske vitalismen. Sveen har mykje til felles med Jakob Sandes «Bondesalme» på dette punktet: «Heilagt, heilagt og høgt er ditt yrkje,/du bonde bøygd over svartan jord!/Du er prest i Guds store, heilage kyrkje,/du tolkar det einaste evige ord!» (Sande 1929: 25). Endå tydelegare blir samanfallet mellom funksjonalisme og spiritualitet i jamføring med diktet «Sãmanns elsk» av Louis Kvalstad:

Bred dig ut for mig,
bølgende land av muld,
vårregndampende jord, gronemme moderfang, –
la mig favne din myke moréne
i maimorgenens gyllenblå lys!

Drysse mitt gode såkorn i fanget ditt, vil jeg,
gi dig en tung befruktning, –
du som har lengtet så lenge
mot denne skapelsesstund!

Stille din dype attrå,

din evig dype attrå, for en vår, –
se dig finne hvile i fruktsommelig lykke!

Muld, jeg er såmann, –
nakne, jomfruelige, varme og ville jord
som hører mig til, –
jeg vil være dig nådig
og befrukte dig med gullbygg og perlehavre,
fille ditt fang
og gi dig fred – – !

(Kvalstad 1936: 9)

Me ser klare likskapstrekk med den erotiserte skildringa av dyrking hjå Sveen. Særleg biletet av såkorn som blir dryssa i jordas fang, kan fungera hypotekstuel til samanlikninga av kvinnefanget og «strikorn» i Sveens «Såmann»-dikt. Denne erotiske agrarvitalismen heng hjå både Kvalstad og Sveen saman med ein kristen metaforikk og openberre allusjonar til Bibelen. Litteraturforskar Gunnar Foss skriv om «Såmanns elsk»:

[S]åmannen og poeten stiller seg i fadergudens nådige positur. [...] [D]ei klare sitata frå Arons velsigning i siste strofe rommar også eit paradoks på det viset at broder Aron gjennom historia med gullkalven jo både er lov og orgie i ein og same figur, liksom såmannens løfte om fred og fylde samtidig dekkjer patriarkens generøse valdtekt [sic] på ei varm og naken jomfru (1996: 80).

Den biologisk-funksjonalistiske vitalismen kan, som hjå Kvalstad, føra til ei maskulinitetsdyrking som privilegerer mannleg makt og skaparkraft. Heller ikkje Sveen er fri for dette, og såmannen blir også hjå Sveen jamført med gud, men det er ikkje han som fører ordet – og dimed tek han heller ikkje den patriarkalske «fadergudens nådige positur». Sveen formidlar ei meir søkande stemning, og ei forståing for det individuelle livet som går ut med frøasken «på vona».³²⁰ Eit tydeleg fellesdrag med Kvalstad er derimot ein patosfylt stil som er typisk for *Såmannen*, og som skal bli sentral i den spirituelle og regenerative NS-propagandaen Sveen skulle fremja.

3. Syntesen mellom synd og heilagdom

Eit tydelegare homografisk eksempel på erotikk som analogi til skaparkraft er diktet «Herrens druer». Her møtest i dei fyrste strofene religiøsitet og driftsliv på valplassen i ein narrativ progresjon som reflekterer utviklinga i menneskelivet:

³²⁰ Sveen meldte Kvalstads samling *Rosa og svart* (Kvalstad 1938) i eit radioprogram i 1938. Han ovundra det poetiske blikket og evna til fargesterke skildringar hjå kollegaen, men kritiserte det han såg som ein mangel på subjektivitet: «Når ein les Louis Kvalstad, kjem det for ein at eigenlig er naturstemninga alt han eig av lyrisk innhald – førebels. Ein saknar medmennesket i poesien hans, og personligdomen er ikkje så særmerkt og mogen enno at det reint subjektive innhaldet heilt kan fengsle» (min transkripsjon frå NRK Radio 1938).

Enno ein gong skal smerteleg raude blomar
slå opp or mi sjels rame jord,
enno ein gong skal hagane bogne syndige mot hausten.
Takk, Herre – at du let Satan gå ditt evige ærend
og så i meg den raude synd!

Perlebleikt låg frøet i mi svarte mold,
no dirrar blomane purpurville mot dagen.
Ein morgon drøypte ljøset mørkret sitt ned i barneauget,
da såg eg skapningen og min brors herlegdom.
Ei midnatt rørde ein famlande finger mosesvevnen min,
da vakna frøet.
Og anden min anga av vårleg jord!

Så mild var den fyrste vakninga i Satans frø,
og lell så skakande
som slag av lystig drengehand på folelend.
Smerteleg søtt sprengde mi synd frøskalet,
brydde i barndomens lause mold, lyfte seg opp
med livsens grønt mot den mørke sol,
blidt stokk eg for livsens råde voksterkrefter
som folen under dei kåde drengehender.

Men høgt i min redde barndom
reiste synda sin sigersæle vinstokk –
å, tusen solmørke middagsstunder beiske av søt skuld!
Kløkkjande³²¹ skuld!
Vætt av tusen tårer voks da den ville vin,
breidde seg brusande ned over alle mine hagar.
Å den fyrste våren, å min raude sveindom!
Purpurblomar har denne vin.

Svimrande gav eg meg over til min ungdoms svie,
stynjande låg eg da under lauvhanget
som under fossestaupar av eld –
ingen veit kva pine det var og ingen aner sæla!
Ingen har kjent så mørke løyndomar i si lyst,
ingen har ått slik ei angande glede.
For eg er einsam imillom fødsel og daude.
Vidunderleg var det når djevlar kasta meg koll
under vinlauvet.

Smertefullt var det når englar reiste meg opp
i den skire morgon, og budde meg til mitt tunge liv.
Men stokkut er fyrste våren, juni kom,
og kronblad blødde på mine kolnande lender.

(Sveen 1940: 99–101)

Igjen blir mogninga tematisert, og diktet er halde i ein sjølvtrygg, profetisk tone. Teksta er full av farger og paradoks, samstundes som ho fortel ei nokså endefram historie. Det lyriske

³²¹ «Kløkkja»: «røre, bevæge i Sindet, røre indtil Taarer» (Aasen 1918: 369).

subjektet takkar for at han på ny får oppleve våren, markert ved nesten-anaforen «Enno ein gong» i fyrstestrofa.³²² I denne fyrste delen av diktet blir Gud og Satan introduserte som styrande impulsar. Dei to dikotomiske karakterane er ikkje motstridande, men samverkande. Den syndige blomstringa er avhengig av at Gud lét djevelen gå i ærend for honom. Samverket mellom desse to impulsane reflekterer Sveens ynske om religiøs syntese; slik aust og vest skal koma saman, må godt og vondt verka i hop. Blomstringa blir knytt til det mørke og syndige, i staden for den ljose, solrike dagen. Likevel er vendinga frå barndom til grøderik synd ikkje prega av forfall og død, men tvert om av lystig kåtskap. Dikt-eget skildrar ambivalensen i vakninga: Ho er mild og skakande, og også assosiert med det smertefulle, «som slag av lystig drengehand på folelend». Motivet rammar så å seia inn tredjestrofa, og blir gjenteke i sistelina: «som folen under dei kåte drengehender». Våren er personifisert som ein mektig mannsperson, og det hierarkiske makttilhøvet mellom hesten og drengen fungerer slik metaforisk for å skapa erotisk spenning.

«Herrens druer» markerer ein narrativ progresjon ved å innleia fjerdestrofa med subjunksjonen «Men». Syna og skulda er fruktbare; dei gror ein vinstokk med raude blomar, farga i purpur, typisk erotiserande farger i forfattarskapen. Også skuldkjensla og fortvilninga skaper grøde ved at tårene vatnar og nærer bakken. Dei frikative s- og kj-lydane konnoterer væske og sevje. Igjen merkar me oss korleis erotikken er knytt til det blomstrandende og raude, som kraftfull kontrast til den svarte jorda. Det lyriske subjektet gjev seg i femtestrofa over i ein naturelsk; han ligg «stynjande [...] under lauvhanget». Anaforen «ingen» framhevar to moment. For det fyrste er den røynsla subjektet skildrar, prega av paradoks: pine og sæle, mørker og lyst. Særskilt den siste samanstillinga er interessant. Ordet «lyst» har ei konkret meining som synonym til «attrå» og «hugnad». Men i kraft av å vera nær homofont med inkjekjønnsforma av adjektivet «lys», fungerer det i tillegg som andreleddet i den paradoksale samanstillinga mellom ljøs og mørker. Endeleg allitterer ordet med «løyndomar», og underbygger dimed ei homografisk lesing av diktet; ingen lyt få vita kva for attrå dikt-eget har kjent. Den andre funksjonen til anaforen stør også ei slik lesing. Ordet understrekar at det lyriske eget er «einsam mellom fødsel og daude». Såleis formidlar diktet ei kjensle av å bli frydefullt pina av naturen på ein måte ingen andre blir utsett for. Det uttrykkjer einsemda i å ikkje finna nokon likesinna; berre naturen og overnaturlige krefter er til stades, ingen andre menneske. Samstundes ligg det eit metapoetisk trekk i denne strofa. Uttrykk som «ingen veit» og «ingen har kjent» seier noko

³²² Dimed alluderer diktet tydeleg til Aasmund Olavsson Vinjes dikt «Vaaren», der nettopp frasen «Enno ei Gong» blir gjenteke seks gonger i dei fyrste to sekstettane (jf. Vinje 2007 [1860]). Den transtekstuelle referansen til «Vaaren» skaper ei kjensle av *nostalgi* og *takksemd* over å få ta del i våren og livet på ny og på ny. Liknande allusjonar finst òg i *Andletet* (jf. kapittel 1), som dimed blir med som tollkingsbakgrunn.

om at diktet til sjuande og sist ikkje greier å formidla røynslene til dikt-eget; dei markerer ein praeteritio i framstillinga.

Neste del skildrar sumartida, og fører isolasjonsmotivet vidare. Etter å ha vorte herja med av både djevlar og englar, er subjektet åleine og forventningsfull gjennom sumaren:

Finst det ei vondare tid enn denne:
etter bløming – føre frukt?
Frykteleg piska meg skuld og skam i midsomardagen.
Utanfor mine gjerde låg framande åkrar,
budde seg byrge alt til ein tidleg haust,
eigind³²³ svagja i morgonvinden, høgt voks graset,
håballen³²⁴ enda, slåttonn byrja, alle åkrar skaut aks
i måneblåe julinetter,
berre i meg låg audna tom og forferdeleg –
da bøygde seg blid ei systersjel ned over mine
trøytt teinungar³²⁵ –
kviskra: sjå dei unge druer, sjå den nye vin!

Evig velsigna vera denne framande munn!
Sakna eg da den ville bløming?
Angest og vonløyse kvarv
som flaksande fuglar under morgonskya.
Hagane flødde, tusen teinungar
saug seg nerk or himmel og jord og gjordedest sterke.

Juliheit var viljen,
still var ettertanken i augustmørkret.
Doggtunge, kviskrande netter, ny ropande dag,
herleg uro i mi mognande drue.
Mett av mod og kraft auka og svall grøda
ned over mine
store vinberg av synd.

(Sveen 1940: 101–102)

Dikt-eget stiller spørsmål ved fylgjene av den djevelske lysta han har kjent. Den fyrste strofa i denne delen av diktet set opp ei idyllisk rammeforteljing som kontrasterer dei spirande, ljose åkrane med den mørke, sturne eg-personen. Skota som veks på dikt-eget – moglege fallossymbol – er «trøytt» heilt til «ei systersjel» gjer han merksam på «den nye vin». Dette blir vendepunktet i diktet, når befruktinga og ventetida er avløyst av det nye motet. Igjen er det synda som blir knytt til det fruktbare og grøderike – «store vinberg».

Det er påfallande at årsaka til vendepunktet er ein «framand munn». Pars pro toto-figuren gjentek grepet frå den «famlande finger» i andrestrofa, ved at me ikkje får vita kven eller

³²³ «Eigind»: «Kornspirer paa Ageren» (Aasen 1918: 125).

³²⁴ «Håball»: «Tiden imellem Pløiningen og Høslætten» (Aasen 1918: 272).

³²⁵ «Teinung»: «Spire til et Træ, spæd Stamme» (Aasen 1918: 804).

kva som kjem og vekker opp dikt-eget. Det er sjølv sagt mogleg å lesa desse mystiske fingrane og munnane som personifiseringar av naturen. Likevel er det også spor som peiker i ei anna retning. Til dømes kan omgrepet «systersjel» referera til den sexologiske definisjonen av den homoseksuelle som «anima muliebris virili corpore inclusa» – ei kvinneleg *sjel* i ein mannleg lekam. Men det ligg òg ein syntetiserande impuls i dette omgrepet: Dikt-eget og kameratane er mannlege, men sjela er kvinneleg; dei sameinar det maskuline og feminine i seg. Systersjela kjem til dikt-eget om natta og kviskrar til han, slik at samværet mellom dei føregår i det løynlege. Dikt-eget er brått ikkje einsam lenger, men lukkeleg og sterk som eit resultat av fellesskapen med den andre. Slik blir samværet med sistersjela tvitydig: Det kan også tolkast som ei heteronormativ sameining som vitalistisk fører til formeiring og vokster, som igjen er symbol for ei spirituell og poetisk skaparkraft. Dei «store vinberg av synd» lét det nettopp vera ope kva for vokster som er resultatet av sumarvarmen.

Skildringa av hausten startar med ein serie apostroferingar:

Sjå, det er haust i hagen.
Vin ventar i mørkegule, blodblåe klasar,
stundar mot haustfolks hender,
smerteleg sprenger søt saft mot doggut skinn.
Mitt liv er tungt av visdom.

Hør, du smilande gut,
stig innom grinda!
Vil du bli med og hauste mine druer?
Å sei kje nei! Du hører til her inne,
i sjel og lekam skumar du tett av syndig save.
Her skal di heite hand forløyse avlen min –
om du er varsam. Å ver varsam!
Knus kje mi drue, ikkje enno –
unge ven, eg reddast for ditt bråe grep!
Ser du det bleike andlet utfor grinda?
Det er din hjelpesmann.

– Heilage bror, takk for signa møte!
Ullblåe kåpa di er grå av dust
og sår er foten din, du langfarande.
Lov og pris at du fann vegen hit til hausten!
Å frygd for eigarauget:
dei går til arbeid saman hand i hand!
No losnar alda³²⁶ frå si grein,
haghendte hjelper mine haustfolk no kvarandre.
Sjå dette kar av eldegamal eik –
ti tusen drueklasas skal det røme innan kvelden.
I det skal vinet springe fram i ljøset
ein time vill før kjellarmørkret tek det,
der skal det breste, sprute under dykkar føter.

³²⁶ «Alda»: «Frukt, især Træfrugter (Æbler, Kirsebær)» (Aasen 1918: 3).

– Kvite helgenfot som trør mi drue,
brune ynglingbein som vættest av mitt blod,
dans i mitt kar!
Helgen og syndar, mal mitt blod til vin!

(Sveen 1940: 102–103)

I og med desse strofene skiftar diktet til presens, og tek ein sterkt appellativ tone. Dikt-eget dreg lesarmerke semda mot dei fargerike druene. Fargene konnoterer struttande sunnheit, som ein parallell til den tunge visdomen dikt-eget kjenner i livet sitt.

Neste strofe startar som eit ekko av den føregåande, med verbet «Hør» i staden for «Sjå». Diktet blir nesten overtydeleg homoerotisk etter apostroferinga av den smilande guten. Dei innsmigrande s-lydane og verslina «skumar du tett av syndig save» er likevel ikkje det mest openbert homoerotiske i diktet. Lina «Her skal di heite hand forløyse avlen min» er talande.³²⁷ Fordi guten er ein fruktbar mann, høyrer han til inne i den grøderike vinmarka åt dikt-eget. Sidan han også er assosiert med adjektivet *syndig*, blir ungguten eit spegelbilete av den mogne mannen. Gutens «syndige save» grip attende til den «brusande» vin dikt-eget kjende i sin eigen «sveindom». Me ser slik ei tematisering av mogning og krinslaup på fleire nivå. Den vaksne mannen har mogna og overfører no kunnskapen om vokster og grøde til den unge guten. Såleis blir krinslaupet knytt til ei homososial og erotisk lada utveksling mellom menn.

I neste strofe blir merke semda flytt gjennom appellen til ein «Heilag bror». Uttrykket peiker mot ei homososial forbrødring basert på ei spirituell overtyding. «Broren» liknar ein pilegrim med støvete ullkåpe og slitne føter.³²⁸ Vidare går den heilage «hand i hand» med den smilande guten for å plukka frukta («alda») av greinene. Slik personifiserer dei to mennene dei to motstridande impulsane diktet sameinar: syndaren og helgenen. Båe to skal trø dei druene som inneheld blodet åt det lyriske subjektet, og slik blir karet eit symbol på kroppen til dikt-eget. Dei dyrekjøpte livserfaringane – bognande druer – gjer ikkje nytte for seg før ein ser at det himmelske og det jordiske ved dei er to impulsar som båe bidreg til voksteren. Omforminga av dei smertefulle røynslene skildra i starten av diktet, tek slik form av ei sameining av dikotomiane *synd* og *heilagdom* som endrar blodet til livsfremjande vin.³²⁹

³²⁷ Johs A. Dale er den einaste kritikaren som ymtar om at just dette diktet er vel vågalt: «Han nyttar gjerne heite, fargesterke ord; i det praktfulle 'Herrens druer' svell dei kanskje i meste laget» (Dale 1940).

³²⁸ Ullkåpa er ein mogleg referanse til sufismen – sjølv ordet «sufi» kjem sannsynlegvis av det arabiske «suf» (ull), av di dei fyrste islamske asketane brukte ullkapper (Vøgt 2016).

³²⁹ Vin som tvitydig religiøst og homoerotisk symbol finst òg i sufistisk lyrikk. Den kjende sufi-poeten Iraqî (Fakhruddin Ibrahim, 1213–1289) slutta seg til ein munkeorden fordi han var forelska i ein unggut der. Ei mogleg transtekst til den oppsøkjande Gud i «Såmannen»-dikta er eit dikt av Iraqî der han fortel om at Gud kom og banka på døra hans. I eit av dei mest kjende dikta hans blir dessutan munnen brukt som symbol på eit vinbeget, og vinen blir kalla «elskernes dram» (Lomholt 1994: 130).

Dei ulike religiøse referansane i diktet viser at kristendomen ikkje er den einaste religiøse impulsen i Sveens fjerde diktsamling. Den homografiske formeiringa er knytt til ein krinslaupstankegang me finn klårt uttrykt i strofene som skildrar vinteren:

År av ventande jamdøger
låg i kjellaren vinet og gjorde reint og rusande.
Sidan sat eg under dei bergtrygge kvelvingar
og tømde staupet,
medan det storma uti verda, kulden slo
og vide vegane rasa bort i syndflods mørker.

For meg var det alt inkje
utan rusen i Gud,
fullkomen vart mi synd då druene døydde.
Gråtande, jublande var eg i Herrens vin,
glede, glede, glede
flømde inn over all sans og ut over heimsens ring.

*

No lauvast hagane mine ånyo,
enno ein gong skal raude blommar frygde verdsens syn.
Enno ein gong skal Herrens druer
lengte imot hausten.

(Sveen 1940: 103–104)

Den kraftfulle metaforen «mal mitt blod til vin» i haust-seksjonen av diktet uttrykkjer at helgenen og syndaren har bearbeidd sjølve livssafta. Denne rusande blodsfta livnærar diktsubjektet seg av under vinteren, som her blir ein utvida metafor for ei verd der synda blir reinska bort. Her ser me igjen ein allusjon til såkornmotivet sitert ovanfor, understreka av den intense gleda som fylgjer vinlaginga: «fullkomen vart mi synd da druene døydde». Frukten må døy for at frelsa skal kunna oppstå. I tillegg til å gripa attende til grøde- og såmannsmetaforen finst her òg utopisk-fascistiske element som kan forståast i ljøs av idéen om at samfunnet må gjennom ei nedbrytande krise før det kan stå opp att i universell frelse.

Diktet er ein katalog over standardmotiva i vitalismen: årstidssyklusen, grødemetaforen, den nakne kåtskapen i naturen, og ein svimrande, ekstatisk rus. I likskap med resten av samlinga har diktet også eit sterkt spirituelt innslag, som me kan forstå i ein samtidslyrisk samanheng. Spesielt kan me jamføra «Herrens druer» med Kristofer Uppdals (1878–1961) «Bloddrope-trall», eit sentralt dikt i norsk vitalisme. Også Uppdal legg vekt på korleis mennesket er del av ein omfattande allnatur:

Denne bloddrope-trall
han taktar seg gjennom alt,
– rytmar seg gjennom gras

der levande leikar,
i mold som skruvar seg ut,
æsannde av liv!

[...]

Eg har kjend denne bloddrope-trall
i min vaar
som eg aldri attende faar.

[...]

Soleis er bloddrope-trallen
or den einaste vaar,
som staar
hjaa deg ei stund,
ikkje lenger enn ein smil,
– ein bloddropetrallande smil.

(Uppdal 1919: 196–198)

I ein studie av Uppdals lyrikk har Vigdis Ystad poengtert korleis Uppdal her får fram skilnaden mellom den evig regenererande naturen og menneskelivet som berre opplever éin, metaforisk, vår (Ystad 1974: 119). Ystad framhevar dessutan det rituelle preget ved den sykliske livsframstillinga:

Diktet får karakter av syklus og rite ved sin gjentakelse av en syklisk-rituell bevegelse [...]. I 'Bloddrope-trall' blir alt samlet i dette ene: erotikkens og livskreftenes aktivitet i universet. Eros blir betraktet nærmest som et guddommelig prinsipp, og diktets form gjenspeiler ritens karakter av meningsfylt bevegelse, av å være et evig-gjentatt, symbolsk-konkret handlingsmønster som gjør universet til et levende kosmos (sst.: 89–91).

Uppdals vitalisme sidestiller ein panteistisk religion, erotikk og livskrafta. Den avsluttande lovnaden i «Herrens druer» om at hagane skal «lauvast ånyo», uttrykkjer noko av det same, og her blir det syklisk-rituelle preget endå sterkare ved at det er «Herrens druer» som «enno ein gong» skal gro. Også hjå Sveen blir eros og livskreftene eit teikn på det guddomlege i naturen – dei vitalistiske motiva utgjør nærast ein naturreligion. Likevel manglar Sveen den pragmatiske erkjenninga i «Bloddrope-trall» om at det individuelle livet berre kjenner *ein* vår. «Herrens druer» gjev snarare uttrykk for ei åndeleg-mystisk innsikt i at krinslaupet aldri tek slutt; den materielle menneskekroppens forfall er utdefinert til fordel for eit krinslaup der synda blir generativ på eit åndeleg nivå.

Det markante homoerotiske innslaget får «Herrens druer» til å skilja seg ut i ein vitalistisk samanheng; diktet målber ei problematiserande haldning til den heteronormativt funksjonalistiske vitalismen. Den nakne, unge mannekroppen underbyggjer ikkje ein muskuløs, maskulin vitalisme, men ei sanseleg, erotisk sameining mellom dikt-eget, hans eldre

representant den «heilage bror», og ungguten med brune bein «som vættest av mitt blod». Her finst ingen kvinnefigurar eller befruktning som i Uppdals «Bloddrope-trall». Dansen som bilete på formeiring er hjå Sveen erstatta av dansen i karet, der dei syndige druene blir omforma til rusande vin. Det syndefulle ritualet blir såleis ein homografisk markør som opnar for ei vifte av tolkingsmoglegheiter lik den me skimta i analysen av «Guten låg i graset» frå *Andletet*. Her er det antyda eit dobbelt- eller *trippelgjengarmotiv* i krinslaupet mellom ungguten, den vaksne mannen og den gamle pilegrimen, og det finst ei potensielt orgastisk skildring i møtet mellom guten og mannen. Men aller tydelegast formidlar diktet ei mystisk læresetning om at synd og heilagdom må sameinast for å skapa grøde.

4. Nazismen og krise i homo-/heteroseksuelldefinisjonen

Dei spirituelt-vitalistiske draga me finn i *Såmannen*, må sjåast i samanheng med at Sveen like etter utgjevinga skulle uttrykkja seg i positive ordelag om okkupasjonen, med den spirituelle ideologien han gav uttrykk for som kulturbyråkrat, og ikkje minst med gjenbruket hans av dikt frå denne samlinga i propagandaarbeid. På dette punktet er det også problematiske samanfall mellom den spirituelt-vitalistiske nazismen Sveen skulle stå for og den heilaggjeringa av det erotiske han fremja frå og med *Eros syng*. I den nye bylgja med Sveen-forskning er Dean Krouk den som har understreka denne samanhengen sterkast:

It is easy to see why this view of human sexuality would appeal to Sveen more than the moral constraints and unhealthy guilt he associated with the Christian or bourgeois denigration of sensuality and the body [...]. While the attractions of cultural vitalism for a young poet seeking sexual acceptance and healthy expressiveness are apparent enough, my suggestion that Sveen experienced National Socialism as sexually liberating for similar reasons will perhaps meet resistance (Krouk 2010: 79f).

Krouks argumentasjon går ut på fordi Sveen var oppteken av homoerotisk frigjering, appellerte vitalismen og andre åndelege retningar til han. Fordi han var oppteken av det åndelege, var han sympatisk innstilt til nazismen og dei antimaterialistiske aspekta ved denne ideologien. Likevel konkluderer Krouk analysen med at «Sveen's embrace of fascism, though related to the infatuation with masculine virility and mystical eroticism that we find in 'Til dei unge menn,' should not be seen as an extension of his homosexuality» (sst.: 86). Konklusjonen verkar underleg: Dersom Sveen var oppteken av seksuell frigjering og vitalistisk-mystisk erotikk fordi desse strøymingane var kanalar for homoerotikk, og viss desse ideologiske sympatiane var årsaka til at han engasjerte seg i NS, er det vanskeleg å forstå korleis Krouk samtidig avviser at det er ein korrelasjon mellom nazisme og homoseksualitet i dette tilfellet.

Eg meiner i likskap med Krouk at Sveens erotiske, spirituelle vitalisme er ein kanal for

homografisk litteratur. Derimot meiner eg han tek i mist når det fyrst og fremst er den spirituelle vitalismen han ser i den nazistiske seksualpolitikken. Eg vil snarare hevda at den verdimeessig konservative, kulturelt regenerative nasjonalsosialismen adopterer biologisk-funksjonalistiske element frå vitalismen med det føremålet å definera eit livskraftig samfunn, og systematisk utrydda dei livsudyktige.³³⁰ Difor vil eg hevda at ei meir fruktbar tilnærming er å analysera dei urasjonaliserte overlappa mellom homoerotikk og nazisme som skriv seg frå krisa i homoseksuelldefinisjonen.

Det er to viktige grunnar til at nazisme og homoseksualitet ofte blir assosierte. Den eine er at det nazistiske maskulinitetsidealet førte vidare det generelle, og symbolsk komplekse, maskulinitetsidealet i vesten. Dette idealet hadde vorte formulert av mellom andre Krafft-Ebing som meinte at kjønnsdrifta måtte styrast til eit høgare føremål: oppbygging av familie og stat (Mosse 1985: 10f). Den heilaggjorte seksualdrifta i nazismen innebar såleis ein ambivalens. Mennene skulle på den eine sida vera frie frå familierolla og via seg til teneste for staten gjennom heroiske, militære mannsforbund, men på den andre sida bidra til nasjonal styrke gjennom heilaggjort, heteroseksuell formeiring (Mosse 1998: 166).³³¹ I både tysk nazisme og italiensk fascisme skulle den «fascistiske mannen» representera staten ved å inkarnera dygdene i det vestlege maskulinitetsidealet (sst.: 160). Den same ambivalensen me finn i den potensielt homoerotiske, idealiserte mannekroppen, gjeld dimed også for nazistisk biletkultur.³³²

Det ambivalente maskulinitetsidealet nazismen adopterte, har ein parallell i striden mellom det me kan kalla den kjønnsoverskridande og den separatistiske fløya i tidleg tysk

³³⁰ Krouk støyter sjølv på den paradoksale implikasjonen av sitt eige argument når han viser til Dagmar Herzogs (2005) analyse av den fascistiske heilagginga av seksualdrifta: «Of course, only certain forms of sexual expression was advocated – *homosexuality was not among them* – but the significant and disregarded point in Herzog's account is that German fascism advocated pleasurable sexual experience for most of the population» (2010: 80, mi kursivering). Krouk seier på ei og same tid at nazismen forfekta seksuell nytting, men også at homoseksualitet nettopp *ikkje* vart forfekta. Det er vanskeleg å sjå korleis dette stør opp under påstanden om at Sveen fann homoerotisk frigjering i nazismen.

³³¹ Det manglande blikket for kor sentralt heteroseksualitet er i nazismen, ser ut til å vera ein hovudgrunn til spekulative påstandar om årsakssamband mellom homoseksualitet og nazisme. Me ser dette synet mellom anna hjå Ingjald Nissen: «Men hvor mandigheten dyrkes som den høyeste av alle verdier, er resultatet at alle krefter hos mennesket stilles i dette motivs tjeneste. Det betyr at også de seksuelle krefter settes inn i dyrkelsen av mandigheten. Derved framkommer en forelskelse i mandigheten som sådan. På denne måten blir altså mandighetsdyrkelsen automatisk til homoseksualitet» (Nissen 1945: 21, jf. kapittel 1 og 9).

³³² Ein tidleg diskusjon av den erotiske appellen til fascismen er Susan Sontags artikkel «Fascinating Fascism». Sontag skildrar mellom anna det potensielt (homo)erotiske i fascistisk kunst: «Painters and sculptors under the Nazis often depicted the nude, but they were forbidden to show any bodily imperfections. Their nudes look like pictures in male health magazines: pinups which are both sanctimoniously asexual and (in a technical sense) pornographic, for they have the perfection of a fantasy» (Sontag 1975). Som vist er det ein direkte samanheng mellom vitalistisk-nasjonalistiske manndomsideal, formidla i blad for kroppskultur, og homopornografisk biletmateriale.

homorørsle. Medan Magnus Hirschfelds *Wissenschaftlich-Humanitäres Komitee* utvikla ein kjønnsverskridande idé om den homoseksuelle som eit «tredje kjønn», fremja miljøet kring tidsskriftet *Der Eigene* ein separatistisk homoseksualitetsdefinisjon (jf. kapittel 3). I *Der Eigene*, som kom ut mellom 1896 og 1931, representerte homoseksuelle menn ein ideell, greskinspirert maskulinitet (Mosse 1985: 42). Tidsskriftet støtta den nasjonalistiske høgresida, og såg idealiserte, tyske mannsforbund som ein medisin mot samtidas moralske forfall (sst.). Denne minoritetsgrupperinga i den tidlege tyske homorørsla indikerer det politiske potensialet i dei uklåre grensene mellom nasjonalistisk maskulinitet og homoseksuell sjølvhevdning.

Dyrkinga av homoseksuell separatisme i *Der Eigene*-miljøet må sjåast i samanheng med den såkalla *Männerbund*-ideologien, som voks fram på 1700-talet. I kontrast til heteroseksuelle forhold vart venskap og samhald mellom menn sett som ein kontrollmekanisme overfor egoistiske lidenskarar og støttande overfor kollektive, og dimed nasjonale, målsettingar (Oosterhuis 1997: 197). Ein tidleg *Männerbund*-teoretikar var etnologen Heinrich Schurtz (1863–1903), som gjennom å visa til «primitive» folkeslag argumenterte for at kvinna hadde ei naturleg kjønnsdrift basert på familiekjensle, medan mannen hadde «einen reinen Geselligkeitstrieb, der ihn mit seinesgleichen verbindet»³³³ (Bruns 2005: 101). Denne tanken om at mannsforbund var grunnleggjande for samfunnet, vart gjenoppliva av den sentrale ideologen Hans Blüher (1888–1955) på 1920-talet.³³⁴ I staden for å sjå den heteroseksuelle familien som grunnleggjande for staten, meinte Blüher at staten kvilte på sublimerte homoerotiske band. Konsekvensen var at jo sterkare erotiske bindingar ein mann hadde overfor andre menn, dess betre eigna var han til stat, politikk og oppseding (Bruns 2005: 109). *Männerbund*-ideologien utgjorde grunnlaget for den tyske Wandervogel-rørsla, som vart adoptert av nazistane gjennom organisasjonar som *Hitlerjugend* og *Bund deutscher Mädel*. Vitalistiske verdiar som klåre kjønnskilje og naturnær virilitet vart oppfatta som ein føresetnad for den sterke nasjonen. Slik kan me seia at den overdrivne vektlegginga av maskulinitet førte til uklåre grenser mellom det homososiale og det homoseksuelle.

³³³ «Ei rein sameiningsdrift som knyter han til dei som er lik honom».

³³⁴ For Blüher var seksualdrifter grunnen til at menn gjekk saman i forbund, medan den kvinnelege seksualdrifta *berre* kunne retta seg mot menn. Kvinner kunne dimed ikkje skapa likekjønna forbund på eige initiativ (Bruns 2005: 103). Samansmeltinga av mannlegheit og statlegheit hjå Blüher var på den eine sida eit svar på det han oppfatta som trugsmålet frå kvinnefrigjeringa – den emansiperte kvinna truga kjønnsdikotomien. Samtidig var *Männerbund*-ideologien også ein protest mot konstruksjonen av avvikande former for mannlegheit i sexologiens definisjonar av homoseksualitet. Eit hovudverk av Blüher var *Die Rolle der Erotik in der mann männlichen Gesellschaft*, som i fyrsteopplaget frå 1917 hadde eit føreord av Magnus Hirschfeld. I andreopplaget av boka strauk Blüher derimot føreordet for å distansera seg frå tredjekjønns-teorien til *WHK* (Bruns 2005: 106f).

Rolla til mannsforbunda bidrog til homonegativ frykt i Hitlers NSDAP,³³⁵ også dette med bakgrunn i ei blanding av inversjons- og separatismetropen. I offisiell nazipropaganda vart homoseksuelle menn framstilt som veike, mjuke og feige; dei truga med å bidra til sosial degenerasjon. Samstundes frykta Hitler og Himmler at dei også var i stand til å organisera seg i hemmelege mannsforbund og dimed freista å ta over makta (Oosterhuis 1997: 194). Etter at den homoseksuelle SA-leiaren Ernst Röhm vart myrda i 1934,³³⁶ fekk denne idéen om homoseksuelle konspirasjonar i mannsforbunda stor merksemd i propagandaen, ifylgje seksualitetshistorikaren Harry Oosterhuis:

The fear that the pure male comradeship necessary for the cohesion of military organizations would degenerate into defiled homosexuality contributed powerfully to the preoccupation of some nazi officials with same-sex behaviour and the diversity of remedies for it. [...] In their treatment of homosexuality, the nazis adopted divergent scientific and ideological explanations. [...] [T]he nazis used rather pragmatically different scientific explanations to cope with what they considered a political and more or less accidental problem within their own movement (Oosterhuis 1997: 204f).

Homoseksualitet var for NSDAP fyrst og fremst eit internt problem av sosial og politisk natur. Homofobi var ikkje ein koherent del av nazistisk ideologi, og homoseksualitet var ikkje del av ei einssidig biomedisinsk tilnærming. Straffene for homoseksualitet var snarare motiverte av frykta for at det var ein sosial sjukdom som kunne smitta og bli spreidd i kjønnsseparatistiske mannsgrupper. Føremålet var såleis å garantera reinleik og disiplin innanfor dei nasjonalsosialistiske mannsforbunda (Oosterhuis 1997: 205). Med andre ord: Trass i at nazistane frykta den degenerative verknaden til homoseksualitet, førte krisa i homoseksuelldefinisjonen til at dei ikkje kunne føra ein ideologisk konsekvent politikk overfor homoseksuelle.³³⁷ Me ser at dette heng saman med at ein patriarkalsk, mannleg heteroseksualitet føreset nære, homososiale forbund mellom menn, som i ljøs av den moderne impulsen til å identifisera den homoseksuelle, risikerer å bli «mistenkjeleg» – også mannsforbunda er homografiske.

³³⁵ I 1933 vart den såkalla *Bündische Jugend* tvinga til å slå seg saman med Hitler-Jugend. Hitler-Jugend hadde opplevd ein stor vekst i medlemstal (2 300 000 medlemmer ved utgangen av 1933), og mange i *Bündische Jugend* var skeptiske. Den såkalla «Jugendkult» i denne organisasjonen hadde sterke homofile trekk (Nolzen 2005: 258). Eit spesielt indre overvakingsapparat, som mellom anna skulle slå ned på homoseksualitet, vart grunnlagd i 1935, med den såkalla *Streifendienst*. Men i offisiell kommunikasjon vart omgrepet «homoseksualitet» oftast ikkje nemnt. I staden nytta ein uttrykk som «sittliche und moralische Haltung» [«sedeleg og moralsk haldning»] (sst.: 262). Også i forfylginga av homoseksualitet innanfor nazistrørsla var fenomenet altså «unemneleg» – omtala i omskrivingar.

³³⁶ Sveen var i Tyskland sumaren 1934. Han kom til Travemünde 1. juli, dagen etter «Dei lange knivars natt», då Röhm vart myrda (Gatland 2003a: 92).

³³⁷ Som me har sett, såg også Karl Evang og Torgeir Kasa mannsforbund som ein av hjørnesteinane i sivilisasjonen (1947 [1932]: 171, sjå kapittel 3).

Den andre hovudgrunnen til at nazismen ofte blir assosiert med homoseksualitet, går attende til den antifascistiske propagandaen frå tyske eksilkommunistar under Det tredje riket. Med utgjevinga av *Braunbuch über Reichstagsbrand und Hitler-Terror* i 1933 skapte kommunistane eit bilete av nazistane som eit degenerert terrorstyre:

Der antifascistische Mythos, der mit dem *Braunbuch* und der Reichstagsbrandkampagne geboren wurde, beruhte nicht länger auf dem marxistischen Dogma des historisch notwendigen Sieges des Proletariats, sondern auf einem neu geschöpften Bild von heroischen und unschuldigen Opfern degenerierter Homosexueller und morphiumabhängiger Fanatiker³³⁸ (Rabinbach 2005: 194).

Med eksilkampanjen mot Ernst Röhm etter riksdagsbrannen i 1933 bidrog eksilkommunistane til å skapa idéen om «homo-fascisme», der homoseksualitet og fascisme blir sett som parallelle perversjonar (Rabinbach 2005: 201f).³³⁹ Den tyske historikaren Susanne zur Nieden skriv:

Die Vorstellung einer engen Verknüpfung von Staat und männlicher Homosexualität prägte tatsächlich keineswegs nur die NS-Politik in ihrem Kampf gegen den 'homosexuellen Staatsfeind'. Homophobie war vielmehr eine Waffe im politischen Kampf, die sich von unterschiedlichen politischen Lagern überaus effektiv instrumentalisieren ließ. Es etablierte sich daher zwischen 1900 und 1945 ein homophober Konsens, den Nationalsozialisten und deren Gegner teilten und der das Dritte Reich um Jahrzehnte überdauerte³⁴⁰ (Nieden 2005a: 8).

Den seigliga idéen om den homoseksuelle fascisten er ei overleving frå den politiske striden mellom kommunistar og nazistar i etableringa av Det tredje riket, og ein indikasjon på den universelle sydebukkfunksjonen til homoseksualitet i vestleg modernitet.³⁴¹ Dei «homoseksuelle» elementa i fascismen er såleis i røynda homografiske. Dei eksponerer den glidande overgangen mellom det normativt og det overdrive maskuline. Denne homografiske meininga blir forsterka og konsolidert av venstresidemymten om nazismen som ein politisk

³³⁸ «Den antifascistiske myten som kom til med *Braunbuch* og kampanjen etter riksdagsbrannen, tok ikkje lenger utgangspunkt i det marxistiske dogmet om proletariatets historisk naudsynte siger, men i eit nyskapt bilete av heroiske og uskuldige offer for degenererte homoseksuelle og morfinavhengige fanatikarar.»

³³⁹ Forfattarane av *Braunbuch* hevda også at det hadde vore eit forhold mellom Röhm og Marinus van der Lubbe, som vart avretta for å ha sett Riksdagen i brann. For eksilkommunistane skal van der Lubbe ha vore ein sydebukk nazistane brukte for å skulda riksdagsbrannen på eit kommunistisk komplott, samtidig som han tente til å stadfesta myten om dei homoseksuelle nazistane (Rabinbach 2005: 200).

³⁴⁰ «Det var på ingen måte berre den nazistiske politikken som i sin kamp mot den 'homoseksuelle statsfienden' var prega av førestillinga om eit tett samband mellom staten og mannleg homoseksualitet. Homofobi var tvert om eit våpen i den politiske kampen, som sær effektivt lét seg instrumentalisera av ulike politiske leirar. Or denne kampen vart det mellom 1900 og 1945 etablert ein homofob konsensus som nasjonalsosialistane og motstandarane deira delte, og som vara fleire tiår lenger enn Det tredje riket.»

³⁴¹ Den amerikanske germanisten Andrew Hewitt har utforska korleis fascismen har vorte koda homoseksuelt i både populærkultur og kulturteori. Hewitt peiker på at Frankfurtskulen, særleg gjennom Adorno og Brunswicks *The Authoritarian Personality*, bidrog til å sidestilla nazisme og homoseksualitet som høvesvis politisk og seksuelt avvik (Hewitt 1996: 52). Den nazistiske vektlegginga av estetikk gjorde at ideologien vart oppfatta som *narsissistisk* av Frankfurtskulen (sst.: 25f).

perversjon i analogi til homoseksualitet som seksuell perversjon. Det er såleis essensielt å skilja mellom den homografiske, maskulinistiske vitalismen og dei politisk tendensiøse forståingane av nazismen som ei form for homoseksuell politikk.

5. Språk og kulturell renessanse

For å tilnærma seg det nazistiske engasjementet til Sveen og korleis det er knytt til resten av forfatterskapen, er det nyttig å sjå på nokre gjennomgåande drag ved ideologien hans. Som eg har vist fleire gonger, rekna Sveen seg som antimaterialist, med mål om å syntetisera vestleg og austleg spiritualitet.³⁴² Denne tendensen kan forståast som del av ein større nynorsk vitalismetradisjon. Det er ein sterk litterær slektskap mellom Sveen og diktarar som Olav Aukrust (1883–1929) og Kristofer Uppdal. Medan Aukrust var oppteken av Rudolf Steiner, dreiv Uppdal sjølvstudiar av religion, som overtydde han om at alle religionar tilbad «såmmå Guden» (sitert i Ystad 1974: 43). I miljøet til norskdomsfolka Ivar Mortensson Egnund, Alexander Seippel, og para Marta og Rasmus Steinsvik og Hulda og Arne Garborg hadde teosofien og orientalismen stor gjennomslagskraft.³⁴³ Me kan slik snakka om ein antimaterialistisk og austleg retta nynorskultur som Sveens vitalisme er ei forlenging av.

I denne samanhengen er det nyttig å reflektera over kva valet av nynorsk som litterært språk signaliserer. Som Vassenden kommenterer i sin vitalismestudie, har mange av dei typisk vitalistiske diktarane i norsk mellomkrigstid «det nasjonalt-språklige og språklagingsarbeidet som en viktig uttalt begrunnelse for sin kunst» (2012: 32). I likskap med Sveen er dei ikkje berre nynorskdiktarar, men også eksponentar for ein språkleg kreativitet og eit medvit om folkemålet som kulturberar.³⁴⁴ Norrønfilologen Klaus Johan Myrvoll skriv i ei melding av Vassendens bok:

Det er berrsynt at [målfolket] såg på nynorsken som det naturlege, livskraftige språket som låg løynt i den norske naturen og som diktarane skulle løysa ut. [...] [N]ynorsken vart på denne tida rekna som sjøve framtidsmålet. Norsk-dansken, derimot, var kunstig og oppkonstruert, eit

³⁴² Han definerte seg mellom anna som «spiritualist og idealist» i den sjølvbiografiske artikkelen «Hvorfor jeg er medlem av NS» (Sveen 1944a).

³⁴³ Fleire av desse aktørane var del av den viktige Asker-krinsen, der omsetjingar av utanlandsk litteratur til norsk var ein viktig del av målreisinga. Studiar av denne kringen er gjort av mellom andre Ingeborg Solbrekken (2012) og Alfred Fidjestøl (2014) (jf. òg Ystad 1974: 37).

³⁴⁴ Sveen skifta til nynorsk på framhaldsskulen, og skreiv som 17-åring eit stykke om dialekten sin, trykt i *Austland*: «Det er ett vi itte kjem hau ofte, vi Elvromsokninger, og det er at vi har så fint mål. Itt'nå anne målføre i lande er rikere og finere og mer norsk enn det ekte elvromsmåle» (Sveen 1927b). Stykket er prenta rett under diktet «Song åt Elvrom», under pseudonymet «Åsmund Svida», som sluttar slik: «Mi bygd, millom åsar og berg du deg gøymer,/men du er mi bygd! – og eg aldri deg gløymer» (Sveen 1927c). Allereie her ser me ei sterk tilknytning mellom målform og nasjonal- og bonderomantiske synspunkt. Særleg det arkaiserande pseudonymet «Svida» for «Sveen» syner ein ung poet som *vil* framstå som ekte norsk. I eit NRK-intervju så seint som 1962, der han snakka normert nynorsk, omtala Sveen seg som «tospråklig» (min transkripsjon frå NRK Radio 1962).

lappverk med framande klutar, og eit livstrøytt kulturuttrykk som var overmoge for utskifting. Det er soleis ikkje uventa at vitalismen og det nynorske språkarbeidet måtte finna saman og styrkja einannan (Myrvoll 2012: 21).

Det er lett å finna døme på eit slikt organisk, romantisk og anti-dekadent språksyn hjå diktarane eg har nemnt ovanfor. Uppdal skriv i diktet «Andletet»: «Ja mitt spraak det er som fedrelandet/fyllt med graafjell og med glim av blaae brè./Og som spraaket er min eigen diktarande,/og i versa rullar brede-is og graafjell med» (1920: 73). Aukrust apostroferer sjølv *orda* i diktet «Norske ord»:

De som enno løynleg gror
over alle vidanvangar
i mitt fedreland og fangar
glans og kraft av sol og jord,
blod i barm som bær i berg
eld or Norigs folkemerg
de tarv ingor natt meir fæle, –
dykk me vil den høgste sæle –
dykk skal *ånd* gje' munn og mæle!
[...]

(Aukrust 1943: 215).

Hjå Aukrust veks *orda* så å seia opp av bakken, men dei er rein materie. Det må til ei *ånd* for at dei skal få «munn og mæle». *Orda* blir ein latent impuls, som sovande såkorn i jorda, som må løysast ut av diktarane for å blomstra. Naturen har med andre ord grunnlaget og materialet for eit autentisk, energisk og sunt liv, men han må manipulerast av menneskeleg *ånd* og skaparkraft for å gjera nytte for seg. Slik finst det tydelege overlapp mellom den estetisk-litterære vitalismen, den pragmatiske og reformatorisk-vitalistiske vektlegginga av husstell og kroppsdyrking, og norskdomsarbeidet som styrking av nasjonal kultur.

Desse overlappa har skapt eit inntrykk av at det går ei idéhistorisk line frå norskdoms- og målreisinga til den nazistiske kultursjåvinismen. I norsk *ålmente* kom dette sterkt til uttrykk i den såkalla *Brennbart*-debatten på starten av 2000-talet.³⁴⁵ Sjølv om NS ville fremja eit norsk mål, understrekar språkhistorikar Einar Haugen fylgjande: «Under krigen hadde man sett at så vel patrioter som nazister heller skrev bm [bokmål] enn nn [nynorsk]» (1968: 133).

³⁴⁵ Debatten starta då idéhistorikaren Hans Fredrik Dahl i eit større bokverk hevda at det var stor oppslutnad om Quisling mellom målfolk og norskdomsfolk (jf. Dahl 2001: 348). Kjartan Fløgstad dokumenterte i pamfletten *Brennbart* (2004) at nazismen tvert om stod svakt i dei fleste tradisjonelle nynorskområda, medan til dømes Oslo Riksmålsforening stilte med to medlemar i Gulbrand Lundes rettskrivingskomité. Historikaren Kåre Lunden viste i fleire avsinnelegg attende freistnader frå Dahl og språkprofessor Finn-Erik Vinje på å postulera ein samanheng mellom nazismen og målrørsla. Den organiserte målrørsla la ned arbeidet sitt i 1942, og det var ein påfallande overrepresentasjon av riksmålsfolk blant norske nazistar (sjå Lunden 2006, 2008).

Språkforskaren Arne Tjelle peiker på at den høgnorsken kulturminister Lunde såg føre seg som framtidig språk i Noreg, ikkje var basert på nynorsken, men på at bokmålet gradvis skulle fornorskast: «Det er tydelegvis *bokmålet* som skal bli det framtidige, felles skriftspråket. [...] [V]i får eit klassisk nynorsk språk som skal fungere som eit reservoar av høgnorske ord som bokmålet kan ta opp i seg» (Tjelle 1994: 114, kursiv i original). Nynorsken hadde med andre ord ein verdi som nasjonalt symbol og kulturskatt, men var i liten grad eit brukspråk for den nazistiske eliten i Noreg.³⁴⁶

Språkvalet til Sveen kan slik sjåast som del av, og uttrykk for, både eit politisk og eit estetisk-ideologisk standpunkt. Nynorsk fungerte som lyrisk språk for Sveen, eit språk han eksplisitt valde fordi han meinte det var betre eigna til å skildra norsk natur og lynne (Gatland 2003a: 19).³⁴⁷ I poesi og brevskrivning brukte han då òg i størst grad nynorsk. Slik sett er nynorsken eit *personleg* språk, knytt til både den subjektive lyrikken og Sveens lokalmiljø. Derimot brukte han ofte riksmål i artiklar og annan prosa. Den refuserte homoromanen *Vinduet og vaaren* var på riksmål, i likskap med prosadikta som skulle utgjera dei posthume diktsamlingane *Brunnen* og *Tonemesteren*. Me veit at Sveen i utgangspunktet skreiv prosadikta på riksmål som ei form for kamuflasje, for å ikkje bli gjenkjend som landssvikar og nynorskdiktar etter krigen (jf. kapittel 8). For Sveen ser riksmål såleis ut til å ha skapt ein slags distanseringseffekt som skal hindra lesaren å identifisera det lyriske subjektet eller romaninnhaldet med Sveen. Omvendt kan me sjå nynorsken som ein invitasjon til å tolka tekstene meir personleg, og anerkjenna at me har å gjera med ein poet som aktivt freistar å skriva seg inn i ein nynorskkultur som på ei og same tid er nasjonalromantisk og svermar for austen.

Fleire aspekt ved nynorskkulturen spring altså ut av ein romantisk idé om nasjonal gjenreising. Den nazismen Sveen stod for, adopterte denne idéen, og den spirituelle regenereringa Sveen fremja i propagandaarbeidet for NS, knyter seg til det eg vil kalla det nazistiske *treleddsprinsippet*, det vil seia tanken om at historia går gjennom tre fasar: ein gullalder, ei forfallstid og til slutt ei gjenfødning av den tapte gullalderen.³⁴⁸ Gjenfødning og

³⁴⁶ Sveen hevda sjølv at Lunde tilsette han i Kultur- og folkeopplysningsdepartementet fordi han ville ha ein målmann (Gatland 2003a: 188). Dess meir interessant er det i så fall at dei fleste propagandatekstene Sveen skriv, er på riksmål, inkludert dei fleste teatermeldingane han skriv i *Nationen* under krigen. Det eine moteksemeplet eg har funne, er ei melding av Olav Slettos *Domhuset* ved Det Norske Teatret (Sveen 1944c). Dette er nok eit indisium på at både det nynorske språket og kulturpersonar som Sveen sjølv framfor alt hadde ei symbolsk tyding for okkupasjonsstyret.

³⁴⁷ Som eg har vore inne på i kapittel 4, opnar dessutan nynorsken for pronominelle tvitydigheiter i kraft av at han til forskjell frå riksmål/bokmål bruker personlege pronomen for inanimate objekt.

³⁴⁸ Som historikar Øystein Sørensen har vist, inneheldt denne ideologien for NS tre distinkte epokar: Stordomstida i vikingtid og høgmellomalder, forfallstida frå seinmellomalderen til 1940 og ei ny stordomstid under NS (1989: 34f): «[V]ed å hente inspirasjon fra Norges storhetstid skulle Nasjonal Samling samle nasjonen til nye store dåder» (sst.: 28).

renessanse er også nykelord i generelle definisjonar av fascismen.³⁴⁹ Idéen om at Noreg skulle gjenføda ein fordoms storkultur for å byggja ein sterk nasjon, er ikkje ei fascistisk eller nazistisk oppfinning; me finn den same ideologien i nasjonalromantikken.³⁵⁰ Då nasjonalsosialistiske ideologar adopterte dette treleddsprinsippet, kan dei seiest å ha integrert det i det fascismeforskaren Roger Eatwell kallar «[a]n ideology that strives to forge social rebirth based on a *holistic-national radical Third Way*» (1996: 313, kursiv i original). I dette ligg det at fascismen er eit alternativ – ein «tredje veg» – til kapitalismen og sosialismen, og at den gjenfødninga samfunnet lyt gjennom, er kollektivistisk og altomfattande. For Sveen er gjenfødninga av ein eigen nasjonal kultur ein etappe på vegen mot ein større kulturell syntese: «Folkeåndene må manifestere seg i nasjonal selverkjennelse før folkenes universalisme kan bli skapt» (Sveen 1944a). Her er me ved eit sentralt punkt i den ideologiske konstanten i Sveens liv: Folkeslag og kulturar skal samlast og syntetiserast, slik Sveen prøver å synkretisera ulike religiøse retningar. *Vilkåret* for dette er for NS-byråkraten Sveen at den norske kulturen aller fyrst blir styrka – og reinsa. Denne idéen blir tydeleg i artikkelen «Kunsten og tiden», der Sveen kritiserer den åndeleg utarma materialismen i vestleg åndsliv, men skisserer ein åndeleg syntese som boteråd:

Genial er denne foreningen av de tidligere motsetningene, nasjonalisme og sosialisme. Her står vi straks ved den store porten til en ny tid: det den allerede i dag åpenbarer for oss er viljen til sammenføyning, syntese, harmoni. At denne viljen først må bevirke en rensingsprosess, en storm i verden, er historisk nødvendig. [...] Men setter vi oss ned og ser på tilstanden med rene øyne, unngår vi ikke å oppfatte denne mektige viljen til ordning, organisering, syntese (1943a: 2).

Tidlegare motsetnader må føyast saman for at den nye tida skal koma til. Vidare er det «historisk nødvendig» med nazismens herjingar; Sveen målber ein historisk determinisme. Teksta eksemplifiserer korleis han for det meste rører seg i åndelege sfærar; kollisjonen mellom motsette idéar blir ein åndeleg parallell til krigen som føregår. Det sentrale omgrepet *vilje* er ein eufemisme for den nazistiske einsrettinga av samfunnet som skal føra til ein estetisk-åndeleg syntese. Slik blir nazismen paradoksalt nok for Sveen eit steg mot åndeleg forbrødring,³⁵¹ men

³⁴⁹ «Fascism may be defined as ‘a form of revolutionary ultranationalism for national rebirth that is based on a primarily vitalist philosophy [...]’ (Payne 1995: 14). «*FASCISM is a revolutionary species of political modernism originating in the early twentieth century whose mission it is to combat the allegedly degenerative forces of contemporary history (decadence) by bringing about an alternative modernity and temporality (a ‘new order’ and a ‘new era’) based on the rebirth, or palingenesis, of the nation*» (Griffin 2007: 181f, kursiv i original).

³⁵⁰ Den franske litteraturforskarer Christophe Imbert argumenterer for at renessansen, utover å vera ein definert estetisk epoke, også er eit *prinsipp* som blir reaktualisert mellom anna i 1800-talets europeiske nasjonsbygging (Imbert 2007). For ein analyse av Sveens NS-arbeid i ljøs av prinsippet om nasjonal renessanse, sjå artikkelen «Ein eksemplarisk kulturkamp» (Myren-Svelstad 2016).

³⁵¹ Påstanden om at viljen til syntese er synleg for den som ser med «rene øyne», finn gjenklang i den nazistiske idéen om at diktaren er særleg klårsynt – ein slags «førar» på kunstens område. Denne idéen er sannsynlegvis også ein av grunnane til at Sveen var nyttig for NS (jf. Myren-Svelstad 2016: 12f).

det er ei forbrødring som føreset ein reinsingsprosess. Krigsherjingane og utryddingspolitikken nazismen står for, blir slik framstilte som eit åndeleg spørsmål, heva over dei faktiske konsekvensane denne politikken har på vanlege menneske. Dette er den abstrakte idéen om såkornet som må dø, omsett i politisk agitasjon.

Den innvarsla åndelege forbrødringa er tydeleggjort i artikkelen «Diktatar og dikting or Hålogaland», der Nord-Noreg blir skildra som kjernen i det regenererte, opphavlege Noreg: «*Nordland er Noreg i essens*» (Sveen 1942b: 222, kursiv i original). Det er eit pars pro toto-perspektiv som rettferdiggjjer bruken av Nord-Noreg som symbol på heile landets kulturelle utvikling.³⁵² Dimed blir Nord-Noreg grunntoposen for den innvarsla norske renessansen: Dersom gullalderen starta i nord, må også renessansen etter forfallstida ta til der. Gjennomgangen av nordlandsdiktarane skal visa at «den stadeigne og ætteborne håtten,³⁵³ trass i alt meir og meir gror fram i diktinga» (sst.: 227). Både staden og ætta er berar av nokre særskilte eigenskapar som kjem meir og meir til synes i nordlandsdiktinga. Denne «håtten» både «frævar og frævast av den andre, halvframande voksteren – og vi veit at desse to *i den nye tida* skal bera sams frukt» (sst.: 228, kursiv i original). Sveen skisserer altså ei utvikling som føreset at stadeigne element gradvis tek opp i seg det beste frå det framande.

Artikkelen sluttar med ein profeti: «Då fyrst skal vår folkeånd lyfte seg som solørna over landet og dikte eit nytt nordlandsk og norsk, nordisk og universelt Våluspå» (Sveen 1942b: 228). Oppramsinga av stadig større geografiske område er ein retorisk *incrementum* som byggjer på den synekdokiske funksjonen til Nord-Noreg: Den nye profetien som skal skapast i nordlandet, gjeld for både Noreg og Norden – og får til sist ein universell verdi. Kor universelt og solidarisk dette kan verka, impliserer det like fullt eit nasjonalsjåvinistisk syn. Nord-Noreg blir mønstergyldig for Noreg, som i sin tur blir det for resten av verda. Sveen sameinar ein tilsynelatande inkluderande appell om kulturell syntese og utvikling med ein føresetnad om arisk-norsk dominans. Det han står for, er såleis ei særeiga og dels paradoksal form for nasjonalistisk multikulturalisme: Her er nasjonalismen og den nasjonale konsolideringa eit *middel* på veg mot kulturell syntese – ikkje eit endemål i seg sjølv.

6. Nasjonalvitalistisk heteroseksualitet: Sveens sjølvkanonisering

Det åndeleg-nasjonale perspektivet bidreg til å kasta ljøs over to sentrale propagandatekster som Sveen brukte opp att frå *Såmannen*: «Landet mitt» og «Til dei unge menn». Medan det fyrste

³⁵² Sitatet illustrerer Anthony Smiths kjende observasjon om at både tid- og romdimensjonen oftast er med i nasjonalistiske mytar – det er både spørsmål om *når* stordomstida var, men også om *kvar* stordomen oppstod (Smith 1999: 63).

³⁵³ «Hått» har mange tydingar: «Sind, Gemyt», «Væsen», «Art, Beskaffenhed, Egenskab» (Aasen 1918: 274).

diktet vart trykt i ei lesebok, kom det andre med i antologien *Norsk ånd og vilje*, ein nazistisk kanon Sveen redigerte på oppdrag frå kultur- og folkeopplysingsminister Lunde. Propagandaarbeidet opna slik sett ein ny arena for sjølvframstillinga til Sveen: Han hadde no autoritet til å definera diktverket sitt som «ekte norsk» og innlemma det i ein kanon.

I og med opptrykket av desse dikta har me å gjera med ein gjenbruk av dikt som inneber ei «flytting» av tekster frå ein kontekst til ein annan. Denne gjenbruken kan forståast i ljøs av idéen om *mouvance*. Dette omgrepet står i forskning på munnleg lyrikk for det som skjer når eit dikt «flytter» på seg frå ein framføringssituasjon til ein annan, og får ulike uttrykk etter kven og når det blir framført av.³⁵⁴ Det er eit pragmatisk omgrep som set fokus på korleis avsendaren og mediet, så vel som den aktuelle konvensjonaliserte konteksten, fungerer som fortolkningsramme for teksta. Sveens gjenbruk av tekster kan sjåast som ein slags *skriftleg mouvance*. Tekster endrar seg ikkje nødvendigvis med opptrykk; dei blir ikkje gjenstand for variasjonar i og med nye framføringar av ulike formidlarar. Derimot endrar dei funksjon og rolle etter kva for kontekst dei blir presenterte i. Slik får einskilde Sveen-dikt variasjon i fortolkningsmoglegheitene etter kvar dei blir formidla: I ei diktsamling, ein antologi, ei lærebok – eller i ei musikalsk framføring.³⁵⁵

I denne samanhengen er det fruktbart å kombinera idéen om *mouvance* med observasjonen om at nazistisk lyrikk var høvesdikting, og då gjerne panegyrikkar utan særskilt politisk brodd (jf. Andersen 2009: 17, Schoeps 2004: 167). Dette draget ved nazistisk litteratur strekar under eit anna sjangerspesifikt aspekt ved lyrikken: At lyrikk er korte tekster med eit konsist og poengtert uttrykk som lett kan flyttast og formidlast i både munnleg og skriftleg form, gjer sjangeren eigna til politiske føremål. Eg skal fyrst visa dette gjennom ei lesing av «Landet mitt» frå *Såmannen*, som vart trykt opp att i norskeleseboka *Frå arbeidsliv og bokheim*.³⁵⁶

Når eg går uti skogane
der baret heng tungt over våte vikar –

³⁵⁴ Omgrepet er særleg brukt i mellomalderfilologi og vart fyrst utvikla av den sveitsisk-kanadiske filologen Paul Zumthor. Han definerte *mouvance* som eit fenomen som blir realisert kvar gong eit munnleg verk blir realisert forskjellig i ulike manuskript. Før verket er stabilisert som tekst, vil det alltid «dirra» mellom ulike realiseringar, dvs. avskrifter (Zumthor 1972: 507).

³⁵⁵ Våren 1944 reiste Sveen i lag med songaren Boya Rønneberg og pianisten Bergljot Holter på turné med bygdevisene. Repertoaret var basert på ein antologi av visene frå tidlegare diktsamlingar, som vart publisert i 1943 (Sveen 1943b). Då Sveen reiste på turné med bygdevisene sine, vart konsertane averterte som «Norsk kveld», og programmet skulle vera «så norsk som det overhodet er mulig» (jf. intervju v/N.N. 1944). Bygdevisene bidrog til å definera ein viss type tradisjonsbunden, romantisk kunst som «norsk», implisitt i motsats til det nazistane definerte som «utarta» kunst. Dette er eitt eksempel på korleis ein *mouvance* bidreg til at ei samling dikt tyder ulike ting; bygdevisene har, som nemnt, i ettertid vorte framheva som noko av det beste i produksjonen til Sveen.

³⁵⁶ Leseboka var meint for elevar i framhalds- og ungdomsskulen. Lesebokversjonen har små ortografiske endringar; til dømes byrjar andre vers i tredje strofa med «og» i staden for «Og». Eg takkar Stian Hårstad for å ha gjort meg merksam på opptrykket.

hell når eg står oppi fjellet om kvelden
der flyene breider seg ut til dansargolv åt månen,
å da kjenner eg deg,
du reine, skuldlause jord.

Og når eg kjem gjennom grendene
der kornet mognar på solreinene –
hell når eg ror ein morgon heim frå havet
der gråfjellet ris mot himlen liksom eit godt samvet,
å da kjenner eg deg,
du trygge, gjevande jord.

Og når eg møter mennene
Og ser dei i auga og tek dei i hand
og helsar på kvinnene deira og borna og dei gamle,
å da ler eg, å da ropar eg glad:
'Deg kjenner eg no, dykk kjenner eg no alle!'

Og når eg sit ei somarnatt
åleine innunder tuntreet
og finn meg sjølv og er den eg skulde vera,
å da kjenner eg greinene mine tanar seg inn i himlen!
Å da kjenner eg røtene mine
borar i deg, du djupe jord!

(Sveen 1940: 86–87, jf. Thomassen og Brakstad 1941: 120–121)

Dei tre fyrste strofene av diktet er tre lange periodar, som meditasjonar over det nasjonalromantiske landskapet det lyriske subjektet vandrar gjennom. Her er skogar, fjell, hav og bygdelag med bognande åkrar. I NS-samanheng skal landskapet openbert tolkast som eit typisk nasjonalistisk symbol.³⁵⁷ Diktet høver godt til det oppbyggjelege føremålet med skulereformene til NS-styret.³⁵⁸

Både dette diktet og det neste me skal sjå på, har eit manifest subjekt i ein utskoten utsegnsposisjon. Dette peiker mot den andre tolkingsmoglegheita til landskapsdyrkinga. Subjektet er i isolerte posisjonar: skogen, fjellet og havet. Men i desse posisjonane kjenner han seg som del av den omfattande naturen, ei deltaking som også gjer han til del av eit menneskesamfunn. Særskilt biletet med dikt-eget som ror heim frå havet, manar fram eit bilete av den einsame fiskaren som vender attende frå einsemda inn til ein harmoni med den «trygge, gjevande jord» – ein harmoni som også er knytt til heimen. Slik dikt-eget tek del i naturen, blir

³⁵⁷ Mosse har understreka korleis fjellvandring, særleg gjennom filmmediet på 1920-talet, vart eit symbol på tysk nasjonal regenerering og reinleik (Mosse 1985: 129). Naturen vart sett som eit primitivt landskap representativt for det unike, tyske folket (sst.: 183). Landskapsskildringa i dette diktet gjev liknande nasjonalistiske konnotasjonar, nett som landskapet i «Til dei unge menn» nedanfor.

³⁵⁸ Kyrkje- og undervisningsminister Ragnar Sigvald Skancke sa i eit radioføredrag 27. mai 1941 at «den nye skolen måtte lære elevene at de ikke først og fremst var enkeltindivider, 'men fast knyttet til alltid større enheter, i familie, ætt og folk'» (Lien 2013: 26).

også himmel og jord sameina i ein heteroseksuell metaforikk, «der flyene breider seg ut til dansargolv åt månen». Ulikt den homoerotiske forbrødringa i «Herrens druer» er dansen her eit bilete på liv og normativ heteroseksualitet. Det er tydelegvis den biologisk-funksjonalistiske strøyminga i forfattarskapen som skal framhevast under krigen.

Diktet byggjer seg også opp til eit møte med dei heteronormative familiane i tredjestrofa, der intensiteten aukar gjennom anaforen «og». Her bryt diktsubjektet ut i ropande latter, og apostrofen av dei gamle, kvinnene, mennene og borna deira blir framheva gjennom eit direkte sitat. Slik blir det skapt ein effekt av at dikt-eget apostroferer lesaren som del av den nasjonale fellesskapen. Dikt-eget «kjenner» oss alle; me blir inkluderte i ein trygg harmoni. Deretter markerer sistestrofa ei endring. Dikt-eget er framleis «åleine», men sit under eit «tuntre». I staden for å vera isolert i naturen, er han med andre ord del av ein gardsfellesskap. Det er her han «finn [seg] sjølv»; han har oppnådd ein eigentleg og autentisk måte å leva på. Det naturerotiske biletet av røtene som borar seg inn i jorda, er typisk for Sveen, og minner om overgjevinga til naturen som prega dei fyrste dikta i *Andletet*. Men her kjem det aldri ei krise eller ei problematisering av naturovergjevinga. Tvert om smeltar dikt-eget saman med naturen og *blir* eit tre, med greiner som strekkjer seg mot himmelen og røter som trenger inn i jorda. Dikt-eget har sameina himmelen og jorda i seg, og er inkludert i ein harmonisk fellesskap. Diktet er emblematiske for den forsonande stemninga i *Såmannen*, men altså likeins for den nasjonalvitalistiske symbolikken i samlinga. Slik reflekterer det òg paradokset i Sveens livssyn: ei framheving av det nasjonale og arketypisk norske, para med eit ynske om sameining.

Møtet med mennene og dei stadige utropa har ein parallell i den svulstige apostroferinga i diktet «Til dei unge menn». Diktet, som Sveen tok med i antologien *Norsk ånd og vilje*, er det siste eg vil nærlesja i dette kapitlet. Dette er eit av dei dikta som har vekt mest interesse hjå Sveen-forskarar (jf. Gatland 2003a: 149f, Imerslund 2003: 177f, Krouk 2010, Vassenden 2016).³⁵⁹ I det fylgjande vil eg problematisera den dominerande lesinga av at diktet er klårt homoerotisk:

Når de kjem byksande liene ned i somarkvelden
– eiketres lær, bjørketres bringe, hender av einerrot –
ned til eit gamalt dansarhus på furumoen ved elva,
og stig-inn i stuga og speiar i møybenken
så huldrene fjetrast under augstålet,
og når de skrid gjennom sal
– raude og gule skjerf ikring harde halsar –
og leikar med lamungan dykkar og dansar på bjørnlegger,
da likar eg dykk,
og når du raudmynte kvinnfolk-røvar raskar på heimveg

³⁵⁹ Ei line frå diktet utgjer også tittelen på den så langt einaste akademiske antologien om forfattarskapen: «*der vårgras brydder*» (Rustad 2010).

vadande gjennom engene føre dag
med grasfrø på skorne, søte i anden,
doggerperler i hår
og dansen enno duvand i mjuke leder,
å da likar eg deg!
Dansar sjela di og i solrenninga?

Og når de vitjar gjenten i bu og kammers
– ei ny, ei ny kvar laurdagskveld –
og kjenner undringa deira i det gode mørker,
ja når de ligg med bringene berre liksom solbakkar
der vågras brydder,
og freistar og elsker dykkar eigen manndom,
da likar eg dykk,
og når du har funne henne blodet ditt leitar etter
og luter deg mot, så håret ditt skygger andletet på ho
– siv over vatn, bar over sjø –
å da kjenner eg deg.
Da øygnar eg ljosken av den fyrste kjærleiken!
Ein gong skal han loga igjennom alt ditt verande.

Nordavinds søner! Synnavinds elskarar!
Riddarar av flog og renn!
Når de kjem susande stavlaust ned over hengande skavlar
og skriv med løypene djerve ord i undrande snø,
når de kjem ridand i langkut gjennom den grisne skog
øvande hestar av edelt blod i haustdagen,
og når de fer med leande munn i lynvognar
– oljestrek over ivrig panne, flygande hår –
da likar eg dykk,
og når du, ørnevilje, vinn i rømda
og fyk med din pilsnøgge stålfugl vidt over fjell og hav
og borar deg einspissa opp til iskalde høgder –
å da likar eg deg!
Kjenner du og det svimrande floget inn – inn
i hjartehimlen?

Såmenn for Gud og verda!
Ser eg dykk utpå opne marker våronndagen
– sol over sveitte andletsdrag og mold på hand og fot –
når kornet drys ifrå hendene dykkar i sågiddret³⁶⁰
og dagen legg gull i dykkar ræe plogskjer,
undrast eg glad:
røkjer de og ein åker i det dulde?
Og når de tømrrar heim til born og kvinner,
og når de reiser byrge murar i aulande byar
– store hus, strålende hus, mykje nyttelege åt samfundet –
å da elsker eg dykk!
Byggjer de samfund av ånd?

Og du som spenner bru over svartnande klufter,
borar gangar i berg og kjelder i øydemark
og reiser sigrande tårn på ville fjell –

³⁶⁰ «Sågiddret» (= «Såbivn»): «Luftbølger, tynde opstigende Dunster, som vise sig nær ved Jorden i en bævende eller bølgende Bevægelse; især over Agrene i Pløynings-tiden» (Aasen 1918: 637).

takk for auga dine!
Kanskje du sjølv ein gong skal stige
liksom eit fjell av velsigning millom aude sjeler.
Å born av sol og ljøs,
de som har fått slik hyllest av natura!
Eg ser dykk på gule strender ved grøn sjø,
de dyrkar lekamen dykkar og elskar sola.
Eg likar dykk.
Kjenner de og den sannings sol
som brenn ved midnatt?

(Sveen 1940: 23–26, jf. Sveen 1942a: 494–496)

Gjennom ein galopperande rytme skildrar diktet ein hyperbolsk maskulinitet. Dei daktyliske og trokéiske versføtene skaper ein stadig høgare intensitet fram til kvar strofe stoppar kort opp når dikt-eget fortel at han liker mennene. Slik er diktet stilistisk eit modernistisk og hyperbolsk vitalistisk dikt som nyttar det forntrekket Walt Whitman-kommentatoren Basil de Selincourt kallar «epanaphora» – altså ei utstrekt opphoping av anaforar.³⁶¹ Den stadige gjentakninga av visse uttrykk i starten av verslinene skaper eit inntrykk av at kvar line så å seia heng i ei «lykkje» frå den føregåande (Selincourt 1974: 824).³⁶² Rytmen og anaforbruken skaper slik ein dynamikk som framhevar handlekrafta og styrken til mennene.

Dynamikken er også underbygd av den strukturerande bruken av parallellismar. Kvar strofe sluttar med ei oppsummering av hovudmotivet i strofa, der noko blir lagt til. Til dømes skildrar fyrstestrofa *dans*, og sluttar med «dansar sjela di og i solrenninga?». Fjerdestrofa skildrar gardsdrift og byggjeverksemd, og her finst to parallelle oppsummeringar: «røkjer de og ein åker i det dulde?» og «Byggjer de samfund av ånd?». Slike dynamiske parallellismar er typiske for bibelsk poesi (jf. Alter 1985: 10). Stildraga og det bibelske formspråket som «Til dei unge menn» i nokon mon har felles med «Landet mitt», bidreg til inntrykket av at denne diktsamlinga er den mest utprega forkynnande vitalistisk-religiøse i forfattarskapen.

Diktet er bygd opp av fem lange strofer, som i sin tur kan delast inn i to hovuddelar: ein lang sekvens på mellom sju og elleve versliner, og ein kortare sekvens på alt frå éi til seks liner. I ein viss mon reflekterer strofestrukturen tidstilhøva i diktet; i dei fire fyrste strofene går me gjennom sumar, vinter, haust og vår.³⁶³ Vidare strukturerer inndelinga bruken av den lyriske hovudtropen apostrofe, som jo er signalisert allereie ved tittelen «Til dei unge menn».

³⁶¹ Også Gatland poengterer at diktet har ein «Whitman-inspirert rytme» (2003a: 149).

³⁶² Dette er rett nok eit mindre påfallande stildrag hjå Sveen enn hjå Whitman; i «Til dei unge menn» kan det vera mange versliner mellom dei frasene eller orda som blir gjentekne.

³⁶³ Krouk bruker omgrepet «seasonal progression» om tidsskildringa i diktet (2010: 67). Ein kan også lesa «Til dei unge menn» som ei framstilling av *brotstykke* av ein årstidssyklus; den naturlege progresjonen er sterkare til stades i til dømes «Herrens druer».

Apostrofen fungerer i ein NS-samanheng også som propagandaens hovudtrope. I dette diktet understrekar apostrofen brotet mellom dei to hovuddelane i kvar strofe, som skjer gjennom konstateringa «da likar eg dykk», med variasjonar. Diktet blir såleis punkttert heile vegen gjennom av desse emfatiske ytringane; dei legg vekt på det lyriske subjektet som beundrar av dei livkstaftige.

Frå fyrste strofe av er diktet prega av ei overdriven kraftutfolding, underbygd av ein stil full av anaforar og adjektiv- og metaforopphopingar. Andre verslina skildrar mennene gjennom naturmetaforar som forstørrar kroppsdelane deira: «eiketres lår, bjørketres bringe, hender av einerrot». Slik blir dei knytte til erkenorske naturelement. Ein av mennene blir òg karakterisert som «kvinnfolk-røvar». Desse mennene er altså akutt heteroseksuelle, der dei «stig-inn i stuga og speiar i møybenken/så huldrene fjetrast under augstålet». Den hyperbolske skildringa skaper ein røyndomsfjern – og for ein moderne lesar kanskje til og med komisk – effekt, og kan til dømes gjeva assosiasjonar til Theodor Kittelsens nasjonalromantiske eventyrfigurar.³⁶⁴

Det kraftfulle må i sume parti vika for sterkt sanslege skildringar: «av doggerler i hår/og dansen enno duvande i mjuke leder». Mennene har også mjuke og omsutsfulle eigenskapar. Dei leikar med lamungar, og «vitjar gjenten i bu og kammers/- ei ny, ei ny kvar laurdagskveld –/og kjenner undringa deira i det gode mørker/[...]/da likar eg dykk». Tilhøvet mellom mennene og jentene deira er styrt av «blodet»; drifta er ein indre formeiringsimpuls nedfelt i dei. Likeins blir jentene likna med vatn og sjø, medan mennene blir skildra som sivet og baret som veks over dei. Metaforane står opp under den vitalistiske kjønnsdikotomien der kvinnene er det altomfattande, livgjevande moderhavet, og mennene det falliske som veks og strekkjer seg mot himmelen.

I den tredje strofa kjem det eit interessant sett av nye metaforar: «og når du, ørnevilje, vinn i rømda/og fyk med din pilsnøgge stålfugl vidt over fjell og hav/og borar deg einspissa opp til iskalde høgder –/å då likar eg deg!» Det pilsnøgge og boringa er, i likskap med siv og bar, falliske metaforar, men blir fylt med utvida meining innanfor ein kontekst der metaforen «ørnevilje» kan fungera som nazistisk emblem. Dei unge mennene skal vinna «i rømda» – å «vinna» gjev her primært meining som synonym til «driva» eller «stiga» men konnoterer per homofoni samstundes det nazistiske nykelordet *siger*. Versliner som «og fyk med din pilsnøgge stålfugl vidt over fjell og hav/og borar deg einspissa opp til iskalde høgder –» underbyggjer dette. Desse patosfylte og adjektivrike linene viser fram ein teknologifascinasjon; Krouk karakteriserer

³⁶⁴ Utover å høva med dei rurale trekka i Sveens poesi føregrip diktet på denne måten ein spådom han kom med under okkupasjonen: «Den nye diktingen kommer til å forene i seg folkediktingens enkelhet og lett fattbare skjønnet med mysteriets viten under symbolene» (Sveen 1943c: 43).

dei som futuristiske (2010: 68). Til dømes kan «din pilsnøgge stålfugl» lesast som ei eufemistisk omskriving for tyske kampfly. Denne futurismen er eit nytt trekk ved ein forfattarskap som elles i størst grad har dyrka bygd livet.

Neste strofe vender seg frå dei himmelske sfærane og attende til det heimlege, der diktet gjer bruk av den vitalistiske metaforen som fungerer som raud tråd i Sveens fjerde diktsamling: «Såmenn for Gud og verda!/Ser eg dykk utpå opne marker våronndagen/- sol over sveitte andletsdrag og mold på hand og fot –». Førestillingsbileta om såmannen som får korn til å dryssa frå hendene og gull til å veksa i plogfurene, blir supplerte med bilete av fruktbarheit i meir overført tyding og menn som byggjer heim til born og kvinner. Denne strofa avsluttar med eit åndeleg spørsmål: «Byggjer de samfund av ånd?» Så er det då kanskje også denne delen av diktet som heng tettast saman med den synkretistiske, åndelege ideologien Sveen fremjar i sakprosapropagandaen. At mennene er såmenn for både Gud og verda, markerer at diktet har flytt seg frå det reint nasjonale. Dei patosfylte bileta fokuserer meir generelt på åkrar og byar, og ikkje like sterkt på det typisk norske som bjørker og huldrer. Slik Sveen i dei andre propagandatekstene argumenterer for at nazismen skal få større og større ringverknader, blir også overgangen frå det spesifikt norske til det meir universelle i «Til dei unge menn» ein indikasjon på at visjonen av mennene famnar stadig vidare.

Like fullt held neste strofe fram med å fokusera på teknologifascinasjonen, iblanda vitalistiske tankefigurar: «Og du som spenner bru over svartnande kluffer,/borar gangar i berg og kjelder i øydemark/og reiser sigrande tårn på ville fjell – takk for auga dine!» Verslinene gjev rom for både åndeleg-symbolske tolkingar og ei konkret lesing der den erkemoderne ingeniørkunsten blir gjort ære på. Slik lesaren av «Landet mitt» blir dregen inn i diktet gjennom ei framheva apostrofering, fortel eget her, ved å skifta frå fleirtal til eintal, at lesaren kan stiga til heider: «Kanskje du sjølv ein gong skal stige/lik som eit fjell av velsigning millom aude sjeler». Det er ei apostrofering av unnataksmennesket, den eine personen som kan stiga fram som frelsar. Denne sekvensen gjev meining innanfor eit kristeleg-mystisk livssyn, men også i ein nasjonalsosialistisk førarideologi.

På slutten av diktet ser eget føre seg ei ny tid, der det naturlege, uhemma og sunne er moralske ideal. Diktet avsluttar med appellerande patosfylde: «Å born av sol og ljøs,/de som har fått slik hyllest av natura!/Eg ser dykk på gule strender ved grøn sjø,/de dyrkar lekamen dykkar og elsker sola./Eg likar dykk». Dette er ein vitalistisk utopi der den tyske kroppskulturen blir rissa opp. Det retoriske spørsmålet, bogeanaforen, får avslutta diktet: «Kjenner de og den sannings sol/som brenn ved midnatt?» Også dette spørsmålet kan gjeva konnotasjonar til verdskrigen, som ein demonstrasjon av kraft og moglegheiter for regenerering.

Som denne lesinga av diktet vil ha fått fram, har «Til dei unge menn» ein problematisk posisjon i forfattarskapen. Her blir problemstillinga for avhandlinga akutt: Kvifor les me homoseksualitet inn i ei tekst der det er tvitydig framstilt – og dessutan i strid med det politiske føremålet diktet skulle få då Sveen tok det med i antologien *Norsk ånd og vilje*? Er det ei djerv skildring av homoerotisk vitalisme?³⁶⁵ Eller ein ekfrase over det nazistiske manndomsidealet som via heilag heteroseksualitet skulle regenerera eit sterkt, arisk samfunn? Lesemåten kan òg påverka kvalitetsvurderinga: Er diktet «et estetisk 'godt' dikt» (Vassenden 2016: 170)? Eller er det «an inane piece of fascist kitsch» (Krouk 2011: 70)? Diktet grip på eit vis attende til forteljarstemma i *Svartjord* og dyrkinga av det heroiske unnataksindividet som reddar den biologisk ekskluderte.³⁶⁶ Dimed opnar det for ei rad ulike lesingar – og eg vil hevda at hovudgrunnen til dette er *mouvancen* – at det er plassert innanfor både ei panteistisk-vitalistisk diktsamling og ein eksplisitt nazistisk kanon.

At fleire forskarar har lese diktet homoerotisk, skriv seg frå at diktet inneheld dei same potensielt homoerotiske elementa me finn elles i forfattarskapen: idealiseringa av manndom; dei stadige utropa «da likar/elskar eg dykk»; det spirituelt-vitalistiske mannsforbundet; dei falliske metaforane; og ikkje minst Whitmanske stiltrekk. Men det den tidlegare forskinga etter mitt syn har lagt for lite vekt på, er at «Til dei unge menn» i vel så stor grad fremjar heteroerotikk: Diktet skildrar mennene som samfunnsbyggjarar i samvær med «møyane»; dei får born; mannsdyrkinga understrekar ein vitalistisk-heteronormativ kjønnsdikotomi. Det er ein heteronormerande og formeiringspolitisk tendens i diktet som samsvarar med «Landet mitt» og med kjønnsdelinga i både vitalistisk og nazistisk kunst.³⁶⁷

Ved å lesa diktet i ljøs av ein *mouvance* mellom dei to ulike kontekstane det vart trykt i, blir det meir tydeleg korleis tolkingsrommet endrar seg i tråd med dei ulike funksjonane det har i kvar kontekst. Dei homografiske trekka ved «Til dei unge menn» kjem tydeleg fram i

³⁶⁵ Imerslund bidreg til ei spekulativ samlesing av nazisme og homoseksualitet (2003: 178). Krouk hevdar «Til dei unge menn» er «one of [Sveen's] most explicitly homoerotic poems» (2010: 65). Vassenden karakteriserer diktet som «både modernistisk, vitalistisk og åpent homoerotisk» (2016: 160).

³⁶⁶ Vassenden er inne på det same med tanke på sistestrofa: «Er dette den autoritative, formanende ideologens stemme, som driver de unge mennene mot tusenårsriket, til å bygge 'samfund av ånd'? Eller er dette snarere stemmen til en sårbar utstøtt, en som forsøker å finne noe han selv og de idealiserte unge menn har til felles, og kan dele?» (2016: 170). Ei homografisk lesing av fellesskapsidealet i diktet kan forsvarast. Dei «svortnande kluffer» kan vera ein allusjon til den «botnlaus[e] skor[a]» frå *Andletet*, som skil det isolerte subjektet frå dei andre: «- Der stod eg åleine utmed stupet/og såg alle dei andre på hi sida./Og visste at dit kom eg aldri over (Sveen 1932: 89). Det lyriske subjektet freistar å gjera ende på dikotomien mellom seg sjølv og dei andre ved dei stadige apostroferingane. Sjå òg sitatet frå «Til skogbygda» nedanfor.

³⁶⁷ Den spanske litteraturforskararen Francisco Caudet skriv at i spansk fascistisk lyrikk spelar menn og kvinner fullstendig åtskilde roller: Mannen skulle framstillast som aktiv krigar, medan kvinna skulle venta på å bli redda – eller på døden – og halda seg kysk (Caudet 1991: 208).

Såmannen, som elles er prega av spirituell-vitalistisk (homo)erotisering; særleg kan diktet lesast i ein intratekstuell dialog med «Herrens druer». Men innanfor *Norsk ånd og vilje* vil eg hevda at diktet fungerer som ei nasjonalistisk og nasjonalromantisk skildring av dei normativt sterke mennene som per heteroseksuell formeiring byggjer ein sterk og fornya nasjon. Difor er eg ueinig med Krouks lesing av diktet som uttrykk for ein «queer» fascisme. Det er ingenting elles i propagandaarbeidet til Sveen som tyder på at han freista å innlemma homoerotikk i nazismen. Me må snarare svara på spørsmålet om korleis dei homografiske trekka ved «Til dei unge menn» kunne vera akseptable i ein nazistisk kanon, ved å minnast at nazismen – som adopterer vestens tvitydig homoerotiske, normative maskulinitetsideal – *allereie er potensielt homoerotisk*. Les me diktet med blick for *mouvancen*, kan me gjera greie for dei ulike tolkingsmoglegheitene det byr på. Slik forsvinn behovet for å måtta forstå Sveens nazistiske engasjement som eit verkty for å fremja homoerotikk i den ariske utopien, og dimed faren for å postulera ein historiografisk lite forsvareleg korrelasjon mellom nazisme og homoseksualitet.

«Til dei unge menn» er eit eksempel på at det tilsynelatande queere i nazistisk propaganda er eit resultat av den hyperbolske heteroseksualiteten. Det overdrivne, overleste og hyperbolske er nettopp det som set grensa mellom det heteronormative og det maskuline på spel.³⁶⁸ Som historikaren Dagmar Herzog har poengtert, og som Krouk viser til i sin grundige analyse av «Til dei unge menn»: Nazismen er sterkt homofiendtleg, men ekstremt oppteken av sex. Seksualpolitikken i Det tredje riket appellerte til det tyske folket på grunn av den grunnleggjande dobbeltkommunikasjonen: «Sexual conservatives were never directly censored but rather were both published *and* mocked. Overtly sexual images and pro-sex messages were both lauded *and* rhetorically chastised» (Herzog 2005: 42, kursiv i original). Medan visse former for seksualitet vart nedkjempa, heilaggjorde nazismen bestemte former for heteronormativ formeiring. Nettopp denne dobbeltkommunikasjonen fører til ein heteroseksualitet som blir etablert med homografiske konnotasjonar: ein heteroseksualitet som ikkje er borgarleg respektabel, men snarare overdriven, hyperbolsk og dimed potensielt homoerotisk.

Det fylgjer av dette at ein kanon over homolitteratur og -kunst i modernismen *også* vil innehalda nazistiske trekk. Det fylgjer derimot ikkje at homoseksualiteten er ei *årsak* til nazismen. I staden gjer krisa i homo-/heteroseksuelldefinisjonen at homoseksualiteten kan

³⁶⁸ Dette kan me sjå i ljøs av Krouks observasjon om at det er ein «elective affinity» – ein *valslektskap* – mellom den erotiske, naturdyrkande vitalismen i Sveens poesi og den kvasireligiøse innstillinga til seksualitet me finn i nazismen (Krouk 2010: 81). Metaforen valslektskap er treffande. Han stammar frå Goethes roman *Die Wahlverwandschaften*, og er eigentleg ein kjemisk term for tendensen ulike stoff har til å knyta seg saman. For å forfylgja den kjemiske metaforikken kan me seia at både homoerotikken og nazismen har ein valens som knyter dei til det store molekylet som det tidlege 1900-talets seksualitetsdiskursar utgjer.

overlappa med ei fascistisk-erotisk maskulinitetsdyrking.³⁶⁹ Når den tidlegare Sveen-resepsjonen har eit uavklåra forhold til om diktet er homoerotisk eller nazistisk, og kva sambandet mellom dei i så fall er, er det i seg sjølv ein indikasjon på det homografiske i det vestlege maskulinitetsidealet. Mouvancen til diktet frå ei spirituelt-vitalistisk diktsamling til ein eksplisitt nazistisk antologi forsterkar denne ambivalensen. Diktet målber ein fascinasjon for maskulin styrke og venleik som er akseptabel i ein nazistisk kontekst, utan at det gjer nazismen til ein homoseksuell ideologi.

Innanfor *Norsk ånd og vilje* framhevar «Til dei unge menn» det Sveen hadde som eit uttala føremål: å «gjenføde den hvite manns verden» (Sveen 1944a). Den vitalistiske krinslaupstanken Sveen fremjar, kan òg ha ein sjølvframstillande funksjon. Her kan me jamføra utsegnsposisjonen i «Til dei unge menn» med opningsdiktet frå antologien *Bygdeviser*, som Sveen gav ut i krigsåra. I diktet «Til skogbygda» – som altså òg har apostrofen som sentral trope – møter me ein bygdenostalgi med melankolske undertonar, som når ei spirituell konsolidering:

Men soleis vart eg i ungdomslandet
tidleg einsam og rædd.
Ein veks kje annleis enn andre i bygd
utan å verta hædd.
Og difor voks det til lova i meg
dette myndige mod
å ferdast einsam der ingen gjekk
og lyde mitt eige bod.

Du lærde meg tidt, du tronge bygd
at eg var ein gjest å kalle.
Då visste du ikkje i visdomen din
at gjester så er vi alle.
Men eg laut ut i den ræe verd
der røynsle gjer vona vimlen
og øyde fedrearven min der –
og vinne han att i himlen.

Den store verda er mannen ill,
ho er ingen heim for nokon.
Der skal Satan om soga vil
få takk og pris for sit såkonn.
Men heime i skogen der veret rår
so friskt som Vårherres ande,
der krøkjest nevar i arbeids kår,
dei hendene byggjer landet

(Sveen 1943b: 12)

³⁶⁹ Her er det verd å minna om at ordet «definisjon» kjem av latin *finis* («grense»). Ein definisjon er nettopp eit forsøk på å avgrensa eit fenomen i ein språkleg kategori, og krisa i homo-/heteroseksuelldefinisjonen kan slik sjåast som eit uttrykk for at grensene mellom homo- og heteroseksualitet er ustabile.

Dette er nokre av dei siste strofene i eit dikt som stadig vender blikket mot barndomen i eit romantisert skogsbygdslandskap. Me får vita at dikt-eget vart «hædd» – spotta – fordi han var annleis. Slik skildrar diktet ein avvikarposisjon som også i dette delvis propagandistiske verket kan lesast homografisk.³⁷⁰ Avvikarstatusen fører til at det lyriske subjektet må ut på vandring – ei vandring som fører til ei spirituell innsikt. Sjølv om dikt-eget er «annleis», har han no innsett at *alle* er utanfor på eit eller anna vis: «gjester så er vi alle». Men det finst ei frelse for den som erkjenner at «[d]en store verda er mannen ill». Verda er Satans verk, og berre den åndelege røynda er verkeleg. Den homografiske outsiderposisjonen til dikt-eget er såleis berre ein synekdoke for det faktum at me alle er gjester i verda, og alle må streva mot gud og det gode. Det er i ljøs av ei slik allmenngjort forståing av religion me kan forstå dei synkretistiske impulsane i forfattarskapen; dersom alle på eit vis ikkje høyrer heime på den djevelske jorda, er alle religionar uttrykk for drifta mot ein høgare røyndom.

I ljøs av dette er det logisk å *takka* Satan, som dikt-eget skisserer. Dette er eit ekko av den fyrste strofa i «Herrens druer» der det heiter «Takk, Herre – at du let Satan gå ditt evige ærend/og så i meg den raude synd!» (Sveen 1940: 99). Dikta kan lesast som ei lovprising av ein naudsynt dialektikk mellom det gode og det vonde. I både «Herrens druer» og «Til skogbygda» er det vonde og mørke eit grunnleggjande vilkår for å oppnå ei frigjerande, spirituell innsikt; dette grip likeins attende til allusjonen til den bibelske likninga om kveitekorntet i «Såmann»-dikta.³⁷¹ På same måten må bygda takkast – gjennom den lange lovsongen som opnar *Bygdeviser* – for at ho støytte frå seg dikt-eget, slik at han vart tvinga til å gå på oppdagingsferd. Ved at diktet skodar attover til «sveindomen», ser me igjen ein poet som speler på forventninga om at han har vorte eldre og mognare, og oppnådd ei form for harmoni med seg sjølv, omverda og gud.

7. Homoseksualitet, vitalisme, nazisme – enno ein gong

Såmannen er ei kompleks utgjeving av fleire grunnar. Ho framstår som ei nostalgiserande samling som tematiserer ungdom, leiker med forventninga hjå kritikarane om at forfattaren skal ha mogna, og gjenbruker gamle dikt. Såing og grøde er hovudmotiv; slik blir synda framstilt som

³⁷⁰ Både uttrykket «annleis» og vandringsmotivet grip attende til *Andletet*; vandrainga er også ein potensiell allusjon til eksilmotivet som er typisk for homolitteraturen. I den føregåande strofa fortel dikt-eget «Eg ser det klårar di klokar eg vert/kor djupt i meg blodet driv/dei feder som veld mi farlege trå,/dei daude som vev mitt liv» (sst.: 11). Desse linene kan også tolkast som ein referanse til degenerasjonslæra.

³⁷¹ Me ser eit liknande syn i kulturteorien Sveen forfektar, til dømes når han i «Hvorfor jeg er medlem av NS» skriv at «Når det nye først er organisk utvokst, vil meget som i fødselstimen synes nødvendig, bli overflødig og uønsket» (Sveen 1944a). Synet på den organiske utviklinga er openbert knytt til den vitalistiske idéen om livskraft. Tanken om at det vonde folk går gjennom i løpet av okkupasjonen, til slutt skal kastast vekk, overlappar med idéen om ei religiøs lutring.

fruktbar. Samtidig som *Såmannen* altså er ei svært vitalistisk-spirituell diktsamling med tydelege heteroseksuelle motiv, skriv Sveen framleis i ein homografisk kode.

Det som verkar som enkle dikotomiar i ettertid, kan ha vore meir komplekst og uoverskodeleg i samtida. Både Rolv Thesen og Finn Halvorsen fann trøyst i *Såmannen*, og Barbra Ring ovundra den trygge, kristelege stemninga i samlinga. Ingen av dei kunne vita at Sveen skulle bli nazistisk kulturarbeidar, og av desse skulle berre Halvorsen sjølv bli engasjert i NS.³⁷² Også Sveens kulturradikale redaktør, Sigurd Hoel, ville helst ha *Såmannen* ut hausten 1939, fordi han meinte boka var relevant for dåtidas politiske situasjon. Dikta minte han om den seinare Grini-fangen Arnulf Øverland (Gatland 2003a: 150). Det me i dag les som tydelege nazistiske trekk i diktinga til Sveen, kan på 1930-talet ha vore vanskelegare å identifisera som det.

Eg har vilja visa at det er råd å lesa fram dei overlappende aspekta ved manndomsdyrking og nazisme i eit dikt som «Til dei unge menn» utan å enda med den konklusjonen at Sveen vart nazist *fordi* han var sambuar med ein mann. Den tidlegare forskinga har hatt vanskeleg for å forklara dette, og Sveens nazisme i det heile, utan å implisera den homonegative fordomen at homoseksuelle på eit eller anna vis er sterkare disponerte for nazisme. Derimot har eg teke utgangspunkt i det me kan dokumentera om Sveens ideologi. Sjølv om me til ein viss grad lyt stø oss på spekulasjon, tillèt biografiske og litterære kjensgjerningar å skilja mellom tre hovudgrunnar til at Sveen valde nazismen. For det fyrste var han ein ettertrakta frontfigur for den nazistiske kulturpolitikken. I tillegg til at han skreiv på nynorsk, hadde han eit stort nettverk innanfor dei litterære og kulturelle sirkane i hovudstaden. For det andre kan det ikkje utelukkast at NS til ein viss grad tvang Sveen til å stilla som nazistisk kulturkommissær under trugsmål om straff (jf. Steinnes 2003: 129f, og sjå kapittel 1). For det tredje kan denne nazistiske «adopsjonen» av Sveen ha vore komplementert av Sveens eigne pragmatiske opportuniste. Han hadde økonomiske problem livet gjennom, og NS tilbød han ein god jobb med fast løn, der han kunne fremja ein ideologi han omfamna store delar av. Paradokset med at ein homofilt sambuande poet slik legitimerte eit regime som sendte homoseksuelle til konsentrasjonsleirar og søkte å innskjerpa straffa for homoseksualitet (jf. Jordåen og Wolfert 2015), blir mindre når ein oppdagar at både romanen *Svartjord* og fleire dikt anten framhevar eit heroisk, heteroseksuelt unnataksindivid, eller også avviser ein solidaritet med andre avvikarar.

³⁷² Halvorsen etablerte Statens teaterdirektorat i 1941, og vart sitjande i stillinga som direktør fram til Sveen tok over året etter (Gatland 2003a: 153, Lund-Iversen 2016: 189). Ovundringa mellom dei var gjensidig; Sveen skreiv ein panegyrisk kritikk av Halvorsens teaterstykke *Høyehall*, der han framstiller stykket som heilt i tråd med den åndelege idealismen han forfekta som NS-ideolog (Sveen 1944b). Sveen omtala dessutan Halvorsen i radioprogrammet *Nasjonalsosialister i norsk diktning*, som òg vart utgjeve i bokform (Sveen 1943d).

Diktverket til Sveen har sterke antisosiale trekk, og uttrykkjer ofte ikkje ein sterk, støttande fellesskap «perverse» imellom.

I denne samanhengen er det også relevant å ha eit blikk for sjangervekslinga i forfattarskapen, og korleis han er knytt til det eg har kalla *mouvance*. Den subjektive sentrallyrikken som dominerer i verket til Sveen, vil ofte ikkje formidla ei klår norm – om det finst ei norm i det heile. Dette til forskjell frå eit tradisjonelt romannarrativ, slik eg var inne på i førre kapittel. Derimot vil den politiske *brukslyrikken* tvert om ha til føremål å fremja ein klår og agitatorisk bodskap. Omgrepet *bruksdikt* fangar opp nettopp det tvitydige i den nazistiske bruken av litteratur. Det kan på den eine sida dreia seg om tekster skrivne *for å brukast* ved eit spesielt høve, men det kan også visa til allereie skrivne tekster som *blir brukt til* eit spesifikt politisk føremål. Om me knyter dette til eit dikt som «Til dei unge menn» blir det klart at eit dikt kan vera svært ope for tolking i ein samanheng, men få eit klart nazistisk uttrykk når det blir gjenbrukt i ein annan kontekst. Dersom ein manglar eit blikk for dette, vil det lettare fortona seg som eit merkeleg paradoks at eit homografisk dikt også kan vera nazistisk propaganda. Derimot bidreg dei historiske overlappa mellom homoerotikk og det nazistiske manndomsidealet til å forklara diktet utan å leggja det inn under eit homonegativt paradigme.

Den homoseksuelle er ofte skildra som heimstamnslaus, og blir utstøytt av vitalismen og samfunnets heteronormativitet. Sveens tekster tematiserer denne konflikten, og kjem ofte i ein kriseposisjon i møte med den vitalistiske seksualitetsforståinga. Til dømes ser me ei langt meir utprøvande haldning hjå Sveen enn hjå den samtidige agrarvitalisten Kvalstad. Me kan sjå søkinga mot ein panteistisk religiøsitet som Sveens forsøk på å finna ei løysing på denne krisa. I 1940-talstekstene fortonar løysinga seg som innsikta i at jordelivet er timeleg og høyrer Satan til, medan det finst ei frelse i den eigentlege, åndelege røyndomen. Me må dimed ikkje sjå Sveens nazistiske engasjement som ein naturleg konsekvens av det homoerotiske. Derimot forklarar denne leitinga etter åndeleg redning korleis han fann visse element i nazismen som tiltala han. I krigsåra kom Sveen inn i eit visst kulturelt miljø som ville ha åndeleg fornying, men skulle deretter bli utestengd. Landssvikdommen etter frigjeringa markerte ein isolasjon frå det litterære miljøet og store tumultar i det personlege livet hans. I det siste kapittelet skal me sjå resultatet av den årelange utestenginga i dei posthume prosadiktsamlingane *Brunnen* (1963) og *Tonemesteren* (1966).

Kapittel 8: *Brunnen (1963) og Tonemesteren (1966)* – skriket frå Marsyas

[T]he pleasure and pain of queerness are not a strict binary.

– José Esteban Muñoz (2009: 74)

Mein Freund! Das grad' ist Dichters Werk,
daß er sein Träumen deut' und merk'.
Glaubt mir, des Menschen wahrster Wahn
wird ihm im Traume aufgetan - -
all' Dichtkunst und Poeterei
ist nichts als Wahrtraumdeuterei.

– Richard Wagner (1981: 108)

Etterkrigssamlingane *Brunnen* og *Tonemesteren* inneheld truleg dei mest komplekse tekstene i heile forfattarskapen. Særleg *Tonemesteren* har vorte framheva som den beste og formelt mest nyskapande samlinga til Sveen (Karlsen 2010: 31, Vassenden 2012: 429, Wærp 2010: 197), og etterkrigslyrikken er mellom dei mest lesne tekstene i diktverket hans. Tittelen på den aller siste samlinga alluderer til at musikk her blir brukt som ein metafor for dikting og for kunst generelt. Eg vil bruka dette som rettleiande metafor i nærlesingane, ved å leita etter leiemotiv som blir gjentekne med ujamne mellomrom i «komposisjonen». Dei to posthume samlingane kan lesast som ein einaste diktkrins – eller endåtil eit einaste stort dikt, knytt saman av motiviske tankerim. *Brunnen* og *Tonemesteren* utgjer slik sett den erkemodernistiske forma *lyrisk sekvens*, eit kompositorisk særdrag som så langt ikkje er nemnt i forskinga.³⁷³

Sveen, som livet gjennom hadde interessert seg for folklore, religiøsitet, filosofi og ei omfattande verdslitterær arv, skreiv desse tekstene på toppen av sin eigen kunnskapsrikdom, samstundes som han var på botnen psykisk og sosialt. Skrivearbeidet starta medan Sveen var fengsla for landssvik, men nettopp på grunn av den kontroversielle bakgrunnen hans skulle det gå over femten år før dei fyrste tekstene vart utgjevne. Slik blir dei desto meir komplekse med gjenklangar og tolkingsnivå informerte av vidt forskjellige idéfelt. Ikkje minst er det relevant å lesa dei siste diktsamlingane med vekt på ein straff- og forfylgningstematikk.

³⁷³ Preminger og Brogan skriv om den lyriske sekvensen: «Its dynamics are primarily emotive and associative, the result of strategic juxtaposition of separate poems and passages without a superimposed logical or fictional continuity. [...] The m[odern] p[oetic] s[equences] were developed all but unconsciously by poets in search of longer structures that would be true to inner associative process and responsive to the moral uncertainties and violent disruptions of the age» (1993: 728).

1. Skapinga og forvaltninga av etterkrigslyrikken

Baksideteksta på *Brunnen* ber vitne om eit underleg samantreff: «En tragisk skjebne ville at denne diktsamlingen som skulle betegne Åsmund Sveens come-back som lyriker etter mange års taushet, også skulle bli hans siste. Åsmund Sveen døde 31. januar i år – to dager etter at han innleverte sitt ferdige manuskript til forlaget» (Sveen 1963).

Sveen var enno ikkje fylt 53 då han gjekk bort 31. januar 1963. Etter fire diktsamlingar, ein roman og samlinga *Bygdeviser* (1943b) skulle *Brunnen* vera den fyrste sjølvstendige utgjevinga frå forfattaren på meir enn tjue år. Orda frå forlaget om «mange års taushet» er ein eufemisme som dekkjer over motstanden Sveen møtte i kunstnar- og presse miljøet etter landssvikoppgeret. «Come-backet» er ei fysisk tunn diktsamling på 39 sider med til saman 25 dikt. Men manuskriptet må reknast som eit lite skot på ein langt større stuv: det mytologiske og folketruinspirerte prosadiktprosjektet *Tonemesteren*. Dei dikta som til slutt skulle utgjera denne samlinga på 67 sider – skriven på riksmål – kom ut i 1966.

Då desse aller siste, posthume dikta vart publiserte, var ein del av tekstene kring tjue år gamle. For det var truleg i løpet av krigen at Sveen starta å skriva denne samlinga, og han skal ha fått ein ny giv medan han venta på å sona landssvikdommen i 1947 (Wærp 2010: 194f). Diktaren sjølv skulle altså aldri få sjå dei i bokform. Dei siste to tiåra av livet hans var prega av kriser og vonbrot: Han braut med den mangeårige sambuaren Conrad Bringe, flytte til Stockholm og inngjekk eit mislukka ekteskap med Ilse Hårleman.³⁷⁴ Samstundes sleit han med både sjølv mordstankar, depresjon og alkoholisme (Gatland 2003a: 231). I tillegg prøvde han altså å gjenetablere seg som forfattar.³⁷⁵ Sveen publiserte lause dikt og forteljingar hist og her, og livnæra seg mellom anna av eit vikariat som konsulent i Bøndernes Forlag (sst.: 198).³⁷⁶ Andre

³⁷⁴ Fysioterapeuten og skjønnheitseksperenten Ilse Hårleman var fire år eldre enn Sveen, og hadde to born frå tidlegare forhold. Dei gifta seg i 1956, men Sveen flytte frå henne og attende til Oslo i 1959 (Gatland 2003a: 220ff).

³⁷⁵ Som Jan Olav Gatland viser, hadde Sveen kontakt med mellom andre Aslaug Vaa, Per Arneberg og Kai Fjell, som arbeidde med å få ut *Tonemesteren*, saman med den danske forfattaren Martin A. Hansen (Gatland 2003a: 196). Hansen hadde vore aktiv motstandsmann i Danmark under okkupasjonen, og dess meir interessant er det at han stilte seg entusiastisk overfor manuskriptet til den diktsamlinga Sveen streva resten av livet med å få gjeve ut.

³⁷⁶ I løpet av 1950-talet vart nazi-forfattarar som Rolf Jacobsen og Knut Hamsun rehabiliterte. Sveen hadde stønad hjå mange einskildpersonar i forfattarmiljøet, men når han likevel ikkje fekk publisera noko meir i si levetid, heng det truleg saman med at forlaga anten ikkje ville ha noko meir med han å gjera eller sette krav som ikkje høvde med arbeidsmåten eller -kapasiteten hans. Til dømes kravde Dreyers forlag at han også skulle skriva ein meir marknadstilpassa roman dersom dei skulle gjeva ut dei vanskelege prosadikta (Gatland 2003a: 219). Halldis Moren Vesaas hevda dessutan at Sveen ikkje fekk publisert etter krigen delvis fordi dikta var lite tilgjengelege (intervju med NRK Radio 1994). Oppfatninga av at Sveen leid under eit «publiseringsforbud» (jf. Vassenden 2012: 407), kan altså nyanseras. Han var ikkje utfrosen frå kunstnarmiljøet i og for seg, men møtte særskilt stor motstand hjå redaktøren Harald Grieg i Gyldendal.

forlag vurderte også at det ville innebera for stor økonomisk risiko å gjeva ut dikt av landssvikaren (sst.: 207).

Det er truleg i 1959, same året som Sveen skil seg frå Hårleman, at han bestemmer seg for å ta ut femten dikt frå storprosjektet *Tonemesteren*, setja dei om til nynorsk og lata dei danna utgangspunktet for *Brunnen* (Gatland 2003a: 224). Denne samlinga skulle eigentleg innehalda både bygdeviser og hybridsjangeren «visesoger», men til slutt skulle altså berre 25 tekster bli trykte etter redigering i forlaget (jf. Gatland 2003a: 239). Visene, som vart samla i eit manuskript med tittelen *Siste viser*, har aldri kome ut. Etter at forfattaren hadde gått bort, vart venen Per Arneberg (1901–1981) i 1966 engasjert for å redigera dei etterlatne prosadikta Sveen hadde forfatta på riksmål. Arnebergs redigerte versjon av *Tonemesteren* kom ut i oktober same året (Gatland 2003: 254f).

Med tanke på kor panegyriske mottakinga av lyrikken til Sveen var fram til og med utgjevinga av *Såmannen*, er desse problema svært påfallande. Dess meir er det verd å dvela ved at den posthume lyrikken, samla sett, er suverent best representert i antologiar. På 1950- og 1960-talet er *Bygdeviser* (1943) den samlinga som oftast blir sitert.³⁷⁷ I antologiar utgjevne etter 1970, er derimot ikkje visene med i det heile. I det totale utvalet av antologiar eg har sett på, er 17 dikt frå *Tonemesteren* og 15 frå *Brunnen* tekne med.³⁷⁸ Ei forklaring på denne fordelinga er sannsynlegvis at dei posthume dikta i sterkast grad appellerer til eit estetisk syn som privilegerer modernistiske «frie vers» og sjangeroverskridande formeksperiment.³⁷⁹

Den brokete tilverkingssoga inneber at *Brunnen* og *Tonemesteren* utgjer ein eigen kategori i forfatterskapen: Diktsamlingane manglar ein tydeleg narrativ tråd som *Andletet*, og inneheld heller ikkje bygdeviser som dei andre førkrigssamlingane.³⁸⁰ Derimot har dei eit sett leiemotiv som genererer gjennomløpande tema knytt til skuld, barndomslengt, svik og fangenskap. Ved å lesa dei saman og veksla mellom å ta for meg dikt frå dei to bøkene vil eg få fram samanhengen mellom dei.

³⁷⁷ Det er til saman 17 bygdeviser i antologiane *Norsk lyrikk gjennom tusen år* (Kent og Kielland 1950), *Norske dikt* (Birkeland m.fl. 1960) og *Nynorsk lyrikk* (Dale m.fl. 1966).

³⁷⁸ Ein av desse antologiane er *Norsk lyrikk. Mellomkrigstiden* (Arneberg 1966), som vart redigert av Arneberg og inneheld heile åtte dikt frå *Brunnen*. Elles gjeld det *Lyrikkboken* (Havnevik 1971), *Moderne norsk lyrikk* (Heggelund og Vold 1985), *Sølvalder* (Havnevik 1987), *Prosadiktet i Norge* (Wærp 2002), *Dikt i Norge* (Havnevik 2002), *Den store norske diktboen* (Havnevik 2005) og *Lyrikkhåndboken* (Sejersted og Vassenden 2007).

³⁷⁹ I tillegg kan me ana ei mogleg språkpolitisk slagside, i og med at *Tonemesteren* på riksmål er den mest antologiserte enkeltsamlinga frå 1970-talet av.

³⁸⁰ Både *Tonemesteren* og *Brunnen* inneheld for det meste prosadikt og andre tekster i ubunden form. Unnataka er bygdevisa som dannar epigrafen til *Brunnen*, dikta «Skogbrunnen», «Nykken» og «Brunnbrev» frå denne samlinga, og dessutan, i nokon grad, «Fuglefangeren» frå *Tonemesteren*.

2. Sveens metapoesi og prosadiktet som grensefenomen

Litteraturforskar Henning Howlid Wærp hevdar i ein analyse av *Tonemesteren* at ei utgjeving av dette verket i den versjonen Sveen fyrst stilte ferdig, «ville ha endret historien om prosadiktet i Norge» (Wærp 2010: 206). Ei fullstendig samling av Sveens prosadikt ville ha vore den fyrste i denne sjangeren sidan Obstfelders etterlatne dikt frå 1903 (sst.: 189).³⁸¹ Wærp definerer prosadikt slik: «[D]ikt uten verselinjer kaller vi prosadikt. [...] Prosadikt er et kort prosastykke som betraktes som et dikt, p.g.a. et fortettet språk eller på grunn av en annen likhet med lyrikk» (sst.: 205f). Wærp føreset altså at prosadikta ikkje har ei inndeling i vers, men at dei elles har likskapar med lyrikk som utdefinerer dei som rein prosa. Definisjonen liknar den til litteraturforskar Lars Nylander, som skriv at prosadiktet må reknast som «ett *estetiskt gränsfenomen* mellan dikt/poesi och prosa» (1990: 19, kursiv i original). Prosadiktet er med andre ord ikkje ein sjanger i seg sjølv, men ein type tekster som er *mellom* to modi: det lyriske og det narrative.

Eg vil ta utgangspunkt i definisjonen til Nylander, fordi han fangar inn den formelle variasjonen som ligg i prosadiktet som «grensefenomen». Wærp hevdar på si side at dei fleste dikta i *Tonemesteren* lyt definerast som prosadikt fordi dei ikkje har versliner som er estetisk motiverte. Eg meiner påstanden er diskutabel, og at dersom versemål, same kor rudimentært det er, skal diskvalifisera ei tekst frå prosadikt-kategorien, har Sveen få tekster som høver med denne definisjonen.³⁸² Kva er i så fall skilnaden på prosadikt og modernistiske «frie vers»? Nylander hevdar at «*den moderna prosadikten är inte en genre utan en estetisk grundform, vars enda yttre bestämning utgörs av prosan och det korta formatet*» (1990: 148, kursiv i original). Ein funksjonell definisjon på prosadikt i samband med dei posthume samlingane til Sveen kan såleis vera at det dreiar seg om tekster som er for korte, meiningstette og metrisk stiliserte til å kallast «episke», og samstundes for lange, narrative og prosaisk stiliserte til å kallast «lyriske». Ein slik negativ definisjon vil eg rekna som presis nok til å fanga inn spenninga og grenseoverskridingane i denne lyriske forma hjå Sveen.³⁸³

Den vanskelege tilverkinga av desse samlingane kan ha bidrege til at ei gjennomgåande metapoetisk og -kunstnarleg motivverd voks fram. *Brunnen* opnar med ein epigraf frå *Eros syng*:

³⁸¹ Obstfelder skreiv prosadikta sine på 1890-talet, men dei kom ikkje ut før i 1903. Standardutgåva *Samlede skrifter* kom i 1950. Eit dikt av just Obstfelder utgjer ei interessant transtekst til Sveens «Fuglefangeren», som me skal sjå.

³⁸² Også Nylander peikar på at mangelen på ein fast metrikk i favør av prosa-syntaktiske trekk har fortona seg som kriterium på prosadikt: «I de fall där dikter på fri vers varken antyder någon metrisk systematik eller uppvisar några markanta avvikelser från prosans syntax, har också kritiker tenderat att beteckna dem som 'radprosa' eller t.o.m. 'prosadikt'» (1990: 79).

³⁸³ Sveen brukte sjølv omgrepet prosadikt om det han skreiv, i eit brev til systema frå fengselet etter landssvikdommen (Gatland 2003a: 184). Det tyder på at han sjølv var merksam på at tekstene hans var eit «grensefenomen», og at dei målbar eit modernistisk og eksperimentelt uttrykk.

Småguten sprang over vollen
Så berrføtt og blid til brunnen.
Han likte å ligge på steinane der
Og sjå seg sjølv ned i grunnen.

Somtider låg han og sørgde
Og stundom så kom han på låtten.
Men ein gong var steinen hål etter regn
Og kjelda var djupt til botn.

Mor hans hadde ein klebleik
På groren bortafor brunnen.
Ho kom og fekk sjå han og drog han opp.
Og vatnet valt utfor munnen.

(Sveen 1963: 5, jf. Sveen 1935: 86)³⁸⁴

Diktet slår an fleire av motiva som skal koma att i dei posthume samlingane: ei narsissistisk spegling, nostalgi overfor barndomen, og vatnet som dødssymbol. Samtidig fungerer diktet som formell kontrast til prosadikta ved å vera ført i rytmiske, trefota versliner, som mimar den springande rørsla til guten. Den «barnlege» forma set dei «vaksne» prosadikta i relieff og strekar såleis under tematiseringa av lengten mot barndomen. Guten som druknar i brunnen han liker å spegla seg i, blir ein metafor for å *gå til grunne*. Denne endelykta alluderer til at guten, ein mogleg representant for den nostalgiserande forfattaren, blir straffa med døden for sjølvvelsk. Som me har sett, er temaet gjennomgåande i forfattarskapen frå og med debuten; det skildrar ein angst for å kjenna seg sjølv for djupt, men òg for å bli straffa på grunn av ein farleg kjærleik.

Det er også lett å lesa landssvikdommen og Sveens personlege problem med angst inn i den stadige tematiseringa av paranoia og fangenskap i dei to samlingane. Krouk poengterer i ei lesing av *Brunnen* at boka vekslar mellom ei kjensle av rettferdig straff for stoltleik eller hybris og ei kjensle av forfylging og hovmod (Krouk 2014).³⁸⁵ Han framhevar vidare at tematiseringa av soning og straff kan lesast i ljøs av landssvikdommen. Slik kan me sjå dei to verka som delar av ei sjølvframstilling der både det erotiske, det post-nazistiske og dødsfascinasjonen spelar inn i tolkingsrommet til dikta og skaper ei tilknytning mellom dei og forfattaren. Som grensefenomen mellom det lyriske og det narrative opnar prosadiktet for omfattande forteljingar, para med lyrisk symbolisme. I tillegg spelar den potensielle sjølvframstillinga på referansar til tidlegare verk – anten eksplisitt, som i epigrafen til *Brunnen*, eller implisitt ved at motivverda grip attende

³⁸⁴ Det har snike seg inn ein feil i epigrafen, der det står at visa er henta frå *Jordelden*. Versjonen i *Eros syng* har nokre små forskjellar i teiknsetjing, stavemåte og einskilde ordval i høve til epigrafen i *Brunnen*. I line åtte er «djupt» truleg trykkfeil for «djup».

³⁸⁵ Eg vil takka Krouk for å ha synt meg manuskriptet til konferanseinnlegget «Marsyas and Narcissus», som i skrivande stund ikkje er publisert.

til førkrigslyrikken. Dikta blir såleis *fleirbundne*³⁸⁶ – dei knyter seg til ei rad ulike idéar, tema og transtekstuelle samanhengar. I det fylgjande vil eg freista å løysa opp nokre av desse tolkingsbindingane.

3. Kunstens perverse opphav

Sveens alter ego i *Tonemesteren* er Marsyas, markert ved det omfattande diktet «Jeg – Marsyas».³⁸⁷ Diktet er ei omskriving av den greske myten om Marsyas og Apollon, som dessutan er eit metapoetisk signal – her konsist presentert av klassiskfilologen Eirik Vandvik:

[D]obbelfløyta [*aulos*], det mest populære greske musikkinstrumentet ved sida av lyra [*kithara*], var etter segna oppfunnen av Atene: men da ho bles på fløyta og såg kor dei oppblåste kinna skjemde andletet hennar, slengde ho instrumentet frå seg, og lyste ei våbøn mot den som våga å ta det opp. Marsyas, ein silen, var lokka dit av tonane og såg det som skjedde, men kunne ikkje halde seg for å ta fløyta og spele på henne. Han var frekk nok til å våge seg med på kappspel med Apollon sjølv, men da han tapte, vart han til straff opphengd i eit tre og flådd levande (2004: 251).

Forteljinga om Marsyas er ei opphavsforteljing om musikkunsten. Myten er knytt til den eldste epoken i gresk musikk, og dessutan til striden mellom kithara-musikk i den doriske Apollon-kulten og aulos-musikk i den frygiske, orgastiske Kybele-kulten³⁸⁸ (Smith 2007: 962f). Kybele, ei viktig morsgudinne, speler ei større rolle i andre dikt frå *Tonemesteren*, men namnet Marsyas alluderer i utgangspunktet til ein opphavleg og driftsstyrt erotikk. Myten inneheld òg eit hybrismotiv som kan referera til Sveens brotne ambisjonar etter krigsåra.

Eit vilkår for kappestriden mellom Marsyas og Apollon var at sigerherren skulle få gjera det han ville med den overvunne (Smith 2007: 962). Det ligg ein potensiell, masochistisk vald i forteljinga om Marsyas, silen som altså endar med å bli flådd levande. Den homografiske symbolikken er tydeleg; den amerikanske queerforskarer Ellis Hanson skriv at «Marsyas is in hot competition with Saint Sebastian as the emblem of gay male masochism» (Hanson 2003: 119).³⁸⁹ Som silen står Marsyas for elementære naturkrefter, og er del av ei gruppe med ånder og

³⁸⁶ Omgrepet er mi eiga omsetjing av det engelske «overdetermined», som me også finn i Dean Krouks analyse av *Brunnen* og *Tonemesteren* (Krouk 2014). Det engelske omgrepet er henta frå økonomien, og står for det at eit tilstand er forårsaka av fleire vilkår enn det som er strengt naudsynt. Brukt om litteratur uttrykkjer det at teksta er forsynt med meining av ei rad faktorar som er gjensidig samanbundne og ikkje kan reduserast til ei enkel tyding, eller éin bakgrunn som er dominerande i høve til den andre.

³⁸⁷ «Jeg – Marsyas» var eit av dei fyrste prosadikta Sveen fekk på trykk etter krigen, i tidsskriftet *Fra scene til sal*, nr 1/1953 (Sveen 1953). Han hadde også underteikna den fyrste versjonen av manuset til *Tonemesteren* med pseudonymet «Marsyas Christ» (Gatland 2003a: 203, 191). Figuren Marsyas har dimed openbert til føremål å lesast som Sveens representant og, som me skal sjå, som eit martyrsymbol.

³⁸⁸ Frygarane var eit folkeferd i Vesleasia, kjend for segnkongar som Gordius – som gav namn til den gordiske knuten – og sonen Midas.

³⁸⁹ Sankt Sebastian er ein martyr som vart avretta av keisar Diokletian i 288. Han vart bunden naken til eit tre og skoten på med piler. Visuelle framstillingar av St. Sebastian har ofte eit homoerotisk tilsnitt, og han representerer slik både lidning og lyst (jf. Keilson-Lauritz 1997: 350).

vette som held lag med Dionysos, guden for rus. Silenane høyrer heime «i kjelder og elvar, på våtlende og i lavande hagar» (Vandvik 2004: 120f). Dimed er Marsyas også assosiert med rusen, naturen og det fruktbare, medan Apollon derimot er knytt til det kunstnarlege, rasjonelle og forfina.³⁹⁰ Striden mellom dei er på det viset ein kamp mellom motsetnader som Sveen freistar å sameina – den motsetnaden eg elles har summert opp i omgrepa vitalisme og dekadanse. Det dionysiske prinsippet er nettopp symptomatisk for ein nietscheansk vitalisme, som eg skal koma attende til, og står dimed i kontrast til ein kald, naturfjern rasjonalisme. «Jeg – Marsyas» kan slik lesast som ei opphavsforteljing også om Sveen, ei historie om korleis dikteren fekk tilgang på kunstnarevna:

Den appolinske drue fikk jeg slik jeg nu skal fortelle
det – ennu med rusens regnbueslør over virkelighetens
blendverk.

Den overmodige guden stod en dag i min skog lenet til
en vill vinstokk og slo sin lyre med slik en kraft og
ynde at hornfuglen og de små aper fortryllet klamret
seg fast til grenene. Jeg stakk min fløyte frem under
løvet og lot dens mørke skrik trenge inn i lyrens edle
klang. Straks stanset han spillet og lyttet – forundret
og begjærlig som til noe han ikke kunne forstå.
Men jeg sprang frem og kastet meg ned for ham og ropte
bedende idet jeg kastet min fløyte itu og slengte stumpene
inn i krattet: La ikke ditt spill forstumme, høye gud –
tier vel nattergalen om rotten piper i sitt jordhull?
Spill dog videre, at ikke urtene skal stanse i veksten!
– I sin latterlige forfengelighet lot han seg smigre,
og atter lekte hans gullfingre over lyrens strenger.
Snart stod han ved vinstokken dypt hensunken i nytelse
av sitt eget spill.
Forsiktig nærmet jeg meg fra siden, varsomt snodde jeg
vinens klyngende ranker omkring hans prektige legeme.
Jeg så i beundring hvordan bladfestene suget seg inn
i hans rene hud og hvordan det grønne blod begynte å
skumme med ny kraft gjennom bladkjøttets årer. Hver
gang guden holdt på å våkne av sine drømmer, lå jeg
nesegrus foran ham og kjærtegnet hans uforstand med
ord av naturlig visdom – samtidig så jeg med fryd
vinstokkens røtter flette sitt seige nett over de
hovmodige ankler. Og atter slo han sin lyre, som snart
var halvt skjult for aftensolen av det truende friske
vinløv.

Da mørket kom dalende ned over skogen og Persefoneias

³⁹⁰ Apollon er gud for song og musikk, «fører for songdisene (Musene) og fyller alle lyrespelarar og skaldar med guddomselden sin» (Vandvik 2004: 59). I tillegg er han i kunsten oftast framstilt som ein velbygd og vakker unggut, og ein kjend myte fortel om korleis han ved eit uhell tok livet av den kjære Hyakintos – ein yngling som hyasintblomen voks opp frå grava til.

småsøsken senket hodet i søvne, smilte han trett imot meg og ville gå bort. Da kunne han ikke flytte en fot. Jeg så ham rive og slite i vinens ranker og røtter, tungt pustende, stønnende mens skumringen sank tettere omkring ham. Jeg stod foran ham og lo, og hans øyne lynte av raseri som valnøttstore safirer med blink av ild gjennom mørket. Men han tiet og brøtes i taushet med jordens eldgamle vinstokk. Jeg la meg i gresset og skuet opp mot stjernene – disse fjerne, gåtefulle tegn som alltid før jeg sovner fyller meg med en egen trygg nysgjerrighet ... Plutselig lød der i natten et fryktelig skrik. En olympisk fortvilelse var sunket ned i min lave mørke, fortrolig grusomme skog. Gudens skrik foran døden – å hvor det rørte mitt hjerte. Hele natten lå jeg og hørte hans vidunderlige klage, jeg gråt av glede og medlidenhet og tårene vasket mitt skjegg. Til slutt tok hans jammer av, blev enstonig og mumlende og blandet seg sakte med vindens sus i trærne før gry. Og jeg sovnet så godt i dette sus.

Jeg våknet da solen varmet mitt kinn og apene pludret i trærne. Vinstokken sydet over meg, den bruste i lyset som en grønn foss. Lokker av gudens hår hang som gyllent edderkoppspinn i løvet, og oppe i en svulmende nyrenning lå lyren med den siste rest av Apollons hånd som strimer av grå aske over strengene. Jeg la det forstummede instrument inn i krattet til min sønderbrutte pipe og gledet meg allerede til en ny fløytes spill.

Da så jeg druene. Som om mine øyne med ett var avdekket så jeg druene bugne frem på den gamle vinstokk. I synkende klaser, bristeferdige av saft var de modnet i denne morgens lys. Og jeg plukket av druene og åt, og jeg fyltes av en ukjent klarhet, en mild og ren og vemodig glede. Jeg – Marsyas. Marsyas Dionysos – hvisket Persefoneias søsken opp til meg med tusen tunger, og mine øyne duggedes, og jeg drakk meg beruset i den nye drues saft, i den nye henrykkelsens vin i verden.

Ingen hører idag Apollons lyre. Bleke tanker lytter forgjeves efter dens klanger, råtnet er den forlengst i ville skogen. Men min apollinske drue dyrkes i rikdommens hengende haver og berømmes av alle kjennere. Høyest av dem som ikke kjenner mitt navn.

(Sveen 1966: 25–28)

I ei omsnuing av den klassiske myten er det her silenen som narrar guden og fengslar han i vinrankene, ein pars pro toto for den dionysiske rusen. Apollon, rasjonalitetens gud, blir rusa på lovorda frå «Marsyas Dionysos», som hjå Sveen er ein ny gudefigur, ei samansmelting av silenen og Dionysos. Dimed blir «den overmodige guden» Apollon paradoksalt skuldig i erkesynda i

gresk mytologi, *hybris*. I staden for at den guddomlege Apollon hemnar seg på den frekke Marsyas, fortonar Apollon seg som ein narsissist som blir fjetra av lovorda frå sin negative pendant. For dette ovmotet må Apollon bøta med livet, men døden er starten på ei regenerering som ber kunstnarleg frukt. Slik grip diktet attende til dei spirituelle regenereringsmotiva me har sett i *Eros syng* og *Såmannen*.

Når Marsyas stikk fløyta fram mellom lauvet, alluderer skriket frå fløyta til Marsyas' mytiske smertehyl idet han blir flådd. I Sveens versjon av myten er skriket derimot forførrersk – det representerer noko pirrande for Apollon, noko han ikkje forstår, men «begjærlig» undrar seg over. Fløyta får slik falliske konnotasjonar; lyden hennar «treng[e] inn» i lyreklangen, og saman med rosen frå Marsyas startar eit sadistisk forførringsmotiv. Naturen blir ei forlenging av driftsguden Marsyas Dionysos, som får vinrankene til å omfamna Apollons idealiserte kropp i eit symbolsk mannleg-homoseksuelt samleie, der Apollons pust og stønn er understreka av vislande og dumpe s- og t-lydar. «Det grønne blod» representerer eit vampyrmotiv der naturen og Marsyas syg krefter or den forførte lyrespelaren. Forførringa og kjærteiknet blir til vald og utbyting.

Apollon, som er assosiert med draumar, blir byssa inn i svevtung sjølvkjærleik av orda frå Marsyas. Rasjonaliteten til den forførte guden strekkjer ikkje til mot den «naturlig[e] visdom» Marsyas kjærteiknar med; her sigrar driftene, rusen og forførringa over det rasjonelle og Apollons guddomlege sanning. I staden for å bli flådd blir Apollon her dekt av nytt organisk materiale, og slik blir Marsyas' straff for Apollons *hybris* omsnudd i høve til Apollons straff av Marsyas i det mytiske førelegget. Mot natta freistar guden å koma seg vekk, men han er fanga for godt i vinrankene, og dødskampen når eit crescendo i «et fryktelig skrik». Skriket er ein allusjon til fløyteskriket i starten av diktet, men også til Marsyas' mytiske skrik idet han blir flådd. I tillegg er det eit symbol på kunst; skriket rører Marsyas til både latter og tårer. Men utbrotet dør sakte over i ei susande mumling. Her alluderer ordet «sus» paronomatisk til den velgjerande, dionysiske rusen, medan Apollons dødsralling blir ein voggesong.

Morgonen etter er Apollon omforma til oske og spindellev, medan saftige druer gror fram av kroppen hans. Apollons lik har vorte utnytta av vinstokken til å skapa ny frukt og dimed ny kunst. Marsyas et av druene, blir klårtenkt og vemodig, og identifiserer seg som «Jeg – Marsyas». No er han ikkje lenger berre *i fylgje med* Dionysos; frå no av *heiter* han Dionysos sjølv. Dette namnet får han av «Persefoneias søsken», som er ei poetisk omskriving for korn og planter,³⁹¹ men også konnoterer død, i og med at Persefone er dronninga i dødsriket. Utnemnd

³⁹¹ Demeter, mor hennar Persefone, er gudinna for fruktbarheit.

til Dionysos blir Marsyas arvtakar etter Apollon. Den homoerotisk lada forføringa av narsissisten Apollon genererer slik ny kunst gjennom Marsyas Dionysos.³⁹²

Konklusjonen er at den «apollinske» drua hans «berømmes av alle kjennere. Høyest av dem som/ikke kjenner mitt navn». Denne sluttkommentaren kan på eit biografisk plan lesast som ein kommentar til at Sveen skreiv under pseudonym og gav ut mellom anna dette diktet på «kamuflesjespråket» riksmål. Meir generelt seier diktet også noko om kunstens mysterium og at den dionysiske naturimpulsen er undertrykt i den rasjonelle moderniteten Sveen var kritisk til. For i tillegg til den gamalgreske Marsyas-myten spelar diktet på idéen om det apollinske og det dionysiske som grunnimpulsar i litteraturen. Denne tanken er formulert av Nietzsche i *Geburt der Tragödie*, der han slår fast at «kunstens fortsatte utvikling er knyttet til dobbeltheten *apollinisk/dionysisk*» (2007 [1870]: 253, kursiv i original). Kampen mellom desse to impulsane blir eit forståingsparadigme for den greske tragedien: «Den er et dionysisk kor som stadig på nytt tømmer seg ut i en verden av apolliniske bilder. [...] Forsåvidt er dramaet den apolliniske sanseliggjørelse av dionysiske innsikter og virkninger» (sst.: 258f). Apollon er den som skaper bilete gjennom draum, medan Dionysos står for ein innsiktsbringande, vital og mystisk-harmonisk rus. Den dionysiske verda er såleis *meir verkeleg* enn den apolliniske rasjonaliteten:

Den dityrambiske Dionysos-tjener blir dermed forstått bare av slike som er lik ham selv. Med hvilken forbauselse måtte den apolliniske greker betrakte ham! Det var en forbauselse som ble desto større som den blandet seg med en gru over at alt dette dog egentlig ikke var ham fremmed, ja, at hans apolliniske bevissthet bare dekket ham denne dionysiske verden, som under et slør (Nietzsche 2007: 257).

Påstanden overlappar med haldninga om at innsikt i mysteria er ei innviing i det eigentlege. Den naturerotiske sameininga av Marsyas/Dionysos og Apollon reflekterer slik sett både den harmoniserande, kunstskapande impulsen Nietzsche identifiserer i den greske tragedien og synkretismen mellom orientalske og oksidentale religionar som Sveen var oppteken av.³⁹³

³⁹² I ei bokmelding av *Tonemesteren* knyter Paal Brekke Marsyas til Attis og modergudinna Kybele: «Attis var denne frygiske fruktbarhetsgudinnens sønn, men også hennes elsker, det var Kybele han måtte ofre livet for hver vår, om livet skulle gjenoppstå. Han lot seg drepe for å fødes av henne på ny» (Brekke 1966: 3). Attis/Kybele-myten blir dimed ein parallell til tematiseringa av død og regenerering i «Jeg – Marsyas». Her ser me igjen korleis ein vitalistisk idé om livets og naturens krinslaup overlappar med ein polyteistisk og orientalsk religionstype der liv og død ikkje er strengt åtskilde, men gjensidig avhengige, kategoriar – dette er typisk for den *sykliske* vitalismen (jf. Halse 2013: 207). Brekke er òg den fyrste som i ei avisomtale eksplisitt nemner at homofili er eit tema i forfatterskapen: «I mer perifere dikt som 'Utfordring i urskogen', 'Gry', 'Piken i glasshuset' o.a. dukker onani og muligens homifilitet [sic] opp som fluktforsøk» (Brekke 1966, jf. kapittel 1). Likevel nemner han ikkje at Kybeles elskhug til, og regenerative drap på, Attis reflekterer det masochistiske og «perverse» temaet i «Jeg – Marsyas».

³⁹³ Dionysos var ein orientaliserande karakter for grekarane, ein som sette deira eigen greske identitet i relieff (Campbell 2007: 47). «Jeg – Marsyas» kan såleis også tolkast som eit programskrift som seier noko om behovet for å sameina impulsane i det Sveen kalla «vest-østlig vekselvirkning» (Sveen 1959). Denne sameininga kan, som me ser, ha homografisk vald som vilkår.

I diktet til Sveen skjer det eit interessant brot med både den greske myten og Nietzsches teori om det apollinske og dionysiske. For der Nietzsche ser Apollon/Dionysos i ljøs av ein heteroseksualisert metafor om kjønnskomplementaritet,³⁹⁴ er framveksten av «den apollinske drue» i «Jeg – Marsyas» snarare knytt til homoerotisk lada vald. Dean Krouk les Marsyas-motivet i ljøs av ovundringa Sveen uttrykte for Oscar Wilde på 1950-talet (Krouk 2014).³⁹⁵ Krouk viser til litteraturforskaren Ellis Hanson som skriv at for Wilde var liding ein estetisk innovasjon som høvde med dekadanseestetikkens vektlegging av vellyst i smerte (Hanson 2003: 102, 104). Wilde såg intensiteten i liding og estetisk intensitet som gjensidig avhengige (sst.: 119). Me ser ei liknande dobbelheit når Marsyas på ei og same tid blir fylt av «med-/lidenhet» og ei estetiserande ovundring for Apollons smerte. For Wilde blir Marsyas eit symbol på det moderne i kunsten: «I hear in much modern Art the cry of Marsyas. It is bitter in Baudelaire, sweet and plaintive in Lamartine, mystic in Verlaine» (sitert sst.: 120). Som Hanson påpeiker, er venleiken i Marsyas' skrik avhengig av at han er mislukka, av at han tapte kampen mot guden (sst.). Det homoerotiske aspektet ved kampen mellom Apollon og Marsyas er dimed også knytt til tematiseringa av tap og vonløyse i homolitteraturen. Tapet og den groteske straffa blir ei estetisk handling – valden skaper kunst og blir eit alternativt, mystisk slag formeining, som ikkje dess mindre blir verdsett av dei som ikkje forstår det.

Korleis skal me då forstå omsnuinga av Marsyas-myten i dette diktet der Apollon blir myrda av dionysiske og narsissistiske impulsar, og silenen står att som kunstens sigerherre? Krouk er inne på eit svar når han skriv at «Wilde was indicating a tendency toward the Dionysian and the pan-like that would only grow greater in subsequent modern art. Sveen was staging in poetry a fantasy victory for Marsyas [...]» (Krouk 2014). Ved å konstruera ein omsnudd versjon av myten gjer Sveen likeins vald på den greske myten. I ei lesing av «Fuglefangeren», eit anna sentralt dikt frå *Tonemesteren*, skriv Vassenden at «[m]otsetningen mellom det estetiske og det voldelige er kanskje likevel ingen motsetning, men en sammenheng: Vold er å forme eller omforme noe, uten hensyn til det formedes eget formål eller formålmessighet» (Vassenden 2012: 439, jf. nedanfor). I dette perspektivet er estetikk valdeleg på det viset at han grip inn i eit

³⁹⁴ «Vi vil ha vunnet mye for den estetiske vitenskap når vi har nådd både den logiske innsikt og den umiddelbare visshet om at kunstens fortsatte utvikling er knyttet til dobbeltheten *apollinisk/dionysisk*. Dette gjelder på samme vis som unnfangelsen er avhengig av våre to kjønn, av deres vedholdende motsetninger og bare forbigående forsoning» (Nietzsche 2007: 253, kursiv i original).

³⁹⁵ Wilde omtalar Marsyas i *De profundis*, eit verk Sveen fokuserer på i den todelte kronikken til hundreårsjubileet for den irske diktaren (Sveen 1954a, b, jf. kapittel 3.8). Kronologien underbygger den samanhengen Krouk skisserer: Den norske omsetjinga av *De profundis* kom i 1950, den fyrste versjonen av «Jeg – Marsyas» vart trykt i 1953, og Wilde-kronikken vart publisert i 1954. Dimed er det sannsynleg at Sveen her faktisk refererer til Wildes kunstsyn og dyrkinga av smerte og sorg som vilkår for kunsten.

føreliggjande materiale og omformar det i tråd med ein reint kunstnarleg intensjon. Slik Marsyas finn nyting i det langsame drapet på Apollon, får Sveen utløp for ein diktarsk visjon gjennom skamlaus bruk av eit klassisk førelegg.³⁹⁶

Det er ein homografisk estetikk me blir presenterte for. Marsyas-myten symboliserer ein seksuell perversjon – masochisme – som står i eit protesttilhøve til patologiseringa av den seksuelle avvikaren, men også i eit antisosialt tilhøve til den homoseksuelle identitets- og frigjeringspolitikken som tok til å gjera seg gjeldande i etterkrigstida (jf. Hanson 2003: 104). Det groteske, valdelege, men også burleske og latterleggjerande representerer ein vilje til å finna det vakre i lidinga: «Nytelse er til for det skjønne legeme, men smerte for den skjønne sjel» (Wilde 1950: 39, jf. kapittel 3). Den masochistiske nytinga blir slik sett eit poetisk statement som seier noko om lidinga som vilkår for kunsten, men også at vald kan vera vakkert eller naudsynt. Som litteraturforskarer Gregory Woods har peikt på, er poesien ein arketypisk sjanger for skjønnlitteraturen som estetisk vald: «[P]oetry is the most violent of the written arts: consistently cruel to language, vicious with logic, swift to the jugular of politics» (1990: 180). Det kanskje mest poetiske trekket ved nett dette prosadiktet av Sveen er nettopp måten det fortonar seg som ein draumeaktig visjon der ei gamal forteljing blir omforma. Poesien kan i Woods' perspektiv reknast som den homoseksuelle sjangeren par excellence, fordi han kan dekkja til budskapet gjennom symbol og pervertera daglegspråket og overleverte forteljingar, gjera vald på dei.³⁹⁷ Om estetikk på eit generelt nivå er vald, blir «Jeg – Marsyas» ei pervertering av myten om Apollons siger over Marsyas.

Slik kan diktet forståast i ljøs av Sveens liv som homofilt sambuande, lagnaden hans som straffedømt landssvikar, og som ein generell, romantiserande kunstteori om at kunstnaren må gå gjennom pine for å kunna skapa.³⁹⁸ Er dette Marsyas'/Sveens fantasi om korleis livet kunne ha vore, ein fantasi der autoritetane blir overvunne for at kunstnaren skal kunna ovra seg i fridom? Er det ein romantisk visjon der den estetiserte smerta er vilkåret for at kunstnaren skal

³⁹⁶ I den fyrste versjonen av «Jeg – Marsyas», trykt i *Fra scene til sal*, er det nokre få skilnader jamført med bokversjonen. Den mest påfallande endringa er at Apollons «legeme» i den fyrste versjonen er omtala som «heslig» i staden for «prektig». Det er slik ein tydelegare, potensiell homoerotikk mellom Marsyas og Apollon i bokversjonen.

³⁹⁷ Woods reflekterer over korleis poesien i utgangspunktet er knytt til det valdelege gjennom omgrepet *versus*, «relating to the turn of a plough at the end of its furrow. To embark on verse constitutes *going against* a direction previously established, in opposition to ordinary syntax (1990: 180). Woods' analyse av det poetiske språket som vald har såleis liten plass for prosadiktet; han føreset eit strengt skilje mellom vers og prosa. Derimot har den norske litteraturvitaren Geir Uvsløkk ei liknande tilnærming til Jean Genets (1910–1986) prosadominerte forfatterskap. For Uvsløkk representerer Genets verk ein «tekstuell perversjon» som inneber eit tilflukt frå det normative språket (Uvsløkk 2011: 25).

³⁹⁸ Diktet grip slik attende til allusjonen til bibelforteljinga om sennepsfrøet som må døy for å bera frukter, som me kjenner frå *Såmannen*.

bli rehabilitert? Marsyasmyten representerer vald og paranoia, homoerotikk, det austlege, innviinga i mysteriet gjennom rus, sameininga mellom menneske og natur, og ikkje minst valden som skapingsvilkår for kunsten. Diktet kan ikkje reduserast til eitt av desse aspekta, men den homografiske lese måten kviler nettopp på dette tolkingspotensialet.

4. Parasittært sjølvhat

Valden me har sett i «Jeg – Marsyas», finn gjenklang i andre dikt frå etterkrigssamlingane. Me kan lesa valden som *antisosial*, særskilt knytt til det merkelege leiemotivet i forfattarskapen med graviditet og eit parasittisk barn på innsida av dikt-eget.³⁹⁹ Barnet kan stå for både oppheving av dikotomiar, nostalgi og melankoli, og samstundes utanforskap. Barnefødsel av ein mannsperson er også noko som peikar mot idéen om det tredje kjønnnet, og blir såleis ein allusjon til den kjønnstransitive homoseksuelle definisjonen. Det særmerkte diktet «Avkjøme» frå *Brunnen* skildrar paradoksalt det å bera fram eit barn som *ikkje fruktbart*:

Kan slekter bløme fram or desse lender?
Av dei gror skarntyde.
Eg bær eit barn i hjartet mitt,
eg slår det dag og natt.
Eg græt med tillitsfulle augo,
eg bit skuldlause lipper til blods.
Å menneske, eg tryglar dykk,
ver einfelte og sterke som vårdagen over åkrane!
La slekter springe fram!
Mann, yngling – bland deg med kvinneblod!
Gi sjelene avkjøme.
La born yrja opp or molda
med himmelske voner i små hender
og lær dei forgjenglegdomens språk!
Men sjå ikkje bort til meg.
Hjå meg græt eit barn
i graset.

(Sveen 1963: 18)

Mest som eit svar til det gamaltestamentlege påbodet om å «veksa og aukast» (1. Mos 1, 28), spør dikt-eget seg om slekter kan «bløme fram or desse lender». Naturen er ein leiande metafor for kroppen, og diktsubjektet er marginalisert av både religionen og bio-politikken som uttrykk for normerande livskraft. Her kan nemleg ikkje kravet om å formeira seg oppfyllast, for av lendene

³⁹⁹ Me har sett dette i mellom anna dikta «Lausungen» og «Ettertanke» frå *Jordelden* og *Eros syng* (sjå kapittel 5). I etterkrigslyrikken alluderer motivet likeins potensielt intratekstuelte til sameininga mellom Marsyas og Apollon.

gror berre *skarntyde*.⁴⁰⁰ Sjølv om formeiring er utelukka, ber eg-personen sjølv på eit barn i hjartet, som han slår «dag og natt». Dette konfliktfylte motivet kan lesast som ein *mise-en-abîme* av hovudkontrastane mellom barndom og vaksenverd og identifikasjon versus avvising, som går att i etterkrigslyrikken. På den eine sida peiker motivet med eit uynskt barn på innsida av diktsubjektet mot ei psykoanalytisk forståing av det undermedvitne som noko potensielt ubehageleg. På den andre sida problematiserer motivet det heteronormative påbodet om formeiring ved å konkretisera påbodet og framstilla det som uynskt og skadeleg.⁴⁰¹

Her speler barnet rolla som uteksponering av eget; det lyriske subjektet «græt med tillitsfulle augo» og «bit skuldlause lipper til blods». Dette er ei dramatisering av det indre som ein relasjon mellom to karakterar. Den vaksne freistar å avvisa barnet i seg sjølv ved å slå og mishandla det konstant og bita seg i lippene. Dimed kan hatet mot den internaliserte andre på ny forståast som ein konsekvens av den obligatoriske vitalistiske dyrkinga av styrke og liv som pregar den andre delen av diktet, markert ved apostroferinga «ver einfelte og sterke som vårdagen over åkrane». Subjektet freistar å ta livet av, og reinska ut, det perverterte og giftige i seg sjølv. At eg-personen bit seg i lippene, er også eit merkeleg, sjølvrefleksivt motiv. Den som talar i diktet, prøver å hindra seg sjølv i å tala, som ein allusjon til det paradoksale samfunnspåbodet om at homoseksualitet berre kan omtalast som unemneleg.

Der den fyrste delen er introspektiv, apostroferer det lyriske subjektet frå og med sjuande lina andre menneske og bed dei om å formeira seg – om å oppfylla det påbodet som subjektet sjølv ikkje greier. Særs slåande er oppmodingane «Mann, yngling – bland deg med kvinneblod!» og «La born yrja opp or molda». Allusjonen til det nazistiske slagordet «Blut und Boden» er nesten overtydeleg, og får nesten preg av å vera forfattarens post-nazistiske konfrontasjon med seg sjølv. I forlenginga av dette understrekar parafraseringa av det nazistiske slagordet at heteronormativiteten no verkar internalisert av dikt-eget. Stiltonen er insisterande, og denne andre delen er tydeleg avgrensa av interjeksjonen «Å», verba i imperativ og dei fire ropeteikna som gjev eit nesten desperat uttrykk, som om alt kviler på at dei andre rettar seg etter denne norma. Dei andre skal vera «einfelte og sterke», det vil seia leva etter livets impulsar, utan å grunna over dei. Derimot er det lyriske subjektet ikkje berre marginalisert i høve til dei andre;

⁴⁰⁰ Skarntyde er svært giftig, og er historisk mest kjend som hovudingrediens i giftbegeret Sokrates måtte drikka. Referansen til den greske filosofen konnoterer både den påståtte korrumpinga av samfunnet han stod for og den greske pederastien. Denne planta gror helst på avfallsplassar, så metaforen inneber ei ettertrykkeleg devaluering av sjølv.

⁴⁰¹ Vassenden er likeins inne på ei slik lesing når han kommenterer at diktet «skildrer det traumatiserende i forholdet mellom bekjennelse til et funksjonelt syn på seksualitet og diktjegets erkjente homoseksualitet» (2012: 462).

han har sjølv omfamna og konfrontert seg med den kontrollerande diskursen som marginaliserer han.

Diktet sluttar med tre korte liner, som ei stille bøn om å få vera i fred. Apostroferinga tek slutt, og i denne siste delen ligg fokus på subjektet igjen. Me kunne kanskje venta at motivet med barnet i hjartet kjem att, men diktet bryt med forventningane hjå lesaren ved å la «i graset» stå til slutt. Barnet får dimed ikkje «yrja opp or molda», men er *avskore* frå vekstpåbodet. Barnet er forvist; med vald har det vorte tvinga ut av kroppen til det subjektet som ikkje kunne gro anna enn gift. Kjensla av antisosialitet har dimed ført til at eg-personen avviser og gjer vald på den barnlege uteksponeringa av seg sjølv, som ein refleks av valden frå samfunnsnormene. Diktet uttrykkjer slik ei fortvila konstatering av at samfunnet opererer med ulike kategoriar av menneske – ei kategorisering som er internalisert av dikt-eget.

Utestenginga frå fellesskapen er ein konsekvens av ei norm som i tråd med vitalistisk tankegods ikkje blir halden for arbitrær, men tvert imot blir *produisert* som *naturleg*. Erkjenninga av denne utestenginga plasserer eget i ein umogleg posisjon der avvising av fellesskap blir den einaste utvegen. I «Avkjøme» skjer apostroferinga av dei andre i ein meir desperat tone enn me ser i for eksempel «Til dei unge menn» frå *Såmannen*. «Avkjøme» underbyggjer slik inntrykket av at «Til dei unge menn» ikkje er Sveens måte å «snika inn» homoerotikk i nazismen. Derimot skildrar båe dikta ein problematisk utanforståstad til det maskuline og vitalistisk heteronormative.

Me finn ein utsegnsposisjon i dette diktet som overlappar med den politiske norma i *Svartjord*, der eit biologisk devaluert individ står i kontrast til, men også ovundrar, dei sterke og livskraftige. Slik Paul Gløersen i romanen kan lesast som Sveens representant og i stor grad forblir ein dekadent karakter samanlikna med dei livskraftige Tore og Sille, er dikt-eget her isolert frå dei som lét «born yrja opp or molda». Såleis anar me ein tendens til sjølvpisking: ein forfattar som skaper ei tilknytning mellom seg sjølv og dei ikkje-livskraftige karakterane. Etterkrigslyrikken gjev sterkare enn andre utgjevingar i forfattarskapen uttrykk for eit tilsynelatande sjølvhat – jamvel om det er eit ope spørsmål om dette er ein litterær effekt eller eit genuint uttrykk for Sveens internalisering av samfunnets hat mot både homoseksuelle og landssvikarar.⁴⁰² I alle høve kan dei masochistiske skildringane forståast som både internalisering og protest. Me kan samanlikna dette med korleis Schaffner les fram «perversitet» i forfattarskapen til Franz Kafka ved å poengtera at masochisme kan vera ein metode for å opponera mot undertrykking:

⁴⁰² Kombinasjonen av desse to outsiderposisjonane er dess sterkare i og med at den homoseksuelle «frimuraren» i utgangspunktet var definert som eit trugsmål mot nasjonal einskap.

The masochist creates and thus, temporarily at least, masters scenarios in which technologies of disciplinary punishment, and that which induces fear and feelings of social disempowerment, are transformed into technologies of pleasure. Kafka's eroticization of social relationships and suffering can thus be viewed in two ways: negatively as internalized hatred turned against the self, and positively as a bid for control (Schaffner 2012: 221f).

Barnet som blir slege og ligg og græt i graset, saman med dei stadige formaningane av menn og kvinner, kan slik lesast som ein freistnad på å ta kontroll overfor den norma som utdefinerer det lyriske subjektet som livsudyktig. Estetiseringa av sjølvhatet blir ein antisosial protest mot samfunnets forakt.

Også andre dikt estetiserer ei form for liding og hat, men utan at subjektet naudsynleg har kontroll. I til dømes «Svarte vengar», også frå *Brunnen*, blir barnet på innsida-motivet knytt til det gjennomgåande kunstnarmotivet, symbolisert ved Marsyas' fløyte:

Guden i meg vert mindre og tonen
visnar.
Vampyren ved hjartet mitt har soge seg
til makt.
No overskygger han meg med sine lange
vengar
og smiler stort og venleg vondt.
Snuten hans finn min solarplexus
blautt som eit kyss
og eg gir han mitt blod.
Kvar gong blir guden mindre og tonen
meir mødd.
Ein gul morgon ein grøn dag ein raud
aftan ei blå natt – farvel.
Vampyren ler:
Knus barnefløyta.

(Sveen 1963: 17)

Dersom «Jeg – Marsyas» er ei skildring av korleis diktaren fekk diktarevna, er dette snarare eit portrett av ein aldrande kunstnar som er åt å mista inspirasjonen. Ordet «tonen», kjernemetaforen for kunst i båe etterkrigssamlingane, avsluttar to av verslinene og genererer ein ytterlegare naturmetafor i andre verslina. Tonen «visnar»; han er ei plante og assosiert med vokster og natur, slik me har sett i det lange Marsyas-diktet. Vampyrmotivet grip òg attende til «Jeg – Marsyas», men i dette diktet kan det kanskje helst forståast som ei skildring av psykisk liding. Særskilt blir dette sannsynleg ved at leiemotivet med barnet på innsida grip attende til «Ettertanke» frå *Eros syng*. I «Ettertanke» er det ein ulv som bur inne i bringa til dikt-eget, eit motsvar til at vampyren i «Svarte vengar» held til «ved hjartet». Ulven syg blodårene til det lyriske subjektet tomme, og det viser seg at ulven har vakse ut or eit lam, symbolet på det uskuldige barnet:

Og det er min svoltne sjølelsk
som grin på min lengtingsveg.
Ja det er min svoltne sjølelsk
som voks or mitt falske eg.

(Sveen 1935: 49, jf. kapittel 5)

I «Svarte vengar» er det likeins mogleg å tolka vampyren som den melankolske eller sorgtunge sida av sjølvvet. Han blir eit sorgsymbol som like fullt står for ein sjølvvelsk idet han «finn min solarplexus/blautt som eit kyss». ⁴⁰³ Dette er eit nytt døme på masochistisk vald, der det potensielle kjærteiknet tømmer dikt-egget for kraft. Dette er ein annan versjon av Marsyasforteljinga. Guden blir mindre, og evna til å skapa kunst forsvinn etter som vampyren tømmer dikt-egget for blod. Den siste, latterleggjerande kommandoen frå vampyren – «Knus barnefløyta» – kan lesast som ein allusjon til Marsyas' falliske *aulos*, men er også ei avvising av barndomen. Diktsubjektet er gamal og mødd; den parasittære sjølvvelsken tek sakte livet av han og hindrar han i å skapa kunst.

Diktet utnyttar ei rad av dei motiva me har sett i dei to fyrste nærlesingane, og andre motiv og tema som går att gjennom både *Brunnen* og *Tonemesteren*. Vampyrmotivet og barnet eller parasitten på innsida er openberre eksempel, i likskap med fløyta og blodet. ⁴⁰⁴ Desse motiva er fleirbundne og konnoterer mellom anna ein skapingstematikk som også er knytt til ein masochistisk, sjølvhatande vald, slik me har sett ovanfor. Grepet med *tankerim* som knyter dei to etterkrigsutgjevingane saman i ein lyrisk sekvens, skaper ein draumeaktig atmosfære som underbyggjer temaet med nostalgi overfor barndomen. Diktsubjektet freistar stadig å simultant koma attende til og flykta frå barndomen, slik dikta stadig vender attende til dei same motiva. På dette punktet, med den stadige gjentakinga av ubehagelege opplevingar, ser me det sterkaste diskursive overlappet med Freuds eros- og thanatosteori. Denne allusjonen til psykoanalysen viser at den lyriske sekvensen som form kan bidra til å skapa ei uhyggeleg stemning.

⁴⁰³ Vampyren er også eit gotisk motiv, og gotikken fungerer som nemnt ofte som homoseksualitetsmarkør (jf. Sedgwick 1985: 83–96 og kapittel 4 ovanfor). I dette perspektivet er det også viktig å understreka at gotikken er ein utprega *romantisk* sjanger som for lengst hadde ein dâm av fortid då Sveen arbeidde med prosadikta sine på 1950-talet. Bruken av gotiske motiv fører såleis med seg ei slags litteraturhistorisk framandgjerung. Litteraturforskar Gerd Karin Omdal skriv i ein studie av fantastisk litteratur i Norden at vampyrfiguren representerer både «liv og død, smerte og kjærlyghet» (2010: 13). Vampyren blir såleis *par excellence* eit symbol på masochisme.

⁴⁰⁴ I tillegg til å knyta vampyren til ulve- eller varulvfiguren reflekterer omtala av «Snuten hans» eit leiemotiv med snutar og nasar i dei to diktsamlingane. Snutemotivet understrekar det dyriske i dei mange mytefigurane Sveen bruker, men alluderer også potensielt til skapingsmytar der liv blir skapt gjennom ein pust via nasen. Dette er tematisert i dikta «Dokkene» og «Drømmen», som finst i to nærast identiske versjonar, på nynorsk og riksmål, i dei to samlingane (Sveen 1963: 16, 1966: 35). Dikt-egget er ei kjempe som lagar dokker: «Eg tar dei opp til nesebora/og bles livsens ande i dei». Denne kjempa spelar ei slags guderolle, som i tillegg assosierer skaparmakta med det klassiske omgrepet *inspirasjon*.

Etterkrigslyrikken vender stadig attende til dei same motiva og problema, og særskilt til barndommen. Dette underbyggjer inntrykket av paranoia og forvirring, av brot og av krise.

5. Ein song om fangenskap og frykt

Flukta, redselen for fangenskap og ei generelt paranoid stemning fortonar seg som tverrsnittet av dei mest framherskande motiva i etterkrigslyrikken. Den sorgfylte og delvis paranoid-uhyggelege stemninga skapt av barndomslengten er sterkt til stades i diktet «Skogkjelda»:

Dei andre forfølgjer meg
brørne mine jagar meg gjennom skogen
nokon er etter meg.
Når var det eg begynte å springe gjennom skogen
eg hugsar ein kvit barnefot som støyte seg på granrøter
eg minnest ei våt hand.
Kvinner ropte etter meg da eg rømde frå festen
lavskriker i lauvskogen
natt med jagande skyer kring månen.
No vil eg smyge meg til skogkjelda
og henge meg i den gamle bjørkegreina
så eg kan spegle meg i vatnet når eg døyr
og sjå i spegelen kven som kjem og hentar meg
når eg døyr.
Han skal få ei lang tunge.
No er eg her. No kliv eg opp og fester reipet
– ein jordfast stein å sti' på, kongens hest å ri på –
var det ikkje så det heitte eingong i ein lys blund
men så gikk HAN ifrå meg
den andre gikk ifrå meg
og sidan var det berre dei andre. Brørne mine!
Så mørk vasskorpa er
så blank og tom ein spegel
no får han liv andletet mitt flotnar opp or djupet
kvitt i ein krans av andre andletsrestar
brostne masker sjælerestar
vonde døde som makta å veva livmønsteret mitt
gode fylgjer som freista fyller mønsteret med blomar.
Men attom dei alle
under dei alle
andletet åt ein liten gut
HAN kjem atte åt meg
stig or djupna veks imot meg HAN
alle sjælerestar kverv under ei kvit vengje
andletet mitt eige fyllest av andletet hans
som smiler
andletet mitt eige som smiler.
Du gikk ifrå meg, kviskrar eg,
du gikk da eg første gongen ropte EG EG!
Og det stig eit lysande rop opp or smilet i brunnen
EG EG EG

(Sveen 1963: 25–26)

Den attoverskodande røysta til dikt-eget gjev inntrykk av at ordet blir ført av ein eldre mann som lengtar attende til ei sameining med ein fellesskap, men også med seg sjølv. Som så ofte i dei meir suggestive og symbolmetta dikta til Sveen verkar skiljet mellom eget og dei andre å vera delvis oppheva, samtidig som det er djupt konfliktfylt. Dikt-eget er marginalisert overfor andre menneske, ei marginalisering som fører til ei kjensle av paranoia. Det lyriske subjektet spring gjennom skogen; forfylgjarane er uspesifiserte, og opptrer aldri i diktets notid, berre som eit veikt ekko frå kvinnene på festen, med stemmer som «lavskriker i lauvskogen». Når forfylgingsmotivet aldri blir realisert, får ein inntrykk av at dikt-eget lid av nettopp paranoia i patologisk forstand; forfylginga er ikkje reell, men berre innbiling.

Den monotone språktonen, utan rope- eller spørjeteikn trass i det dramatiske innhaldet, konnoterer apati og depresjon. Påfallande er til dømes spørsmålet «Når var det eg begynte å springe gjennom skogen/eg hugsar ein kvit barnefot som støytte seg på granrøter/eg minnest ei våt hand». I staden for å markera eit spørsmål blir spørjeordet «Når» starten på to minne: den kvite foten og den våte handa. Minnet er fragmentarisk, understreka ved at foten og handa står synekdotisk for barndomens opplevingar av å flykta gjennom skogen. Monotonien i desse verslinene byggjer såleis også opp under eit inntrykk av monotoni i livet; heilt frå barndomen har det lyriske subjektet vore på flukt frå noko. Vidare seier ikkje den synekdotiske skildringa av foten og handa noko om *kven* si hand og fot det er. Minnest dikt-eget nokon andre som jakta på han, eller er det sin eigen kropp han ser for seg springa forbi trea? I diktet smeltar forfylgjaren og den forfylgde saman, i tråd med den paranoide stemninga det skaper.

Den mystiske «festen» kan lesast synekdotisk for det samfunnet det lyriske subjektet flyktar frå. Kvinneropa har eit ekko i «lavskrikene», og jaktmotivet frå starten har ein veikna parallell i dei jagande skyene. Desse naturmotiva skaper, som elles i Sveen-dikta, ein parallell mellom menneske og natur. Kvinnene som blir samanlikna med fuglar, har to hovudfunksjonar. For det fyrste er lavskrika eit symbol på ulukke i folketrua. Desse fuglane er kjende for å vera selskapelege og uredde overfor menneske, men kan også vera ein «personifikasjon av skogsrået» (Kostveit 2000: 23) – altså huldra. Dimed er den andre funksjonen deira å alludera til det gjennomgåande huldermotivet i forfattarskapen. Huldra representerer i dette diktet ikkje fyrst og fremst ein mislukka heteroseksualitet, men meir generelt eit straffemotiv.⁴⁰⁵

⁴⁰⁵ Huldra som symbol på mislukka heteroseksualitet er derimot sterkt til stades i eit dikt som «Huldrene gråter og ler» frå *Tonemesteren* (Sveen 1966: 20–22). Som straffsymbol tilsvarar huldra – folketruas «femme fatale» – det me kan kalla ein «homme fatal», nykken. «Skogkjelda» er fylgd av eit dikt med nettopp «Nykken» som tittel (Sveen 1963: 27, jf. nedanfor). Diktet skildrar eit homoerotisk forføringsmotiv, og Krouk les «Nykken» som uttrykk for ein tendens i etterkrigssamlingane til å skildra (nyttingsfylt) straff i samband med narsissistisk homoerotikk (Krouk 2014).

I etterkrigslyrikken er straffemotivet også skildra gjennom ein fugl i fangenskap, som me skal sjå nedanfor. Men i «Skogkjelda» er det det lyriske subjektet sjølv som mæler ut straffa. Han *smyg* seg ned til skogkjelda og vil hengja seg, men viktigare enn sjølvmordet er det å kunna spegla seg. Narsissisme og død er sterkt assosierte. Det lyriske subjektet vil spegla seg i dødsaugneblinken, og det psykoanalytiske standardsymbolet på homoseksualitet blir sameina med den uunngåelege døden som ventar for narsissisten. Forfylgingsmotivet får såleis ein ytterlegare nyanse ved at narsissismemotivet konnoterer eit dikt-eg som blir forfylgd på grunn av ein skadeleg sjølv kjærleik. Samstundes blir skiljet mellom forfylgjaren og den forfylgde potensielt oppheva. Dikt-eget som hengjer seg, vil sjå kven som hentar han – er det ein «bror» som kjem etter han? Eller er det spegelbiletet av hans eige andlet? Diktet set i scene ein dødeleg konfrontasjon med noko trugande, som kan vera både eit indre fenomen og ein ytre forfylgjar.

«No er eg her», slår dikt-eget fast, og den fylgjande delen av diktet kan lesast som dei refleksjonane han gjer seg like før dødsaugneblinken. Det vesle innskotne barnerimet, markert med tankestrekar, viser at diktet også tematiserer nostalgi overfor ein tapt barndom. Noko anna er også tapt; ein «HAN» har gått ifrå «meg». Det er i og for seg ope om det dreiar seg om Gud eller ein kjærast, men uttrykket «den andre» i neste verslina skaper inntrykk av at det dreiar seg om nokon på same nivået som dikt-eget, ikkje eit opphøgd eller abstrakt vesen. «Den andre» kan stå for spegelbiletet av det lyriske subjektet, og tapet av det har i så fall ført til eit tap av identitet og sjølvbiletet.⁴⁰⁶ Tapet av «den andre» inneber at dikt-eget manglar pendanten sin, noko diktet framstiller symbolsk ved å poengtera at vasskorpa berre er ein blank, mørk og tom spegel. Tapet av den andre fører også til eit tap av sjølvvet.

Før diktsubjektet tek sitt eige liv, manar han fram eit kvitt andlet i ein krans av godt og vondt, både «døde» og «fylgjer» (verneåndar). Hans eige andlet er uskuldsfarga, og andletet til denne guten som flyt opp gjennom alle dei andre andletsrestane, som kan symbolisera masker og forstilling, er det same andletet som «HAN». Alt flyt saman: «Eg» og «HAN», guten og den vaksne, gud og elsker – og skilja mellom dei ulike personane blir oppheva. Dette fører til ei ny, og fleirbunden, sameining mellom eg og han. Dette er *både* ei sameining mellom to mannspersonar, ei nostalgisk forsoning med barndomens uskuld og ein vellukka freistnad på å gjenetablere ein identitet. Ordet HAN blir bytt ut med EG, der identiteten mellom dei blir

⁴⁰⁶ Dersom den homoseksuelle identiteten skal haldast oppe, krev det at den homoseksuelle har ein «annan» – eit spegelbiletet, ifylgje psykoanalysen – som gjer at han blir innlemma i eit *par*. Ein litterær bruk av denne psykoanalytiske idéen finst i romanen *Nightwood* av Djuna Barnes. Her står det om møtet mellom hovudpersonane Nora og Robin: «The world and its history were to Nora like a ship in a bottle; she herself was outside and *unidentified*, endlessly embroiled in a preoccupation without a problem. Then she met Robin» (Barnes 2006 [1936]: 59, mi kursivering). Me ser ein mogleg allusjon til dette i dobbeltgjengarmotivet i forfattarskapen, og i erklæringa etter drapet på Apollon: «Jeg – Marsyas».

markert med versalar. Andletet i brunnen smiler og lyser, og repetisjonen av det personlege pronomenet understrekar at identiteten er gjenoppretta. Dimed grip Sveen attende til speglingsmotivet og den syntetiserande impulsen som går gjennom forfatterskapen. Igjen er vatnet symbol på ein guddomleg livsstraum, men det er ein straum subjektet får tilgang på fyrst etter at han har teke livet sitt. Livsstraumen er utilgjengeleg i det dennesidige; slik sett er diktet også ein fantasi om frelse.

Om «Skogkjelda» skriv Paal Brekke i *Dagbladet* at det kan lesast som ein draum der diktsubjektet «drømmer [...] at han i døden skal forenes med seg selv igjen, hans splittethet skal heles» (Brekke 1963). Brekke peiker på ein vesentleg funksjon barnemotivet har i diktsamlingane, i og med at barnet kan representera ei anna side av dikt-eget/den aldrande forfattaren, som han vil sameinast med på ny. Her kan ein lesa fram ein anger overfor dei katastrofale politiske vala forfattaren tok under okkupasjonen, eller ein sufistisk lengt etter å nivellera skilnadene mellom folk og fremja tanken om at menneske og gud er det same. Men nettopp ekkoet frå brunnen i slutten av diktet gjer at ei lesing der psykoanalysen utgjer den diskursive bakgrunnen, peikar seg ut som aller mest relevant. Når eget – som allereie frå starten av diktet blir tillagd narsissistiske eigenskapar – får svar frå brunnen, er det ein tydeleg allusjon til legenda om Narkissos og Ekko. Som i den greske legenda blir dei to sameina fyrst etter døden. Denne myten får såleis diktet til å gå i dialog med ein thanatologisk homolitteraturtradisjon. Sameininga med den andre, og dimed identiteten, blir gjenoppretta etter døden.

At døden verkar frigjerande, er endå eit gjennomgangsmotiv i etterkrigslyrikken. Personifiserte psykiske plagar, frykta for forfylgning, og ikkje minst fangenskap får i desse dikta utvida biografiske tolkingsmoglegheiter i ljøs av landssvikdommen og dei store helseplagene til Sveen i ettertid. Sveen skildra desse problema i avantgardistiske og symbolmetta diktformer, der metaforikken likevel ofte er knytt til naturen eller norsk folklore. Me ser dette i «Skogkjelda» og kanskje endå tydelegare i diktet «Fuglefangeren»:

Han gikk gjennom skogen i morgenlyset, skjult i dypet
drev han meg forbi, hans trinn tapte seg bløtt i fjorårs-
løvet. Jeg jublet mot linden, jeg skimtet et gyllent
hjerter i dens brus, det skalv så lett da jeg fløy det
i fang, men hjertet var en snare.

Å da visste jeg hvem han var, han som går gjennom skogen
og setter snarer ut! Vingene rev jeg til blods mens duggen
gjøv av grenen, men snaren holdt. Snaren av gulltråd holdt
meg fanget hele dagen. Kvelden kom og gikk med et smil,
vennlig, uten medynk, og mørket krøp nær. I mørket er uglene
ute med sine gule øyne, men jeg enset dem ikke, av angst
for fuglefangeren fryktet jeg dem ikke. Jeg ropte til

Gud, han som stryker sort gjennom kronene hver natt, alle
fuglers herre: Frels meg fra fuglefangeren! La uglene
få mitt hjerteblod!

Men da han kom i det tause gry med sin lange kniv og
sin tunge bøsse og lutet seg inn i løvet og tok meg
opp i sin hånd, banket mitt hjerte som en himmel i opp-
rør. – Onde fuglefanger! åndet jeg ut. Hans smil var
mildt og sørgmodig idet mine øyne brast. Jeg er Gud,
hvisket han. Og mitt blod farvet hans veldige hender.

(Sveen 1966: 36)

I forlenginga av huldermotivet kan me skimta eit forføringsmotiv i dette diktet i forholdet mellom fuglefangaren/Gud og dikt-eget. Her framstår «Fuglefangeren» som ei transtekst til fleire dikt med liknande motiv i både Sveens eigen produksjon og i norsk bokheim. Sveen hadde allereie brukt fuglefangaren som forførarsymbol i bygdevisen VI frå *Såmannen*, med undertittelen «Om Skogsråa».⁴⁰⁷ Den valdelege forføringa i «Fuglefangeren» har derimot meir til felles med diktet «Den friske Sang» av Welhaven (1807–1873) og Obstfelders (1866–1900) ekfrastiske transtekst til dette, «De tre kongedøtre og den friske sang».⁴⁰⁸ Diktet til Welhaven skildrar også ein jeger, men ein jeger som vil læra seg «toners kunst». Riddaren Leander går på jakt «med Falk og Hund;/men og i Hallen mangan Gang/han gik paa Rov med Sang og Klang» (Welhaven 1990 [1850]: 339). Dyrejakta blir ein analogi til jakta på kvinner. Leander står ein dag ved stranden og ser eit skip koma inn med ein unggut ombord:

Og han forstod at synge!
Han sang saa friskt af Hjertets Lyst,
at Fugle kom i Klynge
fra Sø, fra Skov og Kyst;
ja, Dybets Fiske sprang
paa Voven ved hans Sang.
Det var et Liv i Morgenglands
med Toner, Vingeslag og Dands!

(Welhaven 1990: 340)

Me ser her samanfall med skildringa av den mytiske tonemeisteren Apollon i «Jeg – Marsyas», som dårar både dyr og menneske. Der «Tonemesteren» og «Fuglefangeren» så å seia smeltar

⁴⁰⁷ Denne bygdevisa er fortald frå fuglefangarens synsvinkel, der han går gjennom skogen på leit etter både ein fugl og jenta si. Her er fuglen altså ein analogi til den elska jenta, eit typisk lyrisk motiv. Jegeren finn jenta idet huldra ropar til han og fortel kvar ho sit. Diktet sluttar med at huldra skrattar «langt nord i skogen» (Sveen 1940: 47). Visa er ei sorgfri skildring av forføringa; som det går fram av ein fotnote, reknar Sveen skogsråa som ei venlegsinna hulder.

⁴⁰⁸ Ifylgje Ole Karlsen kan «De tre kongedøtre og den friske sang» sjåast som ein ekfrase til to verk av Gerhard Munthe: «Eventyrhaven» og «Den friske sang» (båe 1892), der det sistnemnde har Welhaven sitt dikt som førelegg (Karlsen 2003: 28f).

saman i *Tonemesteren* (jf. Vassenden 2012: 436), kan jegeren Leander berre beda ungguten om å læra han songkunsten for å kunna bela til kvinner. Men songen høyrer til havet:

Min Kunst kan Ingen nemme,
som venter Gunst og Løn.
Til Bølgers frie Leg
min Sang paa Dybet steg;
kun den forstaar hvad Kunst jeg kan,
som støder kjekt med mig fra Land.

(Welhaven 1990: 341)

Det romantiske diktaridealet Sveen stadig alluderer til, er eksplisitt hjå Welhaven: Den største kunsten høyrer ikkje til det dennesidige, men til ei ukjend, mytisk verd, symbolisert ved havet.⁴⁰⁹ Jegeren hjå Welhaven blir ståande att utan å fanga inn den etterlengta tonekunsten. I Obstfelders «De tre kongedøtre og den friske sang» overlappar derimot song- og forføringmotivet med jaktmotivet på ein måte som har meir til felles med «Fuglefangeren». Diktet til Obstfelder er skriva på ei modernistisk balladeform der replikkar frå tre systre vekslar med omkvad som «Men ræven ligger på lur i lunden» og «Det suser i lunden, det suser fra havet». Her er det kvinnene som fører ordet og blir forførte av ein ung riddar som «kommer fra det fjerne land over det brusende hav»: «Jeg synger om livets deilighed, jeg synger om de hvide, svulmende seil, jeg synger om mit hjertes glade banken» (Obstfelder 1993: 112). Riddaren, som kallar seg «den friske sang», tek med seg kongsdøtrene på snekka, og diktet konkluderer: «Ræven har fanget tre hvide dådyr» (sst.: 113). Forføringa frå «den friske sang» er dimed ein allegori over korleis reven dårar og fangar byttet sitt. Men allegorien fungerer òg andre vegen: Rovet blir ein metafor for romantisk-erotisk forføring. Riddarjegeren, forføraren rovdyyret og Obstfelders «tonemeister» smeltar saman i éin person som fangar eit bytte.

Det er dette nasjonalromantiske motivet med eventyrkonnotasjonar Sveen ser ut til å spela på. Det sterkt modernistiske prosadiktet om den fanga fuglen er del av ein allegoriserande eventyrdiskurs med ei rad tolkingsmoglegheiter og potensielle transtekster. I ei lesing av diktet understrekar Vassenden dei mange motiviske kontrastane i diktet og poengterer spesielt skilnaden på den trugande maskuliniteten til fuglefangaren og «fuglens utsatte sårbarhet» (2012: 437). I tillegg kan me sjå ein fallisk symbolikk i den lange kniven og den tunge børsa til jegeren; dei blir symbol på maskulin styrke og brutalitet. Det masochistiske temaet i «Jeg – Marsyas»

⁴⁰⁹ Hjå Welhaven anar me dimed også eit nasjonalromantisk fossegrimen- eller nykken-motiv i og med at den unge guten blir omtala som «Havets Søn» (Welhaven 1990: 341). Det å læra seg kunsten inneber å skrida over skiljet mellom den menneskelege verda og den mytiske eller overnaturlige verda. Nykken-motivet er sterkt til stades i etterkrigssamlingane til Sveen, jamfør diktet «Nykken» nedanfor.

kling med i dette diktet, som startar med ei allegorisk skildring av attrå: fuglen som flyg mot det han trur er eit gylle hjarte. Håpet om å bli innlemma i det gullfarga kjærleikssymbolet blir til eit skrekkszenario der ein valdsmann og overgripar held fuglen i eit fangenskap med uviss ende heilt til slutten av diktet. Slik kan «Fuglefangeren» lesast som ein parallell til «Guten låg i graset» frå debutboka (jf. kapittel 4.3), med den viktige skilnaden at trugsmålet ikkje lenger er potensielt og avbrote, men faktisk realisert. Som lyrisk subjekt talar fuglen til oss etter døden; den vaksne mannen som nærmar seg, stoggar ikkje overfor den truga som ein skugge, men tek livet av han i eit veritabelt blodbad. Når fuglen tiltalar lesaren etter det grusame drapet, etter døden, blir ein prosopopeia-figur med gotiske konnotasjonar det mest inntrykksfulle grepet i diktet. I tillegg til å fungera som fridoms- og poesisymbol (jf. Vassenden 2012: 436) ber fuglen dimed også på andre konnotasjonar. Han står for barnet, det naive og uskulde, men også for erosdrift og ei masochistisk avstraffing. Det ivrige, vesle dyret ber også her på eit begjær som endar med fangenskap, straff og død. At eros fører til thanatos, er eit leiemotiv i heile forfattarskapen.

Også formelt kan ein argumentera for at «Fuglefangeren» er knytt til «Guten låg i graset». I det sistnemnde diktet tok Sveen utgangspunkt i den tradisjonelle folkeballadeforma og gav diktet ein episk dâm. «Fuglefangeren» er nok eit eksempel på eit dikt med ei ubunden form som likevel alluderer til eit fastare versesmål: Vassenden poengterer at diktet er skriva delvis på heksameterform, der kvar strofe startar med seks versføter, dei fleste daktylar (2012: 434). Dette er med på å skapa eit episk inntrykk, og heng saman med at prosadiktet er eit sjangermessig grensefenomen (jf. sst.: 435). Vassenden nemner likevel ikkje at ei openberr lyrisk-narrativ hypotekst til «Fuglefangeren» er «Elsk» frå Arne Garborgs (1851–1924) *Haugtussa*:

Den galne Guten min Hug hev daara,
eg fanga sit som ein Fugl i Snòra;
den galne Guten, han gjeng so baus;
han veit at Fuglen vil aldri laus.

Aa gjev du batt meg med Bast og Bende,
aa gjev du batt meg, so Bandi brende!
Aa gjev du drog meg so fast til deg,
at heile Verdi kom burt for meg!

[...]

Um Vinden strid yver Heidi susar,
det gule Haare ditt visst han krusar;
um Regne dryp med sin døyvde Graat,
so stakkars Guten, no vert du vaat.

[...]

(Garborg 1951 [1895]: 79–80)

Både motivisk og kompositorisk finst det openberre likskapar, til dømes ved at andrestrofa hjå Sveen startar med utropet «Å», som eit diskret teikn om at me har å gjera med ein direkte inspirasjon mellom tekstene. Som fuglen hjå Sveen sit Veslemøy fanga «som ein Fugl i Snøra». Diktet til Garborg bruker den klassiske toposen med den bittersøte kjærleiken, der fuglen blir sitjande fast delvis fordi han er tvinga, delvis fordi han sjølv *vil* det. I «Fuglefangeren» blir denne tropen utvida til å skildra eit langt meir traumatisk forhold, i tråd med den valdstematiserande tendensen i etterkrigslyrikken til Sveen. Slik skildrar «Fuglefangeren» i fortetta form ei vanleg narrativ kurve i forfattarskapen: Ei utvikling frå det å tillitsfullt gjeva seg over til ein erotisert eller romantisert natur, til å stilla spørsmål ved intensjonane til denne naturen, for til slutt å enda i (estetisk produktiv) sorg, død, eller i det minste dødslengt.

Allusjonane til Garborgs «Elsk» gjer at dette diktet fortonar seg som ein nykel til «Fuglefangeren». Eitt døme på alluderande element er det drypande regnet i «Elsk» som svarar til den sprutande doggen og blodet i «Fuglefangeren». Men ein endå meir slåande likskap er det «gule Haare» til den elska guten, som står for noko vakkert og attråverdig i «Elsk». Gult er solfarga, og vindkrusningane i håret kan gjeva assosiasjonar til bylgjande kornåkrar og altså i vidare forstand til fruktbarheit, grøde og liv. Til denne gulfarga svarar uglene «med sine gule øyne» i «Fuglefangeren». Her står det gule for noko trugande og potensielt drepende. Innanfor sjølve diktet, der subjektet er ein småfugl, er det trugande aspektet ved uglene som rovdryr openbert. Men dei kan også sjåast som eit meir allment, folkloristisk dødssymbol.⁴¹⁰

Diktet legg vekt på at uglene jaktar om natta; dei ser noko som andre ikkje ser. Slik underbyggjer dei den generelle paranoiatematikken i *Brunnen* og *Tonemesteren*. Den farlege, rovdrivande innsikta frå uglene kan lesast i ljøs av forfylginga Sveen kan ha meint seg utsett for som landssvikar,⁴¹¹ men inviterer også til ei homografisk tolking. Eit siste argument for å nytta *Haugtussa* som nykel til Sveens bruk av fuglen som kunstnar- og forføringsmotiv, er plotkomposisjonen med den fagre elskaren som viser seg å ikkje vera den han eller ho gjev seg ut for. Dette er eit vanleg eventyrmotiv som Sveen kan ha henta hjå Garborg. I *Haugtussa* blir Veslemøy forført av ein «Haugkall», som til å byrja med verkar sterk og fager; han fortel at han

⁴¹⁰ «I norsk tradisjon er ugla *nåfugl* (til norrønt *nár*, 'dødning, lik'). Om den skriker nær huset, varsler det dødsfall» (Barth 2011, kursiv i original).

⁴¹¹ Eventyrforskaren Marina Warner har poengtert at dyr fungerer som ein slags allegoriske tankekategori i eventyr: «[F]airy tales speak through beasts to explore common experiences—fear of sexual intimacy, assault, cruelty, and injustice and, in general, the struggle for survival» (Warner 2014: 27f). Ved å bruka eventyrmotiv byr Sveen inn til ei allegorisk lesing, der historia om fuglen og jegeren blir ein potensiell fabel for hans eigen lagnad som fange etter krigen, eller for ei traumatisk erfaring som er grunnvilkåret for kunstnarleg skaping. Denne bruken av dyr som tankekategori stør dessutan opp under samlesinga av «Fuglefangeren» med dikta av Welhaven, Obstfelder og Garborg.

blir omskapt til bjørn om dagen. Etter å ha lova Veslemøy at han skal kledda ho opp i «Silke og Sylv so det bragar», rettar han fram handa si: «Men daa den Møy skuld' kysse den Mann,/daa hadde han Munn som ei Rotte./«Aa Jesus!» – ho bed/um Frelse og fred/og sig i Uvit av Benken ned» (Garborg 1951: 40). Dette desillusjonsmotivet er ein homografisk markør som i «Fuglefangeren» dessutan gjev meining i eit religionskritisk perspektiv: Er gud god eller vond?

Vassenden har gjort ei innsiktsfull lesing av dette diktet, men utan å koma inn på dei homoerotisk-masochistiske tendensane teksta skriv seg inn i. Derimot kastar han ljøs over dei metapoetiske trekka i diktet ved å understreka at Sveen bruker fuglen som kunstmetafor på ein radikalt ny måte når han koplar kunst til destruktivitet og vald:

Snaren er av gulltråd, som lokker fuglen til seg som 'et gyllent hjerte', men viser seg å rive opp fuglens vinger, gjøre den flygeudyktig og til sist drepe den. Også dødsøyeblikket er innfanget i en slik estetikk-tematiserende scene, der fugleblodet over sin kunst på Gud selv: 'Og mitt blod farvet hans veldige hender.' Her virker det rimelig å betrakte fuglen ikke bare som en figur i et estetisk register, men også som en mer allmenn metafor: Fuglefangeren er en voldsman og overgriper som utnytter både skjønnhetslengselen og tilliten hos offeret (Vassenden 2012: 436).

Den vakre snara er eit kunstverk som fører til øydelegging, og likeins bidreg drapet på fuglen til at hendene åt Gud/fuglefangaren blir farga raude. Fuglen er knytt til det jordiske, men strevar mot himmelen, og står dimed som både mystikaren og poetens alter ego. Diktet tematiserer det farlege og valdelege ved skapingsprosessen, og korleis estetikk er ei omforming av ei materiale «uten hensyn til det formedes eget formål eller formålmessighet» (sst.: 439). Det estetiserande drapet på fuglen blir såleis ei pervertert kunsthending som igjen stør opp under idéen om at lidning er eit grunnvilkår for kunsten.

Me kan såleis sjå fuglefangaren/gud som ein parallell til Marsyas/Dionysos/Kristus, og baa kan sjåast som versjonar av «Tonemesteren» som utgjer tittelen på samlinga.⁴¹² Men dei ulike makttilhøva i dikta understrekar nokre viktige forskjellar mellom desse figurane, som bidreg til den oppløysinga og samansmeltinga av idéar som er gjennomgåande i prosadikta til Sveen. Medan Marsyas Dionysos sigrar over Apollon, er det her den mektige guden som har all makt over fuglen. Fuglen, eller kunstnaren, prøver å overlista fuglefangaren/gud; idet jegeren går «gjennom skogen», trur fuglen han er trygg og flyg jublande inn i fella. Fuglen blir dimed på eit vis straffa for hybris. Han kan ikkje vinna over sin eigen lagnad, som er å bli eit materiale for kunst i guds hender. Den siste utåndinga – «Onde fuglefanger!» – kan her tolkast som Marsyas' skrik idet han blir flådd.

⁴¹² Paal Brekke tolka identitetsforskuvinga i *Tonemesteren* som uttrykk for ei religiøs leiting: «[Jeg leser] diktsamlingen som en stadig forskyvning av identifikasjoner, mens dikteren hele tiden er på søken etter sin frelse» (Brekke 1966: 3). Kommentaren til Brekke illustrerer korleis tankerima og samanfalla mellom ulike motiv og karakterar skaper eit inntrykk av forskuvingar og samanhengar mellom dei ulike tekstene.

I tillegg til å skildra ei forførrar- og strafferfaring knytt til kunst inneheld diktet også ei mogningserfaring. Parallellen til andre Sveen-dikt er openberr. Fuglen er eit naivt og barnleg vesen som blir forført av den hjarteraude snara. I fangstaugneblinken rår fuglen einast over eit dikotomisk verdssyn: «Dette er hele fuglens verdensbilde: Fuglefangeren er ond, og Gud er god» (Vassenden 2012: 436). Diktet kulminerer i innsikta om at fuglefangaren og gud er den same, allmechtige personen. Slik blir fuglen symbolsk for ein romantisk og mystisk kunstnaridentitet,⁴³ men her ligg også eit spørsmål om autoritetar og kontroll over lagnaden. Det siste skriket frå fuglen viser den ambivalente haldninga til den høgste religiøse makta, gud, som er karakteristisk for forfattarskapen. Utropet «Onde fuglefanger!» alluderer ikkje berre spesifikt til Jesu fortvila spørsmål i dødsaugneblinken,⁴⁴ men er også ei generell utfordring til autoritetar: Er fangenskapet og straffa vond eller god? Her høyrer lidinga i både landssvikdommen og forfylginga av homoseksualitet med som tolkingsbakgrunn for straffemotivet. Diktet uttrykkjer at spørsmålet om straff ikkje kan svarast fullgodt på med dikotomien vondt versus godt. I staden skisserer diktet ein idé om at lidinga er naudsynt fordi dikt-eget er dømd til å skapa kunst. Den fleirbundne lagnadstematikken i diktet rettar seg såleis mot både den masochistiske forførringa, fangenskapet og straffa, og kunstnaryrket.

6. Utslökking

Medan «Fuglefangaren» skildrar eit konfliktfylt og traumatisk møte med døden, er dei to siste dikta eg vil nærlesja, meir forsonlege. Dikta «Brenningen» frå *Brunnen* og «Ved stranden» frå *Tonemesteren* har klåre motiviske likskapar. Det fyrste er komponert som ein indre dialog:

Kor lenge skal denne reisa vara?
Vi skal til havet.
Når kjem vi til havet? Eg er trøtt. Eg sit her
åleine i kupéen og møter eit landskap eg kjenner
til avsinn. I dag tidleg såg eg mor. Andletet hennes
i skya. Tårer. Kor lenge?
Ikkje enno.
Hellige tårer. Når kjem vi fram til havet?
Vi fer langs kysten no. Ser du ikkje brenningen
ute i vest?
Jo jo – han vinkar åt meg med kvite hender.

⁴³ Eit indisium på at fuglen representerer ein forfattar som fortel om eigne, traumatiske opplevingar på ein allegorisk måte, og med referanse til eit kristent martyrmotiv, er det faktum at fuglen nemner «hjerteblodet», ein alminneleg metafor for «eins eige dyrverdige blod (som det kostar serskilt mykje å ofra)» og «inste kjensler» (Norsk Ordbok 2005: 470).

⁴⁴ Markusevangeliet 15, 34: «Og i den niande timen ropa Jesus med høg røyst: Elo'i, Elo'i, lama sabaktani? det er: Min Gud, min Gud, kvi hev du forlate meg?». Slik Jesus blir ofra på krossen, blir også fuglen ofra for at kunsten skal skapast. Dette reflekterer eit offer- og martyrmotiv som er endå meir eksplisitt i andre dikt, som «Syndebukken» frå *Brunnen* (1963: 24).

Han vinkar avvendande åt deg. Ikkje enno. Det er langt til sjøporten.
Når kjem vi til sjøporten? Hellige tårer i skya. Kor lenge?
Til natten er vi framme. I det store mørkret.
Ja ja – i det store mørkret som gjømmar landskapet og skya. Ser vi brenningen da?
Du hører han når han kjem deg til møtes. Han tar deg i armene sine og bær deg bort.
Ut over havet i mørkret?
Gjennom brenningen ut i mørkret.

(Sveen 1963: 19)

Medan prosadiktet ofte blir knytt til det episke, ser me her at det òg kan nærma seg dramaet.⁴⁴⁵ Ved fyrste gjennomlesing får ein inntrykk av at diktet skildrar to personar inne i ein togkupé. Den eine verkar sliten, trist og utrygg, og stiller stadige spørsmål til ein annan person som svarar med konsis autoritet om reisa og korleis ho skal enda. Målet for reisa er havet, der dikt-eget skal berast ut i mørkret av «brenningen». Om forma er modernistisk grenseoverskridande, er innhaldet dimed utprega tradisjonsbunde og sentrallyrisk. Å kryssa vatn er eit velbrukt dødssymbol, som i vestleg kultur ofte blir ført attende til den greske myten om ferjemannen Kharon som tek sjelene til dei døde over elva Styx til Hades. Me finn likeins gjenklang av dette motivet i legenda om Den heilage Kristoforos – «Kristus-beraren» – som førte Jesusbarnet over ei elv.⁴⁴⁶ Hav- og vatnmotivet kan såleis knytast til den varierte mytiske arva Sveen alluderer til, samtidig som det symboliserer ei grensepassering. Tilsynelatande skal grensa mellom liv og død kryssast, men me kan også lesa diktet som ei mystisk skildring av ein erkjenningsmessig *overgang*.

Sidan diktet er på dialogform, er det påfallande at dikt-eget hevdar han «sit her/åleine i kupéen». Diktet skildrar kan henda ein indre dialog, eller ei typisk Svensk uteksponering av sjelelivet, der to karakterar speler ut to ulike impulsar.⁴⁴⁷ Medan eget er barnleg i lengten etter mor og dei stadige spørsmåla om når reisa er over, framstår den andre personen som ein meir vaksen impuls, med autoritet og trøyst. Karakteren, eller karakterane, er plassert i det som truleg er ein togkupé, og her bryt eit grunnleggjande modernistisk bilete inn i den tradisjonelle motivverda. Toget er eit transportmiddel som går raskt framover langs eit fastlagd spor, og kan

⁴⁴⁵ Dimed er diktet også eit eksempel på at Wærps prosadiktdefinisjon sitert i starten av kapittelet, ikkje fullt ut dekkjer den formelle variasjonen i etterkrigslyrikken til Sveen. Medan Wærp føreset at prosadiktet ikkje har versliner (Wærp 2010: 206), understrekar nettopp inndeling i versliner her dialogstrukturen.

⁴⁴⁶ Den moglege allusjonen til Jesus høver med martyrtematikken i etterkrigsdikta, og også med pseudonymet «Marsyas Christ» (jf. Gatland 2003a: 191, og ovanfor).

⁴⁴⁷ Samtala mellom dei to karakterane kan i tillegg forståast gjennom det gjennomgåande syntesemotivet i prosadikta: Dei kan vera to sjelelege aspekt som smeltar saman i éin person.

såleis tolkast som eit bilete på lagnaden. Toget utgjer også eit lite, innestengt rom som ein ikkje slepp ut av før reisa er over, noko som gjev inntrykk av at denne reisa er ein dyster allegori over livslauget til det (mentalt?) isolerte individet.⁴¹⁸

Morsmotivet blir i diktet det symbolske samlingspunktet for havet, barnet og idéen om sameining med det ævelege. Havet er ein vitalistisk topos for det ævelege livet, og i «Brenningen» blir havet eit symbol på det sykliske: Livet og døden er to gjensidig avhengige aspekt, og diktsubjektet må ut over havet i mørkret for å bli gjenforeint med mora. Slik alluderer diktet til Freuds eros-/thanatosteori, som eg skal koma inn på, men det knyter seg òg til den vitalistiske strøyminga som søker mot å forstå livets mysterium. Ei mogleg kontrasterande transtekst til Sveens «Brenningen» er Aslaug Vaas (1889–1965) kjende dikt «Moreld».⁴¹⁹ Diktet spelar allereie i og med tittelen på idéen om mora som den som ber fram liv, befrukta av ein evig, brennande livsimpuls. Diktsubjektet hjå Vaa ror ut på «det nottsvarte hav», og føler livet fylla ho med kimar til nytt liv. I dei siste tre strofene går formeining og livets krinslaup saman i ei mystisk-transcendent erfaring:

Eg kjenner mysterium vera i meg,
og fullbera seg.
I stutte blenk
drikk eg mitt jordelivs tilmåta drykk
som fullgjæra skjenk.

Mitt hjartas anker tek botnen der
eg ljoslivet ser.
Eg voggar vak
mot bylje på bylje av ny-tende ljøs
frå dei åretak.

Ljoskjelda kviler på botnen av tid
– la båten gli –
i bogar og sprang
strålan meg lyfter mot ukjende mål
frå det eviges fang ...

(Vaa 1947: 25)

Den avsluttande ellipsen indikerer at den siste, ekstatiske erfaringa nettopp *ikkje* er ei avslutning, men at det dreiar seg om eit krinslaup som stadig vil bli gjenteke. Bylgjer er eit mykje brukt bilete på det som vekslar og varierer, men likevel alltid blir gjenteke. Også «Moreld»

⁴¹⁸ Eit parallelt eksempel på togmotivet som bilete på livet finst i dadaisten Tristan Tzara (1896–1963) dikt «Petite ville en Sibérie». Her apostroferer det lyriske subjektet ein ven medan toget tek dei gjennom eit mørkt Sibir: «toujours partout nous resterons entre des fenêtres noires» [«alltid overalt vil me bli verande mellom svarte vindauge»] (Tzara 1918: 44).

⁴¹⁹ Sveen og Vaa var kjenningar; Vaa var som nemnt mellom forfattarkolleagaane til Sveen som arbeidde for å få gjeve ut *Tonemesteren* etter krigen .

skildrar ei aldri stansande organisk utvikling som vil generera nytt liv («ny-tende ljøs») i all framtid, trass i at det individuelle livet tek slutt og subjektet blir lyfta «mot ukjende mål».⁴²⁰ Som i «Brenningen» blir diktsubjektet dimed til slutt fjerna frå den biologisk-funksjonalistiske verda, men fyrst etter å ha oppfylt nettopp fomeiringspåbodet. Til forskjell frå den problematiseringa av heteronormativiteten me ser i Sveens forfattarskap – eller også i Bufast-romanane til Vesaas – skildrar Vaa dette påbodet meir som ein indre, organisk impuls i eit klårt erotisert språk. Væskemotivet, vogginga og det jambiske versemalet som vekslar mellom korte og lange liner, mimar ikkje berre båten som rir på bylgjene, men konnoterer dessutan eit samleie – sjølv formeiringsakta.

Gleda over innsikt i livets krinslaup hjå Vaa er ein klår kontrast til den melankolske stemninga i Sveens «Brenningen». Hjå Sveen er havet eit langt meir eintydig bilete på døden – men døden, symbolisert ved det mørke havet, er ikkje dess mindre den tilstanden dikt-egget må koma til for å bli sameina med mora. Der Vaas forståing av livets krinslaup har diskursive samband med Bergsons filosofi, alluderer Sveen snarare til den freudianske analysen av morsbiletet. Freud formulerte ei tredeling av kvinnebiletet som allmennmenneskeleg symbol: Kvinna er fyrst mannens livgjevar, deretter ein livspartner, for til sist å bli den som *tek livet*, manifestert i idéar om kvinnelege lagnadsgudinner og Moder Jord (Freud 1946 [1913]: 37). Medan toget er ein allegori over lagnaden, fungerer dimed dagen potensielt som metafor for livslauptet, der daggryet er barndomen. Her er det påfallande at dikt-egget er i fylgje med ein ukjønna andre i togkupéen og ikkje eksplisitt ein kvinnefigur. Mot kveldsleite er dikt-egget opphengt i mora, ein homografisk markør i kraft av han kan alludera til den homoseksuelles presumptive morsfiksering. I tillegg gjer Sveen eit påfallande grep ved å bruka ordet «brenning» i hankjønn, sjølv om dette substantivet har hokjønn på normert nynorsk. Pronominaliseringa i «Han/tar deg i armane dine og bær deg bort» viser dimed eit liknande grep som opningsdiktet i *Andletet*, bortsett frå at her er språket så å seia «pervertert» for å introdusera ein mannleg impuls som skal bera dikt-egget over havet til sameininga med det moderlege. Dette arketyriske symbolet på livets krinslaup får dimed fleire potensielle tolkingsmoglegheiter gjennom dei homografiske markørane i diktet.

Havmotivet er ein annan vitalistisk grunntopos med fleirbunden meining i etterkrigslyrikken. Havet som symbol på livskjelda, livsens krinslaup og dimed også døden er tverrkulturelt. Me kan til dømes knyta det til den sufistiske tanken om at berre gud har lov til å

⁴²⁰ Vitalismen hjå Vaa gjev tydelege konnotasjonar til Henri Bergsons idéar om «livs-støyten» og den alltid pågåande organiske utviklinga. Vaa kjente godt til Bergson: Ho hadde studert i Paris frå og med 1912, og ektemannen Ola Raknes omsette den franske filosofen til landsmål (Vassenden 2012: 511).

seia «eg», og at tenaren må «*være som et livløst legeme i Guds hænder, neddykket i dybet af Hans Enheds hav, død over for sit selv og for de krav skabningen måtte gøre på ham [...]*» (sitert i Lomholt 1994: 27, kursiv i original). Den mystiske døden er slik sett ikkje ein kroppsleg død, men sjelas sameining med gud – som i Sveens dikt er realisert som mora med «hellige tårer». Dessutan finst er tydelege overlapp med buddhismens idé om utsløkking i Nirvana, som er ein sentral del av «austleggjeringa» av vesten.⁴²¹ Me kan samanlikna dette med Hamsuns «Skærgaardsø», der det heiter i sistestrofa:

Mit Øje lukkes,
en fjærn Erindring
har lagt mit Hode
ned til min Skulder.
Saa tætnet Natten
ind over Øen,
kun Havet buldrer –
Nirvanas Bulder.

(Hamsun 1904: 32)

Både Hamsun og Sveen skildrar ein lengt etter det Schopenhauer kalla eit *kvietiv*, ei erkjenning som skal bidra til forsakinga av behovet for kroppsleg tilfredsstilling.⁴²² Men der Hamsuns lyriske subjekt når fram til ein slik harmoni gjennom å setja seg i barndomstilstanden, verkar det snarare som barndomen og minna om han er det som skaper lidinga i «Brenningen». Han spør stadig etter når han skal koma fram, men brenninga er «avvendande» – eit ordspel som fortel at frelsa enno vendar seg *vekk frå* diktsubjektet, samstundes som det alluderer til ordet «avventande»; tida er enno ikkje komen for at lidinga skal ta slutt. Slik nirvana, i form av havbruset, «buldrer» hjå Hamsun, er brenninga høyrbar hjå Sveen.⁴²³ Viljen og begjæret er fæfengde, og fred oppnår den som maktar å bli sameina med det ævelege ved hjelp av

⁴²¹ Nirvana tyder «utsløkking» på sanskrit, og står i buddhismen for «en tilstand preget av en fornemmelse av enhet, harmoni og fravær av ego» (Kværne 2014). Buddhismen er dimed prega av monisme til forskjell frå dualismen som er fellesdraget ved vestlege religionar (Campbell 2007: 56).

⁴²² Litteraturforskar Øystein Rottum har peikt på familielikskaen Hamsun-diktet har med Schopenhauer (1996: 142). Idéhistorikaren Nina Frang Høyum identifiserer ei form for pessimistisk, etisk vitalisme i Schopenhauers filosofi. Ifylgje Høyum er Hamsuns bruk av buddhismen ein refleksjon av samanfalla mellom Schopenhauers filosofi og buddhismen. Hamsun såg opp til den buddhistiske nirvanalæra, og hadde ei dobbel tiltrekning til det moderne og det austlege (Høyum 1996: 36). «Bejaelsen av viljen er en blind tilfredsstillelse av kroppens behov, og ved å bejæ seg selv, gjengir viljen sitt vesen som forestilling og bidrar til fortsettelsen av livets samlede lidelser» (Høyum 1997: 39). Når ein erkjenner at viljen fører til meir lidning, oppnår ein eit *kvietiv* for viljen og vender seg mot askesen. Det vil seia at den erkjenninga Schopenhauer skildrar, skaper ein hug til å forsaka viljen, sløkkja lidningane. Høyum skriv at Schopenhauer på dette punktet var sterkt påverka av austleg filosofi, og dette «viljeskvietivet» kan sjåast i samanheng med både den kristne læra om forsaking og den buddhistiske tanken om nirvana (sst.).

⁴²³ Rottum strekar under at uttrykket «Nirvanas Bulder» er ein *contradictio in adjecto*; dersom nirvana er ein fredeleg tilstand, kan det ikkje bråka (1996: 150).

«brenningen». Hjø Sveen, som Hjø Hamsun, kan havet lesast som symbol på det evige, det som gjev fred. I kraft av å vera det våte elementet speler havet også på idéen om *utsløkking*, og freden som skal finnast i havet, gjev dimed meining i samband med denne buddhistiske hovudidéen. *Brunnen* speler på dei ulike konnotasjonane til eld og vatn,⁴²⁴ i likskap med sjølv tittelen på Sveen-diktet. «Brenningen» er havet som slår opp mot stranden, men konnoterer også potensielt ei brennande lyst eller vilje og den endelege utsløkkinga av denne viljen. Dikt tittelen «Brenningen» og bok tittelen *Brunnen* sameinar slik sett lidinga og utsløkkinga i ein homograf.

«Brenningen» skisserer ei thanatologisk rørsle mot ein opphøgd fred personifisert i mora.⁴²⁵ Denne dødsdrifta knyter seg til den austlege Nirvanatanken. Særskilt kan Sveen her alludera til Freuds idé om *Nirvanaprinsippet*, den herskande tendensen i sjelslivet som søker mot å oppheva indre irritable spenningar [«Reizspannung»] – for Freud ein indikasjon på eksistensen av dødsdrifta (Freud 1940: 60). I «Jenseits des Lustprinzips» er dette ein orientalistisk influert idé i kraft av at han tek utgangspunkt i Schopenhauers idé om kvietivet (sst.: 53). Det går ei idéhistorisk line mellom vitalistisk filosofi, framveksten av austleg spiritualitet i vesten og mystikken i Sveens dikt. Med «Brenningen» skriv Sveen seg inn i denne austleggjerande, vitalistiske tradisjonen, som har diskursive slektskapar med psykoanalysen. Den store vektlegginga av innsikt, sjølvgransking, mystisisme, monistisk ego-oppløysing og det gåtefulle får såleis fleirbunden meining ved å knyta saman naturfilosofisk vitalisme og austleg mystikk, men òg homografisk tolkingsrom ved å problematisera ein vitalisme som er rein funksjonalisme og som gjer teneste som formeiringsideologi.

Grenseposisjonen mellom liv og død, eller mellom ein livstilstand med og utan liding, er tema også for den siste teksta i *Tonemesteren*. Eg vil avslutta gjennomgangen av forfatterskapen med dette diktet, «Ved stranden»:

Det lød en tone som fra en veldig lur ute i brenningen,
og en stor mann kom inn imot meg der jeg stod og ventet
med mitt tynne reisepledd.

Klokken er tolv, sa han, er du rede?
Alt er klart, svarte jeg, og jeg tror nok notatene
stemmer. Men Tonemesteren traff jeg ikke, ham med
det nye spill.
Det gjør intet, smilte han over min hånds linjer –
(de er bølgens spor i sanden)

⁴²⁴ Utover å vera substantivet «brunn» i bunden form kan tittelen også lesast med tonelag 2, som perfektumpartisippet av «å brenna».

⁴²⁵ Den døde og heilaggjorte mora som mål for den døyande (sjølvordaren) er også ein konvensjon i homolitteraturen. Den døde mora er ein «ideallesar» for den homoseksuelles avskilsbrev Hjø forfattarar som Herman Bang og Karl Larsen (Heede 2004: 121).

Å men kjære, ropte jeg da lurtonen steg på ny, det
var jo nettopp ham jeg kom for å møte!

Brenningen løftet sine dryppende hender ute i vest.
– Tyss tyss, hvisket han, kjenner du hvor vannet er
godt å gå på? Tonemesteren finner deg nok.

Og atter lød basunen.

(Sveen 1966: 63)

Det er eit «unheimlich» trekk ved redigeringa til Per Arneberg å la denne potensielle dødsvisjonen vera Sveens siste helsing frå hi sida av grava. Diktet er ein pendant til «Brenningen», og også her er brenninga eit gjennomgåande motiv som likeins er personifisert og pronominalisert som «han». Det lyriske subjektet er plassert i den liminalsona mellom land og hav som stranda er, ein overgang mellom livet og døden. Her ventar han på å reisa ut over havet, men det er ikkje mora som skal henta han. I staden er det ei samling av tre mannspersonar som freistar han til å gå ut på vatnet. Som i «Brenningen» er det eit skeivt autoritetstilhøve mellom eget, med det tunne reisepleddet og den fyrste mannen han møter, som er stor og tilsynelatande avgjer når dikt-eget skal reisa ut. Dei to andre mannlege karakterane er brenninga og den fråverande Tonemesteren. Denne tredelinga konnoterer potensielt den kristne treeininga, noko som er underbygd av dei andre bibelske motiva. Basunen er eit alminneleg varsels-instrument i Bibelen, og dikt-eget skal gå på vatnet ut mot vest; her smeltar det lyriske eget saman med Kristus, igjen som eit ekko av pseudonymet «Marsyas Christ».

Men forlokkinga i «Ved stranden» kan også byggja opp under eit forføringsmotiv. Målet for dikt-eget er Tonemesteren. Det å bli freista til å leggja ut over vatnet alluderer potensielt til forteljninga om nykken som parallell til huldermotivet og til folketruas tanke om ei djevelsk forføring som grunnlag for å læra seg spelmannskunsten. I diktet «Nykken» frå *Brunnen* går sistestrofa slik:

Og dernå under dei dørke strender
vart eg ei harpe i nykkens hender.
Han spela på meg, det gret og log,
og låten skremte den lye skog.

(Sveen 1963: 27)

I sufismen skal mennesket bli eit instrument for gud: «I visse mystikeres symbolsprog beskrives det bedende menneske som et instrument, Gud spiller på. Mennesket ses for eksempel som et strengeinstrument eller en fløjte» (Lomholt 1994: 139). Den mystiske tanken om gud som spelemann går inn i ein syntese med eventyrfiguren fossegrimen, ein annan inkarnasjon av

nykken.⁴²⁶ Denne samanblandinga av motiv informerer i sin tur «Ved stranden», der diktsubjektet må våga seg ut over havet for å finna Tonemesteren. Havet kan her stå for døden, men også for overgangen til ein annan tilstand. Dikt-eget har med seg notat for kvar han skal; det er fastlagt at reiseruta går over havet. Diktet lanserer eit lagnadsmotiv som *kan* stå for drifta mot døden, men også for syntese og harmoni som vilkår for kunsten etter at subjektet er reinsa gjennom lidning. Ved å gjenta fleire av leiemotiva frå dei andre prosadikta i både dei to posthume samlingane fortønar «Ved stranden» seg som svanesongen i prosadiktverket – og som ein siste stoppestad før Marsyas Christ går ut over havet på leit etter sameininga med Tonemesteren.

7. Andletet i brunnen

Religiøsitet i diktverket til Sveen var frå og med den fyrste sterke, religiøse vendinga, i *Eros syng*, prega av synkretisme. I dikta frå dei to etterkrigssamlingane når denne samanblandinga av religiøse impulsar eit toppunkt. Dette er reflektert i den musikalsk inspirerte måten ulike motiv stadig blir gjentekne gjennom *Brunnen* og *Tonemesteren*, og korleis ein idé i eitt dikt blir alludert til i eit anna. Leiemotiva utgjer ein krins av bilete og tankerim som heng gjensidig saman og skaper ei draumeaktig stemning. Samansmeltingane og identitetsforskuvingane reflekterer at Sveen hentar materiale frå ei rad mytekrinsar der gudar har overlappende funksjon og identitet. Marsyas er assosiert med Dionysos, morsgudinna Kybele med Afrodite, og dei greske gudane har ofte røtene sine i Asia, eller har parallellar i egyptiske gudar som òg opptre i einskilde dikt. Samtidig dreg Sveen i stor grad på norsk folketru og -diktning i bruken av huldra og andre eventyrmotiv. Dikta vitnar om ein stor kunnskap om spirituelle og litterære tradisjonar, og reflekterer på det viset ein vilje til å finna samanfall mellom det «vestlege» og det «austlege».

Også dei posthume samlingane bidreg til ei sjølvframstilling, der dikta gjev inntrykk av å vera den gamle diktarens oppgjer med sin eigen livsførsel. Interessant nok er dette oppgjeret frå starten av knytt til det homografiske narsissismemotivet, som me har sett i «Brenningen». Aller mest tydeleg sjølvkonfronterande er motivet likevel i diktet «Skogbrunnen» frå *Brunnen*:

Eg sat der no i natt og såg i brunnen
andletet mitt – armt i månelys.
Ein augblenk var han etter åt meg funnen
ein femtenåring i eit febergrys.
Å herregud, ein gamling går mot natten
og enno driv og speglar seg i vatn.

(Sveen 1963: 20)

⁴²⁶ I folketrua speler fossegrimen for å lokka folk til seg, men dersom ein ofrar noko åt honom, lærer han bort spelkunsten (Solberg 1999: 153).

Nostalgien overfor ungdomen er kombinert med ei latterleggjering av den gamle mannen. Samtidig er sjølvet som speglar seg i brunnen, tilsynelatande ei av kjeldene til dikting. Ei sorgtung stemning knytt til det å mislukkast, å hata seg sjølv, å ikkje fullføra eller greia det ein har freista, pregar mange av dikta. Framstillinga av tap, ulukke og feilslag er ikkje behageleg lesing. Men desse motiva gjev ein «pervers» estetisk verknad. Det finst ikkje lukkelege utvegar eller gledesfylt forsoning i dei posthume samlingane; den stadige konfrontasjonen med barnet og den kunstnarlege uttappinga leier berre til eit endeleg møte med døden, vilkåret for sublim sentrallyrikk. Etterkrigslyrikken er slik eit eksempel på at «[t]he most intense moment of failure becomes paradoxically the most artful moment of triumph» (Hanson 2003: 119) – eller som Halberstam skriv i *The Queer Art of Failure*:

[F]ailure allows us to escape the punishing norms that discipline behavior and manage human development with the goal of delivering us from unruly childhoods to orderly and predictable adulthoods. Failure preserves some of the wondrous anarchy of childhood and disturbs the supposedly clean boundaries between adults and children, winners and losers (2011: 3).

Brunnen og Tonemesteren er nettopp ikkje framstillingar av ein harmonisk vokster frå barndom til vaksenverd. Som diktet «Avkjøme» viser, er barndomen alltid med som eit minne ein ikkje kan kvitta seg med, ei stadig påminning om ei utvikling som ikkje vart vellukka, men der hatet og valden overfor sjølvet blir ein måte å gjenvinna kontroll. I ein dialog med Freuds eros- og thanatosteoriar vender dikt-eget stadig attende til traumatiske barndomsopplevingar, samtidig som han lengtar mot barndomen. Grensa mellom barnet og den vaksne, og mellom nyting og smerte blir viska ut.

Dikt-eget er ein gamling som framleis «går mot natten»; han ser andletet til mora i skya og lengtar etter havet; han greier ikkje å treffa Tonemesteren før reisa er over. Men desse avvisingane og mangelen på normativ utvikling blir skildra som eit grunnlag for kunsten. Sveen gav sjølv uttrykk for eit slikt syn i kronikken om Oscar Wilde:

Spenningsprosessene er verdiskapende i samme grad som de avviker fra det regelrette forløp, i samme grad som de avhenger av overømfintlighet, irritasjon, mangel på likevekt – kort sagt sykkelighet. Hvilket geni var normalt? Av det absolutt sunne, den kompakte helse, kommer ingenting ut (Sveen 1954b).

At det som i dag framstår som Sveens mest komplekse verk, omformar Marsyas-myten, høver godt med det erkeromantiske kunstsynet Sveen stod for, og med identifikasjonen hans med Wilde. Slik Krouk er inne på, kan ein lesa bruken av myten som at Sveen tek eit oppgjær med

«den *fortsatte* straff» etter landssvikdommen (Krouk 2014).⁴²⁷ Samstundes innlemmar estetiseringa av vald Sveen i ein homolitterær tradisjon der Wilde står som eit av dei største førebileta. Her kjem mystikken og mytologien saman i ein modernistisk synkretisme som Sveen eksplisitt ville innføra i vestleg modernitet. Men der sufismen på 1930-talet hadde ein frigjerande verknad som innkodingsstrategi, er den stadige tematiseringa av fangenskap, utanforskap og vald vonlaus.

Med sluttdiktet i *Tonemesteren* er me på eit vis attende der forfattarskapen starta tematisk, med ein lengt som berre kan fullførast etter døden. Slik dikt-eget i «Kjærleik» (Sveen 1926, sjå kapittel 1) berre kan sameinast med guten sin i ein thanatologisk utopi, kan dikt-eget i etterkrigslyrikken likeins berre oppnå fred og fridom ved å kryssa havet. Men på dei nøyaktig førti åra som er gått mellom det fyrst publiserte ungdomsdiktet og dei posthume prosadikta, har det skjedd ei viktig endring: I *Brunnen* og *Tonemesteren* omfamnar dikt-eget feilslaga, tapet og masochistisk vald som naudsynt, estetisk «perversitet». Sveen gjer seg med etterkrigssamlingane til ein vitalistisk, rusa Marsyas Dionysos, der nettopp utestenging, vald og kryssinga av grensa mellom liv og død blir ein indikasjon på kunstnarleg triumf – lovsungen av «dem som/ikke kjenner mitt navn».

⁴²⁷ Sitatet er frå kronikken om Oscar Wilde; det ligg, som Krouk indikerer, nær å lesa skildringa som eit uttrykk for problema til Sveen sjølv: «Men verst var den *fortsatte* straff etter fullbyrdet soning: hans folk ville ikke vite av hans diktning. Hans verker fikk ikke komme ut, hans navn skulle ties ihjel, hans livsverk skulle tynes» (Sveen 1954b, kursiv i original).

Kapittel 9: Litteratur som gledesdrear – avslutning

Det sær sars varierte diktverket til Åsmund Sveen er ein unik norsk del av ein internasjonal homolitteraturtradisjon. Medan eg har analysert fram korleis Sveen skriv i ein homografisk kode, har eg i liten grad teke opp spørsmålet om Sveen har etterkomarar. Som inngang til ein avsluttande refleksjon kring den transtekstuelle siteringa i homokulturen vil eg sitera nokre strofer frå hedmarkingen Øystein S. Ziener, ein tydeleg arvtakar etter Sveen:

på ryggen
i graset
i solflimmer
milla høge furukroner
ved Glomma
ligg'n Åsmund
med bar overkropp
og drømme

skuggebilder i blått

je sitt godt påkledd
innadørs
og skriv
like hælvnakjint
på resirkulert papir

[...]

(Ziener 1992: 136)

Den homolitterære tradisjonen er skriven «på resirkulert papir». Han er det Genette (1982) har omtala som ein *palimpsestisk*⁴²⁸ skrivemåte: Homolitterære tekster får tyding ved å stå i eit transtekstuelte forhold til andre tekster. Det er ved å sitera, plagiera, parodiera, overskriva eller implisitt alludera til andre diskursar at homolitteraturen uttrykkjer ei meining som paradoksalt blir verande uttrykt. Denne homografiske koden er, som Ziener skriv, «hælvnakjin». Ordet speler på den delvise avdekkinga av Åsmund som ligg og drøymmer i bar overkropp, men den halvnakne guten i graset blir òg ein simile for den konnotative diktinga til Zieners forløpar: Han viser oss nok til at ei potensiell meining oppstår. Det er just denne potensialiteten som

⁴²⁸ Av gresk *παλίμψηστος* [*palimpsestos* – «skrapa igjen»]. Ein palimpsest var opphavleg eit pergament der ei tekst var skrapa vekk for at pergamentet skulle kunna brukast på nytt.

signaliserer at noko *ikkje* blir uttrykt, og som dimed blir ein signifikant for den seksualiteten som blir omtala som løyndom (jf. Sedgwick 2008: 73).⁴²⁹

Diktet til Ziener alluderer til det sentrale Sveen-diktet «Guten låg i graset ...» frå *Andletet*. Kontrasten mellom ungguten og den trugande mannen frå skuggane er her omforma til ein slags priamel, ein kontrast mellom Åsmund og forfattaren som «sitt godt påkledd/innadørs». Dette kan på den eine sida tolkast som at forløparen Åsmund har gjort det mogleg i større grad enn før å omarbeida homoerotiske opplevingar i diktarisk form, nettopp ved å tilby ein litterær modell. På den andre sida indikerer diktet til Ziener òg at homoseksualiteten framleis må haldast «innadørs», og at han enno på 1990-talet berre får vera halvt avdekt. Homoseksualitetens kulturelle modus existendi er den same; homokulturen dreg vekslar på allusjon, ellipse og praeteritio (jf. Halperin 2012). I arbeidet med å fortolka Sveens verk har eg difor fylgd oppmodinga frå Eros i titteldiktet til *Eros syng* (Sveen 1935: 101):

Løyndomen min er open,
og er open i det løynde –
kom og finn meg!

1. Oppsummering

I avhandlinga har eg utforska forfattarskapen i ljøs av det eg har kalla ein homografisk kode. I kapittel 1 skisserer eg argumenta for å tilnærma seg verket som del av ein homolitterær tradisjon, med vekt på antisosiale tilnærmingar til homokulturen der negativitet, skam og feilslag blir sett som verdfulle trekk. Deretter føreset eg i kapittel 2 ein desentralisert forfattarmodell som anerkjenner at forfatarbiografien alltid har ein minimumsfunksjon i litterære analysar. Slik har eg argumentert for at det er metodologisk haldbart å bruka biografiske opplysningar på ein reflektert måte i fortolkinga. Sentralt i denne lesemåten står Sedgwicks analyse av «skåpets epistemologi» og Edelmans omgrep «homographesis». Med desse analytiske verktya har eg greidd ut om korleis homoseksualitet blir diskursivt konfigurert i moderniteten: Han er akutt å identifisera, omtala og påpeika som bio-politisk trugsmål, men fordi han er frykta å kunna spreia seg gjennom språket, er det like akutt å *ikkje* nemna han direkte. Slik blir han eit kulturelt fenomen som kan siterast i ein litterær diskurs, og då spesielt i lyrikken, som er knytt til det gåtefulle, konnotative og elliptiske.

For å kunna lesa fram dei homografiske elementa i tekstene har eg lagt vekt på å knyta forfattarskapen til ein samtidig diskursiv kontekst. Som vist i kapittel 3 oppstår ein diskursiv

⁴²⁹ Også Ole Karlsen (2010) bruker Ziener metafor «hæilvnakjin» i ein oversynsartikkel om forfattarskapen til Sveen.

eksplasjon om homoseksualitet på slutten av 1800-talet. Medisinen påverkar det juridisk-politiske feltet, og desse felte går inn i ein uheilag allianse som tek definisjonsmakta over kjønn og seksualitet vekk frå hegemoniet til den protestantiske kristendomen. Homoseksualiteten slår såleis gjennom som kriseprega kulturell kategori på 1930-talet, Sveens mest aktive tiår som forfattar. Inversjonsteoriar, medfødd-/tileigna-debatten og Freudiansk psykoanalyse tilbyr ulike forståingsmodellar som dels motseier kvarandre, men lever jamsides og blir brukt i samfunnsdebatten i alle fall til og med 1950-talet. Eg har argumentert for at me kan sjå utbreiinga av diskursar om homoseksualitet i ljøs av ein bio-politikk der den moderne staten Noreg legg vekt på å administrera *livet* for å skapa ein sterk og fruktbar nasjon. Denne bio-politikken artar seg som sosialhygiene og blir påverka av vitalistiske tankegods. Vitalismen byggjer dessutan opp under eit tvtydig homoerotisk og potensielt nazistisk manndomsideal, og overlappar med ein austleggjort spiritualitet. Dimed vil eg hevda at fleire av dei tilsynelatande motstridande trekka i forfattarskapen er resultat av eit samanfall mellom ulike ideologiske og diskursive strøymingar.

Samanfalla mellom desse ulike strøymingane blir tydelege allereie i debutboka *Andletet*. Denne diktsamlinga med sterke narrative trekk skildrar ei seksuell vakning avløyst av uro, ei traumatisk homoerotisk erfaring, og deretter ein problematisk narsissisme som går over i sjølvhat og dødsdrift. Her møter me ein vitalisme som ikkje er uproblematisk livsdyrkande, men derimot viser korleis vitalismens kategoriar definerer visse menneske som «annarleis» og dømde til å gå i skuggen. Me kan identifisera ei utvikling i dei neste utgjevingane *Jordelden* og *Eros syng*, som eg tek opp i kapittel 5. Andreboka *utfordrar* i sterkare grad definisjonen av homoseksualitet som synd og umoral. Her er særleg diktet «Kjellarløgen» eit døme på ein meir utprega subversiv skrivemåte, samtidig som diktet går i dialog med ein homolitterær tradisjon der hora og den homoseksuelle står i ein avvikarslektskap. *Jordelden* innvarslar òg ei spirituell og religionskritisk vending som slår ut i full blom i *Eros syng*. I denne tredje diktsamlinga utgjer både sufisme og Platons eros-filosofi ein tolkingsbakgrunn – to idéfærar med sterke homoerotiske konnotasjonar. Krisestemminga i *Andletet* går såleis gradvis over i tillit til ein vitalistisk inspirert, erotisk panteisme, som i nokon mon korrigerer patologiseringa av dei «perverse».

Med romanen *Svartjord*, som eg analyserer i kapittel 6, kjem nok eit element inn i forfattarskapen. Sveens einaste roman viser at denne sjangeren gjev mindre rom for homografisk konnotasjon enn lyrikken gjer. Romanen er ei skildring av det økonomiske hamskiftet og korleis det fører til degenerasjon og dødeleg umoral i eit snevert flatbygdsamfunn med sterk ættekjensle og strenge classeskilje. Slik er han den minst openberre teksta i eit avhandlingskorpuss fokusert på homoerotikk. Likevel argumenterer eg her for at nettopp degenerasjonstemaet er ein homografisk markør, noko som blir særskilt tydeleg i skildringa av diktartypen Paul Gløersen.

Paul kan sjåast som Sveens representant i romanen, og sjølv om skildringa av han indikerer at han er meir livskraftig enn det synest som, føregrip denne karakteren eit sjølvpiskingstema som skal bli påtrengande aktuelt i etterkrigslyrikken. I lesinga mi av romanen har eg òg nyansert den rådande lesinga av *Svartjord* som upolitisk. Sjølv om me ikkje kan kalla romanen «nazistisk», må skildringa av det vitale unnataksmennesket Tore Tølløvsen Ås sjåast som ein allusjon til ein biopolitisk ideologi som definerer visse menneske som meir *eigna* til liv enn andre. Den politiske tendensen i diktinga til Sveen tok slik òg andre former enn ein kritikk av det heteronormative.

Det problematiske forholdet mellom homoerotikk og nazisme er særleg relevant i analysen av diktsamlinga *Såmannen* og Sveens NS-propaganda i kapittel 7. Gjennom omgrepet *mouvance* tek eg her utgangspunkt i at tekster får ulike funksjonar etter kvar dei er trykte. Omgrepet bidreg mellom anna til å forklara korleis og kvifor diktet «Til dei unge menn» har vorte lese som *både* whitmansk homoerotikk og fascistisk kitsch. Heilt sentralt i lesinga mi har det vore å framheva desse tolkingsmoglegheitene utan å måtta ty til paradoksale og homonegative påstandar om at Sveen såg eit potensial for homoseksuell frigjeri i nazismen. Slik har eg markert ein tydeleg avstand til tidlegare lesingar av akkurat dette diktet, og argumentert for ei ny forståing av det nazistiske engasjementet til Sveen.

I det siste analysekapittelet har eg teke for meg dei to posthume utgjevingane *Brunnen* og *Tonemesteren* under eitt, i og med at desse bøkene voks ut av det same prosadiktprosjektet. Diktsamlingane blir ofte rekna som dei mest komplekse i forfattarskapen, og Sveen dreg vekslar på ein stor lærdom innanfor religion, mytologi og kulturhistorie. Dessutan krinsar samlingane kring motiv som narsissisme, vald, flukt og sjøve kunstnargjerninga. Desse elementa lét seg lesa i ljøs av landssvikdommen og dei store helsemessige, sosiale og økonomiske problema Sveen levde med etter krigen. I tillegg gjev dei meining innanfor ei homolitterær strøyming prega av nettopp dødstemaet. Desse to nær avantgardistiske samlingane set punktum for diktverket ved å venda attende til barnet og lengten etter ei trygg hamn i døden, som ein mogleg allusjon til den psykoanalytiske idéen om *thanatosdrift*.

2. Antisocialitet og queer temporalitet: transtekstuelle samanhengar

Eit gjennomgåande tema i forskinga på Sveens liv og verk er problemet med homodiktaren som omfamna den homofiendtlege nazismen. Som vist i kapittel 1 og 7 har Sveen vore gjenstand for den tendensen i vestleg politisk tenking som freistar å finna samband mellom homoseksualitet som erotisk «perversjon» og nazisme som «pervertert» politikk. Eit viktig norsk eksempel på dette tankemønsteret er den ovannemnde, populære boka til filosofen og psykologen Ingjald Nissen, *Psykopatenes diktatur*, som hevdar at nazismen voks ut av den psykopatiske karakteren

til det tyske folket: «Nasjonalsosialismens mandighetsideologi, som peker direkte fram mot homoseksualiteten, er et umiskjennelig tegn på at vi her har for oss en ekte mannsforbundsbevegelse» (Nissen 1945: 42). Boka vart trykt i fleire utgåver, og må ha vore med på å forma skræmebiletet av den homoseksuelle nazisten i norsk etterkrigstid.

Allereie i 1934 åtvare Klaus Mann mot å gjera dei homoseksuelle til syndebukkar for nazismen. I ein artikkel poengterte han at homoseksualitet er «eine Liebe wie eine andere auch, nicht besser, nicht schlechter»⁴³⁰ (1969 [1934]: 134). Han argumenterte mot idéen om forføring, og polemiserte mot at venstresida utropte fascistane til homoseksuelle – som om det ikkje var anna å kritisera dei for. Mann meinte venstresida var på veg til å gjera den homoseksuelle til ein syndebukk, på line med den rolla jøden spelte for nazistane (sst.: 137). Dei homonegative lesingane av Sveens nazisme kan sjåast som eit utslag av denne tenkjemåten: Det politiske engasjementet til ein homoseksuell må på ein eller annan måte kunna førast attende til orienteringa hans som avgjerande årsak.⁴³¹

I gjennomgangen av forfatterskapen har det difor vore viktig å ha eit nyansert blikk på overlappa mellom homoerotikk, mannsforbund og kroppsidealisering, for slik å unngå forenklande konklusjonar. Viss me tek som utgangspunkt at relasjonane mellom nazisme og homoseksualitet er kompliserte og rotete, snarare enn sjølvforklarande den eine eller andre vegen, blir det lettare å få auge på kompleksiteten i Sveens politiske overtydning. Sveen hadde truleg både ideologiske og økonomiske årsaker til å gå inn for nazismen. Legg me til at det òg kan ha vore eit element av tvang frå ei okkupasjonsmakt som trong å alliera seg med kjende kulturpersonar med nynorskbakgrunn, blir ikkje Sveens nazisme uforklarleg, men heller ikkje eit resultat av ein homoerotisk fascinasjon for nazistisk maskulinisme. Som lesingane mine av *Svartjord* og «Til dei unge menn» tyder på, var den nasjonalsosialistiske utopien, for Sveen som for den offisielle NS-ideologien, snarare knytt til ein regenerativ heteroseksualitet med sterke

⁴³⁰ «Ein kjærleik som alle andre, ikkje betre, ikkje verre.» Artikkelen «Homosexualität und Faschismus» skal ifylgje Gatland ha vore årsaka til drapet på den homoseksuelle SA-leiaren Ernst Röhm, under «Dei lange knivars natt». Gatland gjer eit poeng av at dette skjedde rett før Sveen reiste på eit stipendopphald til Travemünde sumaren 1934 (2003a: 92). Sveen skulle såleis ha kjent til artikkelen då han kom til Tyskland. Dette må vera ei misforståing, for Mann skreiv ikkje artikkelen sin før i desember det året. Kronologien er òg omvend den Gatland skisserer: Mann skreiv artikkelen som svar på kriminaliseringa av mannleg homoseksualitet i Sovjetunionen og utreinskinga av homoseksuelle som Röhm i nazi-eliten (jf. Weiss 2008: 117).

⁴³¹ Å bruka homoseksualiteten som forklaring på det vonde er, som eg har vore inne på, heller ikkje unikt for analysar av fascismen. Den danske sosiologen Henning Bech poengterer at hjå til dømes Freud ligg homoseksualiteten under «such phenomena as religion, morality, social feelings and jealousy» (Bech 1997: 29). Bech hevdar også at homoseksualitet blir knytt til ulike former for vondskap. Særskilt relevant er det at Bech hevdar den homoseksuelle tek rolla som den symbolske representanten for fienden; for kommunistar er fascistane homsar, og omvend (sst.: 185).

åndelege innslag. Ein studie av forfattarskapen til Sveen er såleis ein inngang til å utforska nettopp den kompleksiteten Halberstam (2011) identifiserer.

Viss me i dette avsluttande kapittelet tillèt oss å sjå forfattarskapen under eitt, vil eg hevda at fleire dominerande motiv og tema i særleg Sveens lyriske produksjon kan forståast i ljøs av to omgrep eg har nemnt i analysane mine, som båe skriv seg frå den antisosiale vendinga: *queer temporalitet* og *thanatologi*. Desse omgrepa får etter mitt syn fram eit nyansert bilete av Sveens dialog med medisinske og juridiske diskursar (særleg psykoanalysen), og dessutan med den spirituelle vitalismen.

Både Halberstam og crip-teoretikaren⁴³² Alison Kafer har vist at den homoseksuelle er kulturelt forstått som ein som ikkje blir ordentleg vaksen. Halberstam poengterer at psykoanalysen tradisjonelt har teoretisert homoseksualitet, og deltaking i homoseksuelle subkulturar, som eit utviklingstrinn, ein fase, som den unge vil gå gjennom. I queer-kultur finst tradisjonelt ikkje det normative skiljet mellom ungdom og vaksenverd: «[Q]ueer adolescence can extend far beyond one's twenties» (Halberstam 2005: 174). Den skeive har så å seia ein annan temporalitet, og fylgjer ikkje den heteronormative progresjonen frå barndom, via ungdom, til eit heteroseksuelt vaksenliv. Kafer framhevar at funksjonshemming blir knytt til infantilisering: Barn er «uferdige» vaksne, men også funksjonshemma, særleg dei psykisk utviklingshemma, blir førestilt som «uferdige» (2013: 54). Slik får ho fram den diskursive samanhengen at både homoseksualitet – som for freudiansk psykoanalyse nettopp var ei utviklingshemming – og funksjonshemming blir definerte ved at dei bryt med ein (hetero)normativ tidsprogresjon.

Problematiseringa av ein slik progresjon er eit hovudtema i *Andletet*, der den erotiske vakninga leier til dødsdrift i staden for sameining og formeining. Vidare finn me av queere temporalitetar og attendevendinga til barndomen tematisert i einskilddikt som «Kjellarløgen» og dei mange dikta som tematiserer eit barn på innsida av dikt-eget. Denne avvisinga av den normative utviklinga når eit toppunkt i etterkrigslyrikken, der den eldre og den unge smeltar saman og det lyriske subjektet stadig blir (narsissistisk) konfrontert med sitt unge sjølv. Særleg dikt som «Brenningen» skaper interessante samband mellom barndom og dødsdrift som kan forståast via idéen om ein antisosial, queer temporalitet.

⁴³² Crip-teori er ein nyare amerikansk teoriskule som kritiserer kulturelle og sosiopolitiske konstruksjonar av funksjonshemming, og stiller spørsmål ved dikotomien «funksjonshemma» [«disabled»] – «funksjonsfrisk» [«able-bodied»]. Omgrepet «crip» er avleidd av «cripple» [«krøpling»] og representerer slik ein omvend diskursiv bruk av eit opphavleg nedsetjande omgrep på line med *queerteori*. Retninga kan først attende til Robert McRuers *Crip Theory. Cultural Signs of Queerness and Disability* (2006). Både McRuer og Kafer bruker queer-inspirerte analysar for å kritisera den naturleggjorte «friske» kroppen og undersøka korleis ein normativ kropp blir konstruert som både kvit, heteroseksuell og «funksjonsfrisk».

Det er interessant å lesa denne idéen opp mot Freuds dikotomi mellom «eg-/dødsdrift og seksual-/livsdrift» (Freud 1940: 46), som Sveen ser ut til å ha gått i dialog med. Denne dikotomien, som i seinare psykoanalytisk litteratur har vorte kalla eros- og thanatosdrift, er Freuds forklaringsmodell på spørsmålet om kvifor barnet stadig gjentek ubehagelege hendingar, i strid med det postulerte *lystprinsippet*. Gjentakninga hjelper ifylgje Freud barnet å tileigna seg eit stadig større herredøme over den ubehagelege opplevinga (Freud 1940: 36). Drifta mot barndom i etterkrigslyrikken kan alludera til dette behovet for kontroll, men verkar òg å gå i dialog med Freuds postulat om at alle drifter strever mot gjentakning («Wiederholungszwang»), og at dei to hovuddriftene er nettopp livs- og dødsdrift.⁴³³ Dødsdrifta styrer livet mot livets endemål, som er døden, medan livs- eller seksualdrifta stadig vender attende til visse punkt på vegen mot døden, fordi gjentakninga av visse hendingar skaper lyst. Viss me ser dikotomien mellom dei to driftene i ljøs av Freuds homoseksualitetsteori, der den homoseksuelle har stagnert i den psykoseksuelle utviklinga som barn (jf. kapittel 3), kan me ana eit idéfelt som forsyner etterkrigslyrikken med meining, men ikkje berre den: Samanfallet mellom den psykoanalytiske idéen om dødsdrift og den queerteoretiske idéen om ein særskilt temporalitet gjev òg eit fruktbart perspektiv for diktverket som heilskap.⁴³⁴

Ein sentral idé etter Freud er at den homoseksuelle er utviklingshemma – Freud er slik sett den fyrste som teoretiserer ein «queer temporalitet». Store delar av diktverket til Sveen gjev meining som ein dialog med denne idéen. Han utgjer ein mogleg fortolkingsbakgrunn for den stadige, kriseprega attendevendinga til barndom, og kjensla av å vera fanga og sjølvhatande. Denne livs-/dødsdriftdikotomien har klåre samanfall med vitalistisk tenking kring syklusar. Freud noterer seg dessutan at teorien hans kjem i møte med Schopenhauers filosofiske haldning om at døden er livets «eigentlege resultat», medan seksualdrifta er kroppsleggjeringa av viljen til liv (Freud 1940: 53). Som nemnt føreset Freud i tillegg eit *nirvanaprinsipp* som prov på at dødsdrifta finst. Dette prinsippet søkjer mot stabilisering og oppheving av indre spenningar (sst.:

⁴³³ «Es ist wie ein Zauderrhythmus im Leben der Organismen; die eine Triebgruppe stürmt nach vorwärts, um das Endziel des Lebens möglichst bald zu erreichen, die andere schnell an einer gewissen Stelle dieses Weges zurück, um ihn von einem bestimmten Punkt an nochmals zu machen und so die Dauer des Weges zu verlängern» (Freud 1940: 43). [«Det er som ein nølande rytme i livet til organismane; den eine driftsgruppa stormar framover for å nå livets endemål snøggast råd, den andre skundar seg attende til ein viss stad på vegen for å starta rytmen på nytt frå eit visst punkt og dimed gjera livsvegen lengre.»]

⁴³⁴ I ein artikkel om homoseksuelle sjølvbiografiar frå fyrste halvdel av 1900-talet poengterer Heede at døden er ein identitetsmarkør for homoseksualitet: «Med fine ord kunde man kalde teksterne for 'suicide forhandlinger med heteronormativiteten', altså forsøg på at opnå accept, forståelse, tilgivelse og eksistensberettigelse hos den heteroseksuelle majoritet gennem at lege med døden. [...] Således indgår datidens homoseksuelle ofte selv aktivt i den vestlige verdens ultimative hygiejniske drøm om En Verden Uden Homoseksuelle» (2004: 108). Det thanatologiske trekket ved homolitteraturen indikerer slik ei tekstuell internalisering av heteronormativiteten.

60). Slik er det tydelege overlapp mellom den psykoanalytiske diskursen Sveen går i dialog med, og den orientalske spiritualiteten som slår inn i forfatterskapen.

Desse overlappa er det siste transtekstuelle poenget eg vil trekkja fram i dette konkluderande kapittelet. I ein artikkel om korleis religion påverka utforminga av avvikande subjektivitetar i den moderne medisinske diskursen, viser historikaren Joy Dixon at spiritualitet fungerte som ein «alternativ vitskap». I ein del homoseksuelle miljø vart det eg ovanfor har kalla austleg spiritualitet, brukt som identitetsverktøy. Psykoanalytiske modellar vart inkorporerte i austlege trussystem (Dixon 1997: 411). Som eg har vist, har dette direkte innverknad på omfamninga av islamsk mystikk i forfatterskapen. Men det er òg verd å merka seg det tette – og ofte oversette – sambandet mellom konstruksjonen av den homoseksuelle «typen» og eit orientalistisk religionssyn. Den viktorianske sexologen Havelock Ellis slutta seg til ein påstand frå homoaktivisten Edward Carpenter (1844–1929) om at homoseksuelle skulle ha ei spesiell evne til religiøse innsikter. Fordi dei homoseksuelle representerte ei blanding av maskuline og feminine temperament, ville sume av dei vera i stand til å nå geniale og uforklarlege innsikter og sjå samanhengar som var skjulte for andre (sst.: 413). Dixons utlegging av korleis dei «feminine» og dei «primitive» blir oppvurderte i dette perspektivet, er interessant:

Within the racialized schema of evolutionary science these 'anachronistic humans,' [...] represented a mode of knowing that, it was argued, had been superseded, though not entirely displaced, by the (masculine) language of European science. In Carpenter's analysis, homosexuality—far from being a marker of degeneration—was an evolutionary step forward (Dixon 1997: 413).

Carpenter skapte ein omvend diskurs ved å bruka overleverte idéar om kvinner, «primitive» folkeslag og homoseksuelle «tredjekjønnsmenneske» for å framheva dei spesielle evnene slike menneske hadde i høve til dei normativt moderne, maskuline og kvite.⁴³⁵ I staden for degenerasjon vart homoseksualitet frå dette synspunktet eit evolusjonært framsteg som stilte spørsmål ved den hegemoniske framstegstanken til maskulin, europeisk vitskap.

Me kjenner att idéane frå Sveens problematisering av at degenerasjon er negativt i kronikken om Wilde (Sveen 1954a, b, jf. kapittel 3), og i idéen om at «vest-østlig vekselvirkning»,

⁴³⁵ Teosofisk orienterte homoseksuelle i det viktorianske England forklarte i tillegg eksistensen av «the intermediate sex»/«det tredje kjønn» gjennom idéen om reinkarnasjon. Dei trudde på eit transcendent Høgare Sjølv som gjekk føre inkarnasjonen, og som var ein guddomleg hermafroditt. Når Ego i løpet av ein reinkarnasjonssyklus gjekk over frå eit kjønn til det andre, vart det ein ujamn samanheng mellom fysisk kjønn og kjønnsidentitet. Slik, meinte dei, oppstod «Urningen», med ein kropp som hørde til eit kjønn og ein mentalitet som hørde til det andre (Dixon 1997: 423).

for Sveen i stor grad representert ved kvinnelege mystikarar,⁴³⁶ var naudsynt for kulturutvikling (Sveen 1959). Sveen, som ovundra Wilde, hadde truleg orientert seg i viktorianske diskusjonar om homoseksualitetens vesen. Tankane hans frå slutten av livet om kunst, kunstnarens vesen, degenerasjon og oppvurderinga av det orientalske syner fram interseksjonane i den diskursive bakgrunnen eg har identifisert gjennom lesingar av forfattarskapen. Desse idéane er i dialog med sexologien og psykoanalysen, nyttar motiv og kategoriar frå den spirituelle vitalismen, siterer markørar frå ein meir omfattande homokultur og -litteratur, og problematiserer den heteronormative temporaliteten. Dette er samanhengar som til no har vore lite utforska i norsk queerforsking, men som Sveens forfattarskap gjev eit forvitneleg innblikk i.

3. Litteraturhistoriske refleksjonar

Samanfallet mellom alle dei ulike diskursane og estetiske og ideologiske strøymingane eg har nemnt, kompliserer den litteraturhistoriske plasseringa av forfattarskapen. På den eine sida er Sveen nyskapande som ein av Noregs fyrste lyriske modernistar; *Andletet* kom ut året før Rolf Jacobsens *Jord og jern*. Allereie i debutboka ser me ein tendens til oppløysing av tradisjonelle versemål og allusjonar til den høgst moderne diskursen psykoanalyse. Den estetisk modernistiske tendensen kulminerer i etterkrigslyrikken med til dels svært utfordrande prosadikt. På den andre sida finst det ein tendens til realisme i *Svartjord* og tradisjonelle, bundne versemål – særskilt i bygdevisene – som i større grad plasserer Sveen i ein tradisjon med nynorsk heimstaddikting og nyromantisk landsmålslyrikk.

For å skildra det estetiske spennet i forfattarskapen kan det vera nyttig å ta utgangspunkt i Toril Mois skilje mellom *modernisme* og *idealisme*. I *Ibsens modernisme* argumenterer Moi for at den tyske idealismen, formulert kring 1800, er den eigentlege motsetnaden til modernismeideologiens⁴³⁷ estetiske syn. Idealismen, slik han vart utvikla av Hölderlin, Hegel og Schelling, reknar det *sanne* og det *gode* som sysken i det *skjønne* (Moi 2006: 112). Dette har òg konsekvensar for kunstnarrolla: Diktaren vart ein profet og mystikar som tente Gud ved å søkja mot det skjønne (sst.: 114). Når det gjeld Sveen, kan me notera oss at han som NS-propagandist posisjonerte seg tydeleg i idealismen: «Jeg er spiritualist og idealist og ser på oppgjøret med materialismen som vårt århundres historiske innebyrd» (Sveen 1944a). Som eg har argumentert

⁴³⁶ Blant Sveens eksempel på kvinnelege mystikarar er den persiske prinsessa Zeb-Un-Nissa (Sveen 1960b) og teosofane madame Blavatsky og Annie Besant (Sveen 1959). Han assosierte i tillegg trolldom sterkt med oldemora i artikkelen «Trolldom i en skogbygd» (Sveen 2003 [1952]).

⁴³⁷ Moi baserer seg her på Fredric Jamesons kritikk av «modernismeideologien»: Seinmodernistisk estetikk har vorte gjort om til estetiske normer som blir brukte som kvalitetskriterium òg for kunst skapt langt tidlegare. Slik blir det skapt ein kanon som «on closer inspection, stands revealed as little more than modernism itself» (Jameson 2002: 179, jf. Moi 2006: 41f).

for gjennom avhandlinga, er det spirituelt-idealisticke og antimaterialistiske synet ein konstant i tenkinga hans.⁴³⁸ Trua på at litteraturen kunne ha ein spirituell og visjonær verknad, viser fram det problematiske sambandet mellom den romantiske idealismen han stod for, og den åndelege nazismen han støtta.

Med andre ord har forfattarskapen både ei *modernistisk* og ei *idealistisk-romantisk* åre. Denne estetiske blandinga viser at «modernisme» i seg sjølv er eit omgrep som er notorisk vanskeleg å definera. I kapittel 3 siterte eg den amerikanske komparatisten Susan S. Friedman på at omgrepa «modernitet» og «modernisme» gjennomgåande blir tillagde motstridande meiningar: på den eine sida, opprør, anarki, brot med fortida og språkleg og subjektiv oppløysing; på den andre institusjonalisering, utbygging av samfunnsstrukturar og konsolidering av opplysningstidas rasjonalitet. Friedman tek til orde for å sjå dei innebygde motsetnadene i omgrepa for det moderne som *produktive*: «I insist upon a meaning produced liminally in between, a dialogic that pits the contradictory processes of formation and deformation against each other, each as necessary to the other» (Friedman 2001: 505). Slik argumenterer ho for at definisjonsstriden kring omgrepa «moderne», «modernitet» og «modernisme» nettopp indikerer den ustabile dialogen mellom dei kulturelle formasjonane omgrepa set namn på:

Order and disruption are symbiotically necessary to each other for each to have its distinctive meaning. The center comes into being as it dissipates. Modernity's grand narratives institute their own radical dismantling. The lifeblood of modernity's chaos is its order. The impulse to order is the product of chaos. Modernism requires tradition to 'make it new.' Tradition comes into being only as it is rebelled against (Friedman 2001: 510).

Refleksjonen til Friedman skisserer ei *relasjonell* forståing av det moderne, der dei ulike elementa får meining på bakgrunn av kva dei skil seg frå. Dette fugleperspektivet på modernismeomgrepet utfyller Moiss syn på modernisme-/idealismedikotomien, og hjelper til med å forstå spenningane i diktverket til Sveen. Sjølv om forfattarskapen dimed ikkje er einast – eller kanskje eingong fyrst og fremst – modernistisk, er han sterkt *moderne* gjennom affiniteten til modernitetens diskursar kring seksualitet, kjønn, religion og politikk.

Friedmans poeng om at kaoset i moderniteten spring ut av sjølv den moderne impulsen til orden kan sjåast i ljøs av at vitalismen fungerer som ei slags «gjenfortrylling» av ein «avfortrylla» modernitet, samtidig som vitalistiske kategoriar for liv og sunnheit informerer biopolitikken og heteronormerande diskursar. Det er med andre ord eit kontinuum, snarare enn

⁴³⁸ Som nazist framstilte dessutan Sveen diktaren som ein visjonær, nasjonal vegvisar (Myren-Svelstad 2016: 8). Slik illustrerer han poenget til Moi om at estetisk idealisme levde vidare i «visse former for fascistisk estetikk» (2006: 21).

eit skarpt skilje, mellom det rasjonelle og det irrasjonelle, mellom naturvitskap og moralisme. Slik får vitalismen, som vil omfamna alle former for liv, ekskluderande og – i Sveens tilfelle – heteronormative, verknader.

Den simultane omfamninga av, og intense konflikten med, vitalistisk tankegods kan lesast som ein kritikk av den destruktive heteronormativiteten i dei bio-politiske prosjekta i samtida. Ved å fokusera på dei antisosiale og skamfylte sidene i verket til Sveen har eg teke konsekvensen av argumentasjonen i kapittel 1 for å plassera Sveen i nettopp ein homolitterær kanon prega av negative affektar: sinne, skam og sorg. Ahmeds kritikk av *lukke* som plikt og norm har hatt stor påverknad på den antisosiale vendinga. Ho argumenterer for at *lukke* er ei heteroseksuell norm, bygd på ein heteronormativ idé om korleis livet skal levast. For å opponera mot denne norma trengst det «gledesreparar» som understrekar korleis denne idéen skaper sinne skam og sorg for visse menneske (Ahmed 2010: 60). Eit krav om at homolitteratur skal formidla *lukke*, er i dette perspektivet heteronormativt; queer *ulukke* er i så måte verknadsfullt som eit krav om rettferd og ein kritikk av at homoseksuelle per definisjon blir utestengde frå heteronormativ *lukke* (sst.: 96): «The unhappy queer is unhappy with the world that reads queers as unhappy. The risk of promoting the happy queer is that the unhappiness of this world could disappear from view. *We must stay unhappy with this world*» (sst.: 105, kursiv i original). Antisosialiteten, queertemporaliteten og dødsdrifta i forfattarskapen er «gledesdrepende» element som eksponerer *ulukke* åt dei som hamna i vitalismens skugge.

I ein artikkel om forfattarskapen stiller Ole Karlsen fylgjande spørsmål som overskrift: «Åsmund Sveens lyrikk – viktig og/eller god?» (2010). Det siste adjektivet – «god» – inviterer til ein kvalitetsdiskusjon som ikkje er emne for denne avhandlinga. Men spørsmålet om lyrikken (og for den skuld heile forfattarskapen) er *viktig*, finst det etter mitt syn eit klårt svar på. Verket til Åsmund Sveen skildrar på ein radikal måte homoerotikk og problema med heteronormativiteten på starten og midten av 1900-talet. I tillegg eksponerer det korleis desse problema kryssar veg med ulike diskursar og ideologiar i samtida. Særskilt dei lyriske verka presenterer eit påtrengande subjekt som blir utsett for både knusande *ulukker* og den største sære. Tekstene *vil* seia lesaren noko, og skaper ofte eit metapoetisk inntrykk av at det er poeten sjølv som snakkar gjennom dei. Slik blir diktverket ein sentral del av eit homolitterært arkiv over skam, avvising, negativitet, men òg protest. Innsikta tekstene bidreg til, så vel som spørsmåla dei tvingar oss til å stilla, gjer forfattarskapen viktig.

Litteratur

1. Av Åsmund Sveen

Bokutgjevingar

1932. *Andletet*. Oslo: Gyldendal.
1933. *Jordelden*. Oslo: Gyldendal.
1935. *Eros syng*. Oslo: Gyldendal.
- 1937a. *Svartjord*. Oslo: Gyldendal.
1940. *Såmannen*. Oslo: Gyldendal.
- 1942a. (red.) *Norsk ånd og vilje*. Oslo: I kommisjon hos Stenersen.
- 1943b. *Bygdeviser. Ord og tonar*. Oslo: Gyldendal.
1963. *Brunnen*. Oslo: Cappelen.
1966. *Tonemesteren*. Oslo: Cappelen.
1970. *Bygdeviser*. Oslo: Den norske bokklubben.
1976. *Svartjord*. Oslo: Samlaget.
1995. *Etterkrigsdikt: Brunnen. Tonemesteren*. Oslo: Cappelen.
2009. *Guten låg i graset. Dikt i utval*. Red.: Knut Ødegård og Knut Imerslund. Vallset: Oplandske bokforlag.

Artiklar, kronikkar, lause dikt og prosatekster

1926. «Kjærleik». *Austland*, 5.8.1926.
- 1927a. «Prolog til SVEN MOREN-festen i U.I. 'Skogbyggingen' Kvitsunddagen 1927». *Austland*, 6.6.1927.
- 1927b. «Litt om Elvromsmåle». *Austland*, 3.11.1927, 1.
- 1927c. «Song åt Elvrom». *Austland*, 3.11.1927, 1.
- 1937b. «Jord og blod og ære». *Dagbladet*, 7.8.1937, 10.
- 1937c. «'Folkelivsskildring'». *Dagbladet*, 17.12.1937, 6.
- 1942b. «Dikttrar og dikting or Hålogaland». I: *Hålogaland i kunst og åndsliv*. Red.: Arne Paus Pausett, 209–229. Oslo: I kommisjon hos Stenersen.
- 1943a. «Kunsten og tiden». *Fritt folk*, 2, 7.
- 1943c. «Cally Monrad – Kristen Gundelach – Kåre Bjørgen». I: *Nasjonalsosialister i norsk diktning. 1. samling. Foredrag holdt i Norsk Rikskringkasting vinteren 1942–1943*, 43–54. Oslo: I kommisjon hos Stenersen.

- 1943d. «Finn Halvorsen – Eyvind Mehle». I: *Nasjonalsosialister i norsk diktning. 1. samling. Foredrag holdt i Norsk Rikskringkasting vinteren 1942–1943*, 19–29. Oslo: I kommisjon hos Stenersen.
- 1944a. «Hvorfor jeg er medlem av NS». *Nationen*, 29.1.1944, 3.
- 1944b. «Finn Halvorsen: 'Høyenhall'». *Nationen*, 4.2.1944, 1, 3.
- 1944c. «Premiøren på Olav Slettos mysteriespel». *Nationen*, 13.10.1944, 3.
1953. «Jeg – Marsyas». *Fra scene til sal*, 1, 11–12.
- 1954a. «Oscar Wildes hundreårsminne», del I. *Morgenbladet*, 16.10.1954, 3.
- 1954b. «Oscar Wildes hundreårsminne», del II. *Morgenbladet*, 18.10.1954, 3.
1959. «Vest-østlig vekselvirkning – vår globale chance». *Morgenbladet*, 20.11.1959, 3.
- 1960a. «Mystikk og diktning». *Morgenbladet*, 10.2.1960, 3.
- 1960b. «Prinsessen som fornyet en litteratur». *Morgenbladet*, 11.2.1960, 3.
2003. «Trolldom i en skogbygd. Magi og magere fra Elverum Finnskog». I: *Alfarheim. Årbok for Elverum*. Band 17. Red.: Tore Fossum, Ottar Evensen og Olav Sæter, 68–71. Elverum: Elverum Historielag.

2. Annan skjønnlitteratur og antologiar

- Anker, Nini Roll. 1932. *Enken*. Oslo: Aschehoug.
- Arneberg, Per, red. 1966. *Norsk lyrikk. Mellomkrigstiden*. Oslo: Gyldendal.
- Aukrust, Olav. 1943. *Dikt i samling*. Band 2. Oslo: Gyldendal.
- Bang, Herman. 1906. *De uden Fædreland –*. København: Gyldendal.
- . 2002. *Paria'er*. Band 53. *University of Southern Denmark Studies in Scandinavian Languages and Literature*. Odense: Syddansk Universitetsforlag.
- Barnes, Djuna. 2006. *Nightwood*. New York: New Directions Books.
- Birkeland, Bjarte, Johs. A. Dale, Erling Nielsen og Halldis Moren Vesaas, red. 1960. *Norske dikt. Frå Edda til i dag*. Oslo: Samlaget.
- Blixen, Karen. 2006. «Det ubeskrevne Blad». I: *Korttekster. Ein antologi*. Red.: Jon Haarberg, Jakob Lothe og Hans H. Skei, 225–230. Oslo: Gyldendal.
- Borges, Jorge Luis. 1995. *Ficciones*. New York: Vintage Español.
- Boye, Karin. 1950. *Kris*. Band 3–4. *Samlade skrifter av Karin Boye*. Stockholm: Bonnier.
- . 2003. *Samlede dikt*. Oslo: Kagge.
- Brontë, Emily. 2009. *Wuthering Heights*. Oxford: Oxford University Press.
- Dale, Johs. A., Bjarte Birkeland, Erling Nielsen og Halldis Moren Vesaas, red. 1966. *Nynorsk lyrikk. Frå Ivar Aasen til Tor Jonsson*. Oslo: Samlaget.

- Dante Alighieri. 2005. *Den guddommelege komedie*. Omsett av Magnus Ulleland. Oslo: Gyldendal.
- Fangen, Ronald. 1915. *De svake: en Fortælling*. Kristiania: Erichsen.
- . 1929. *Nogen unge mennesker*. Oslo: Gyldendal.
- Freimann, Rita [Øvre Richter Frich]. 1912. *I skyggen av Karl Johan. Fragment av en kvindes liv*. Kristiania: J. Aas.
- Garborg, Arne. 1951. *Haugtussa. I Helheim*. Band 6. *Skriftir i samling*. Oslo: Aschehoug.
- García Lorca, Federico. 1943. *Obras completas: Así que pasen cinco años; Diván del Tamarit; Odas; Poemas póstumas*. Band 6. Buenos Aires: Losada.
- Gide, André. 1929. *Si le grain ne meurt*. Paris: Gallimard.
- . 2001. *L'Immoraliste*. Paris: Mercure de France.
- . 2012. *Corydon*. Paris: Gallimard.
- Góngora, Luis de. 2007. «La dulce boca». I: *Dikt fra antikken til vår tid. Vestens lyrikk gjennom 2700 år*. Red.: Jon Haarberg og Hans H. Skei, 114. Oslo: Gyldendal.
- Hamsun, Knut. 1904. *Det vilde Kor*. København & Kristiania: Gyldendal.
- . 1917. *Markens Grøde*. Kristiania: Gyldendal.
- . 1920. *Konerne ved Vandposten*. Kristiania: Gyldendal.
- . 1923a. *Siste Kapittel*. Band 1. Kristiania: Gyldendal.
- . 1923b. *Siste Kapittel*. Band 2. Kristiania: Gyldendal.
- Havnevik, Ivar, red. 1971. *Lyrikkboken. Norske dikt fra Bjerregaard til Mehren*. Oslo: Den norske Bokklubben.
- . 1987. *Sølvalder. Norsk lyrikk gjennom 25 år. Bokklubbens lyrikkvenner 1962–1987*. Stabekk: Den norske bokklubben.
- . 2002. *Dikt i Norge. Lyrikkhistorie 200–2000*. Oslo: Pax.
- . 2005. *Den store norske diktboken. Norsk lyrikk gjennom tidene*. Oslo: Pax.
- Heggelund, Kjell og Jan Erik Vold, red. 1985. *Moderne norsk lyrikk. Frie vers 1890–1980*. Oslo: Cappelen.
- Hoksnes, Arild og Marit Rekdal, red. 2003. *Syng som folk. Folkeleg songtradisjon frå Romsdal*. Molde: Romsdal Sogelag.
- Homer. 1919. *Odysseuskvædet*. Omsett av Arne Garborg. Kristiania: Aschehoug.
- Jacobsen, Jens Peter. 1973. *Digte*. Band 4. *Samlede værker*. København: Rosenkilde og Bagger.
- Jacobsen, Rolf. 1933. *Jord og jern*. Oslo: Gyldendal.
- Jæger, Alf Martin. 1924. *Odd Lyng*. Kristiania: Norske forfatteres forlag.

- Kent, Charles og Eugenia Kielland, red. 1950. *Norsk lyrikk gjennom tusen år*. Band 2. Oslo: Aschehoug.
- Khayyam, Omar. 2012. *Ruba'iyat. Utval, gjendikting og føreord ved Johannes Gjerdåker*. Oslo: Samlaget.
- Krane, Borghild. 1937. *Følelsers forvirring*. Oslo: Gyldendal.
- Krog, Eli, red. 1949. *Det beste jeg har skrevet. 33 norske forfattere velger selv*. Oslo: Aschehoug.
- Kvalstad, Louis. 1936. *Kornsus*. Oslo: Tiden.
- . 1938. *Rosa og svart*. Oslo: Aschehoug.
- Mann, Thomas. 2008. *Der Zauberberg*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch.
- Mathiesen, Sigurd 1999. «Blodtirsdagen». I: *Unge sjeler og andre noveller*. Red.: Knut Brynhildsvoll, 48–63. Oslo: Aschehoug.
- Nygaard, Olav. 1958. *Dikt i utval*. Oslo: Noregs Boklag.
- Obstfelder, Sigbjørn. 1993. *Dikt i samling – prosa i utvalg*. Oslo: Gyldendal.
- Ovid. 2007. «Orpheus og Eurydice» Omsett av Trond Svånå. I: *Dikt fra antikken til vår tid. Vestens lyrikk gjennom 2700 år*. Red.: Jon Haarberg og Hans H. Skei, 62–67. Oslo: Gyldendal.
- Pedersen, Johs. 1952. *Muhammedansk mystik: En samling tekster*. Red.: Poul Tuxen og Aage Marcus. Band 10. *Verdensreligionernes hovedværker*. København: Gyldendal.
- Rytter, Henrik. 1928. *Eros. Ein diktring*. Oslo: Gyldendal.
- Sande, Jakob. 1929. *Svarte næter*. Oslo: Gyldendal.
- Sejersted, Jørgen Magnus og Eirik Vassenden, red. 2007. *Lyrikkhåndboken. 101 dikt og tolkninger*. Oslo: Spartacus.
- Setrom, Ola. 1937. *Medan steinane mel*. Oslo: Gyldendal.
- Thomassen, Håkon og Edvard Brakstad, red. 1941. *Frå arbeidsliv og bokheim. Lesebok for framhaldsskolen og ungdomsskolen*. Oslo: Gyldendal.
- Tzara, Tristan. 1918. *Vingt-cinq poèmes*. Zürich: Collection dada.
- Uppdal, Kristofer. 1919. *Elskhug. Ungdomsvers*. Kristiania & København: Gyldendal.
- . 1920. *Altarelden*. Kristiania: Gyldendal.
- Vesaas, Tarjei. 1934. *Det store spelet*. Oslo: Olaf Norlis forlag.
- . 1935. *Kvinnor ropar heim*. Oslo: Olaf Norlis forlag.
- Vinje, Aasmund Olavsson. 2007. «Vaaren». I: *Dikt fra antikken til vår tid. Vestens lyrikk gjennom 2700 år*. Red.: Jon Haarberg og Hans H. Skei, 192. Oslo: Gyldendal.
- Vaa, Aslaug. 1947. *Fotefár*. Oslo: Aschehoug.

- Wagner, Richard. 1981. *Die Meistersinger von Nürnberg*. Red.: Attila Csampai og Dietmar Holland. Band 7419. *Rororo Opernbücher*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Welhaven, Johan Sebastian. 1990. *Dikt*. Red.: Ingard Hauge. Band 2. *Samlede verker*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Whitman, Walt. 2009. *Leaves of Grass, 1860: The 150th Anniversary Facsimile Edition*. Iowa City: University of Iowa Press.
- Wilde, Oscar. 1950. *De profundis og Balladen om Reading fengsel*. Omsett av Ejlert Bjerke og André Bjerke. Oslo: Ernst G. Mortensens forlag.
- . 2006. *The Picture of Dorian Gray*. Oxford & New York: Oxford University Press.
- Wærp, Henning Howlid, red. 2002. *Prosadiktet i Norge 1890–2000. En antologi*. Oslo: Aschehoug.
- Ziener, Øystein S. 1992. *Fanga. Fanga i flukta – for-forelska for-rykte fragment*. Oslo: Aschehoug.
- Zweig, Stefan. 1927. «Verwirrung der Gefühle». I: *Verwirrung der Gefühle. Drei Novellen, 153–274*. Leipzig: Im Insel.
- Øberg, Edith. 1918. *Romanen*. Kristiania: Aschehoug.
- Aarestrup, Emil. 1838. *Digte*. København: Reitzel.

3. Andre kjelder

- Ahmed, Sara. 2010. *The Promise of Happiness*. Durham: Duke University Press.
- Alter, Robert. 1985. *The Art of Biblical Poetry*. New York: Basic Books.
- Andersen, Bjørge. 1987. *Erotiske oaser i offentlige sfærer. Amor obscurus. En studie av anonym homoseksuell adferd i offentlige sfærer. Strategier for å unngå stigmatisering*. Hovudfagsoppgåve i sosialantropologi, Universitetet i Oslo.
- Andersen, Britt. 2002. «'Jeg har talt med tusen struper gjennom nettene.' Gunvor Hofmos flerstemte elegier». I: *En vei som skumrer mine bilder frem: Om Gunvor Hofmos forfatterskap*. Red.: Ole Karlsen, 79–98. Oslo: Unipub.
- . 2011. *Ubehaget ved det moderne: Kjønn og biopolitikk i Hamsuns kulturkritiske romaner*. Trondheim: Tapir.
- . 2013. «Å lese Prøysen-tekstene 'slik de står'». I: *Alminnelige arbeiderfolk. Om Alf Prøysens prosaforfatterskap*. Red.: Bjørn Ivar Fyksen, 99–129. Vallset: Oplandske Bokforlag.
- Andersen, Britt og Per Esben Myren-Svelstad. 2016. «'Det fins så mange lengsler å spekulere i'. Den transtekstuelle forbindelsen mellom Åsmund Sveen og Alf Prøysens dikt». I: *Ad libitum. Festskrift til Gunnar Foss*. Red.: Steinar Gimnes, 33–56. Oslo: Novus.
- Andersen, Kristian Aurebekk. 2009. «Ein norrøn vår»: *Norsk nasjonalsosialistisk lyrikk, 1940–1945*. Masteroppgåve i allmenn litteraturvitskap, Universitetet i Bergen.

- Andersen, Per Thomas. 1992. *Dekadanse i nordisk litteratur 1880–1900*. Oslo: Aschehoug.
- . 2001. *Norsk litteraturhistorie*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Bagwell, J. Timothy. 1986. *American Formalism and the Problem of Interpretation*. Houston: Rice University Press.
- Bakhtin, Mikhail. M. 1984. *Problems of Dostoevsky's poetics*. Red.: Caryl Emerson. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Bang, Herman. 1922. *Gedanken zum Sexualitätsproblem*. Herausgegeben von Dr. Wasbutzki. Mit einem Geleitwort von Dr. Placzek. Bonn: A. Marcus & E. Webers Verlag.
- Barth, Edvard Kaurin. 2011. *Ugler*. Store Norske Leksikon, 6.10.2011 [lasta ned 9.1.2015]. Tilgjengeleg på <https://snl.no/ugler>.
- Barthes, Roland. 1970. *S/Z*. Paris: Seuil.
- . 1971. *Sade, Fourier, Loyola*. Paris: Seuil.
- . 1984. «La mort de l'auteur». I: *Essais critiques IV. Le bruissement de la langue*, 61–67. Paris: Seuil.
- Baumgartner, Walter. 1977. «Det store spelet og Blut und Boden. Mystikk og kritikk i Bufastbøkene av Tarjei Vesaas». *Syn og Segn* (83): 579–597.
- Beachy, Robert. 2014. *Gay Berlin. Birthplace of a Modern Identity*. New York: Knopf.
- Bech, Henning. 1997. *When Men Meet: Homosexuality and Modernity*. Omsett av Teresa Mesquit og Tim Davies. Cambridge: Polity Press.
- Bergson, Henri. 2013. *L'évolution créatrice*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Berman, Patricia G. 2006. «*Mens sana in corpore sano*: Munchs vitale kropp». I: *Livskraft. Vitalismen som kunstnerisk impuls 1900–1930*. Red.: Karen E. Lerheim og Ingebjørg Ydstie, 45–60. Oslo: Munch-Museet.
- Bersani, Leo. 1995. *Homos*. Cambridge: Harvard University Press.
- Bibelen, eller Den Heilage skrifti: Dei kanoniske bøkene i Det Gamle og Det Nye Testamentet*. 1976. Revidera umsetjing frå 1938. Oslo: Bibelselskapet.
- Bjørby, Pål. 1997. «Herman Bangs Gedanken zum Sexualitätsproblem: En introduksjon». *lambda nordica*, 9 (4): 7–15.
- . 2010. «Åsmund Sveens *Andletet* (1932): En queering av seksualitet, drift og identitet». I: «*der vårgras brydder*». *Nye lesninger av Åsmund Sveens diktning*. Red.: Hans Kristian Rustad, 133–187. Vallset: Oplandske Bokforlag.
- Björklund, Jenny. 2014. *Lesbianism in Swedish Literature. An Ambiguous Affair*. New York: Palgrave Macmillan.

- Blank, Hanne. 2012. *Straight. The Surprisingly Short History of Heterosexuality*. Boston: Beacon Press.
- Boasson, Frode Lerum. 2015. *Men Livet lever. Hamsuns vitalisme fra Pan til Ringen sluttet*. Ph.d.-avhandling i allmenn litteraturvitenskap, Institutt for språk og litteratur, NTNU.
- Brekke, Paal. 1963. «Åsmund Sveens etterlatte dikt». *Dagbladet*, 7.11.1963, 7.
- . 1966. «En dikter mot strømmen». *Dagbladet*, 30.11.1966, 3-4.
- Brumo, John. 2001. *Modernitet og historisitet i norske 1930-tallsromaner*. Dr.art.-avhandling i nordisk litteratur, Institutt for nordistikk og litteraturvitenskap, NTNU.
- Bruns, Claudia. 2005. «Der homosexuelle Staatsfreund. Von der Konstruktion des erotischen Männerbunds bei Hans Blüher». I: *Homosexualität und Staatsräson. Männlichkeit, Homophobie und Politik in Deutschland 1900-1945*. Red.: Susanne zur Nieden, 100-117. Frankfurt/New York: Campus Verlag.
- Burke, Seán. 1992. *The Death and Return of the Author: Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Butler, Judith. 1991. «Imitation and Gender Insubordination». I: *Inside/Out. Lesbian Theories, Gay Theories*. Red.: Diana Fuss, 13-31. New York & London: Routledge.
- . 1993. «Critically Queer». *GLQ*, 1 (1): 17-32.
- . 1997. *Excitable Speech. A Politics of the Performative*. New York & London: Routledge.
- . 2002. «Melancholy Gender-Refused Identification». I: *Gender in Psychoanalytic Space. Between Clinic and Culture*. Red.: Muriel Dimen og Virginia Goldner, 3-19. New York: Other Press.
- . 2007. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York & London: Routledge.
- Buvik, Per. 2001. *Dekadanse*. Oslo: Pax.
- Børtnes, Jostein. 2008. «Uttaler Paulus seg 'kompromissløst om homofili'?». I: *Tekster på tvers. Queer-inspirerte lesninger*. Red.: Christine Hamm, Jørgen Magnus Sejersted og Lars Rune Waage, 45-61. Trondheim: Tapir.
- Campbell, Colin. 2007. *The Easternization of the West. A Thematic Account of Cultural Change in the Modern Era*. Boulder: Paradigm Publishers.
- Caudet, Francesco. 1991. «Rhetorik und Ästhetik im Dienste ideologischer Manipulation. Faschistische Lyrik in Spanien». I: *Fascism and European Literature/Faschismus und Europäische Literatur*. Red.: Stein Ugelvik Larsen, Beatrice Sandberg og Ronald Speirs, 198-214. Bern: Peter Lang.

- Chr. Vs *NORSKE LOV: Siette Bog. 13 Cap. Om Løsaqtighed*. [lasta ned 3.2.2015]. Tilgjengeleg på http://www.hf.uio.no/iakh/forskning/prosjekter/tingbok/kilder/chr5web/chr5_o6_13.html.
- Cocks, H.G. 2003. *Nameless Offences. Homosexual Desire in the Nineteenth Century*. London & New York: I.B. Tauris.
- Dahl, Hans Fredrik. 2001. *De store ideologienes tid*. Red.: Trond Berg Eriksen og Øystein Sørensen. Band 5. *Norsk idéhistorie*. Oslo: Aschehoug.
- Dah, Hans Fredrik, Guri Hjeltnes, og Bernt Hagtvat. 2009. *Den norske nasjonalsosialismen: Nasjonal samling 1933–1945 i tekst og bilder*. Oslo: Pax.
- Dahl, Willy. 1984. *Tid og tekst 1884–1935*. Band 2. *Norges litteratur*. Oslo: Aschehoug.
- . 1989. *Tid og tekst 1935–1972. Med et sluttkapittel om tekstene i 70- og 80-årene*. Band 3. *Norges litteratur*. Oslo: Aschehoug.
- Dale, Johs. A. 1937. «Roman av Åsmund Sveen». *Norsk Tidend*, 9.12.1937, 3.
- . 1940. «For ein lyrikar Åsmund Sveen er!». *Norsk Tidend*, 13.6.1940, 1–3.
- Dalgard, Olav. 1935. «Eros syng». *Dagbladet*, 29.11.1935, 6.
- Dam, Anders Ehlers. 2010. *Den vitalistiske strømning i dansk litteratur omkring år 1900*. Århus: Aarhus Universitetsforlag.
- Derks, Paul. 1990. *Die Schande der heiligen Päderastie. Homosexualität und Öffentlichkeit in der deutschen Literatur 1750–1850*. Berlin: Rosa Winkel.
- Derrida, Jacques. 1972. *La dissémination*. Paris: Seuil.
- Detering, Heinrich. 2013. *Das offene Geheimnis. Zur literarischen Produktivität eines Tabus von Winckelmann bis zu Thomas Mann*. Göttingen: Wallstein.
- Dixon, Joy. 1997. «Sexology and the Occult: Sexuality and Subjectivity in Theosophy's New Age». *Journal of the History of Sexuality*, 7 (3): 409–433.
- Driesch, Hans. 1908a. *The Science and Philosophy of the Organism*. Band 1. London: Adam & Charles Black.
- . 1908b. *The Science and Philosophy of the Organism*. Band 2. London: Adam & Charles Black.
- Dyer, Richard. 1991. «Believing in Fairies: The Author and the Homosexual». I: *Inside/Out. Lesbian Theories, Gay Theories*. Red.: Diana Fuss, 185–201. New York & London: Routledge.
- Eagleton, Terry. 2006. *Literary Theory. An Introduction*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

- Eatwell, Roger. 1996. «On Defining the 'Fascist Minimum': The Centrality of Ideology». *Journal of Political Ideologies*, 1 (3): 303–319.
- Edelman, Lee. 1994. *Homographesis*. New York & London: Routledge.
- Egeland, Kjøl, og Tordis Ørjasæter. 1975. *Mellomkrigstid*. Red.: Edvard Beyer. Band 5. *Norges litteraturhistorie*. Oslo: Cappelen.
- Eide, Tormod. 1999. *Retorisk leksikon*. Oslo: Spartacus.
- Elster, Kristian. 1934. *Det tyvende århundre*. 2. utg. Band 6. *Illustrert norsk litteraturhistorie*. Oslo: Gyldendal.
- Elton, Thore J. 2000. *Ferdinand Finne*. Oslo: Gyldendal.
- Emerson, Ralph Waldo. 1983. *Essays & Lectures*. Red.: Joel Porte. New York: Literary Classics of the United States.
- Endsjø, Dag Øistein. 2009. *Sex og religion. Fra jomfruball til hellig homosex*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Fidjestøl, Alfred. 2013. *Trass alt. Det norske teatret 1913–2013*. Oslo: Samlaget.
- . 2014. *Frå Asker til Eden: Historia om askerkretsen 1897–1924*. Oslo: Samlaget.
- Finne, Ferdinand. 1998. *Blå elefant. Ekko fra India*. Oslo: Orfeus.
- Flemmen, Haakon. 2010. *Den skjulte makten. Ingjald Nissen og hans samfunnskritikk*. Masteroppgåve i idéhistorie, Universitetet i Oslo.
- Fløgstad, Kjartan. 2004. *Brennbart*. Oslo: Gyldendal.
- Folsom, Ed. 2010. «Transcendental Poetics: Emerson, Higginson and the Rise of Whitman and Dickinson». I: *The Oxford Handbook of Transcendentalism*. Red.: Joel Myerson, Sandra Harbert Petrucci og Laura Dassow Walls, 263–290. New York: Oxford University Press.
- Foss, Gunnar. 1996. «Nord for jubilentens heimtrakter. Eit feltforsøk på Louis Kvalstad». I: *Mosaikker. Festskrift i anledning Hans Erik Aarsets 50-årsdag*. Red.: Anne Marie Uberg, Lisbeth Nordøy, Rolf Gaasland og Even Arntzen, 75–96. Tromsø: Universitetet i Tromsø.
- Foucault, Michel. 1966. *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. Paris: Gallimard.
- . 1969. *L'Archéologie du savoir*. Paris: Gallimard.
- . 2009. *Histoire de la sexualité. 1: La volonté de savoir*. Paris: Gallimard.
- . 2001. «Qu'est-ce qu'un auteur ?». I: *Dits et écrits*. Band 1. Red.: Daniel Defert, François Ewald og Jacques Lagrange, 817–849. Paris: Gallimard.
- Freeman, Elizabeth. 2010. *Time Binds. Queer Temporalities, Queer Histories*. Durham & London: Duke University Press.

- Freud, Sigmund. 1924. «Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie». I: *Gesammelte Schriften von Sigmund Freud*. Band 5. Red.: Sigmund Freud, Anna Freud, Otto Rank og A.J. Storfer, 7–119. Leipzig: Internationaler psychoanalytischer Verlag.
- . 1925a. «Zur Einführung des Narzißmus». I: *Gesammelte Schriften von Sigmund Freud*. Band 6. Red.: Sigmund Freud, Anna Freud og A.J. Storfer, 153–187. Leipzig: Internationaler psychoanalytischer Verlag.
- . 1925b. «Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci». I: *Gesammelte Schriften von Sigmund Freud*. Band 9. Red.: Sigmund Freud, Anna Freud og A.J. Storfer, 369–454. Leipzig: Internationaler psychoanalytischer Verlag.
- . 1940. «Jenseits des Lustprinzips». I: *Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet*. Band 13. Red.: Anna Freud, E. Bibring, W. Hoffer, E. Kris og O. Isakower, 1–69. Frankfurt am Main: S. Fischer.
- . 1946. «Das Motiv der Kästchenwahl». I: *Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet. Werke aus den Jahren 1913–1917*. Band 10. Red.: Anna Freud, E. Bibring, W. Hoffer, E. Kris og O. Isakower, 24–37. Frankfurt am Main: S. Fischer.
- Fridtun, Kristin. 2011. «Kva vil deg livet?». *Dag og Tid*, 7.1.2011, 24–25.
- Friedman, Susan Stanford. 2001. «Definitional Excursions: The Meanings of Modern/Modernity/Modernism». *Modernism/modernity*, 8 (3): 493–513.
- Frietsch, Elke. 2012. «Naked Masculinity as a Representation of the State. Nude Figures during the National Socialist Era». I: *nude men. from 1800 until the present day*. Red.: Tobias G. Natter og Elisabeth Leopold, 99–105. Wien: Leopold-Museum & Hirmer.
- «Frifant». 1932. «To nynorske debutantar i dag». *Den 17de Mai*, 9.11.1932, 1, 3.
- Gallop, Jane. 2011. *The Deaths of the Author. Reading and Writing in Time*. Durham & London: Duke University Press.
- Gatland, Jan Olav. 1990. *Mellom linjene: Homofile tema i norsk litteratur*. Oslo: Aschehoug.
- . 2003a. *Det andre mennesket. Eit portrett av Åsmund Sveen*. Oslo: Samlaget.
- . 2003b. «Åsmund Sveen – liv og verk». I: *Alfarheim. Årbok for Elverum*. Band 17. Red.: Tore Fossum, Ottar Evensen og Olav Sæter, 47–63. Elverum: Elverum Historielag.
- . 2003c. «Åsmund Sveen». *Morgenbladet*, 7.11.2003.
- . 2009. *Øivind Eckhoff*. Norsk biografisk leksikon, 13.2.2009 [lasta ned 1.4.2015]. Tilgjengeleg på https://nbl.snl.no/%C3%98ivind_Eckhoff.
- . 2010. «Opportunist eller idealist – Åsmund Sveen og nazismen». I: «*der vårgras brydder*». *Nye lesninger av Åsmund Sveens diktning*. Red.: Hans Kristian Rustad, 231–246. Vallset: Oplandske bokforlag.

- Genette, Gérard. 1982. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Seuil.
- . 1987. *Seuils*. Paris: Seuil.
- Gentikow, Barbara. 1974. *En skitten strøm. Samfunnskritikken i den «umoralske» litteraturen i Norge 1880–1960*. Omsett av Kari Haave. Oslo: Gyldendal.
- Gilbert, Sandra M. og Susan Gubar. 2000. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven: Yale University Press.
- Gillies, Mary Ann. 1996. *Henri Bergson and British Modernism*. Montreal: McGill-Queen's University Press.
- Gjesdahl, Paul. 1932a. «Nini Roll Ankers nye roman». *Tidens Tegn*, 3.11.1932, 8–9.
- . 1932b. «En ny dikter». *Tidens Tegn*, 19.12.1932, 2.
- Grice, Paul. 1989. *Studies in the Way of Words*. Cambridge & London: Harvard University Press.
- Griffin, Roger. 2007. *Modernism and Fascism: The Sense of a Beginning under Mussolini and Hitler*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Grodal, Finn [Øivind Eckhoff]. 1957. *Vi som føler annerledes. Homoseksualiteten og samfunnet*. Oslo: Aschehoug.
- Groth, Helge. 1947. *Hovedlinjer i mellomkrigstidens norske litteratur*. Band 1. *Humanistiske skrifter*. Bergen: John Grieg.
- Gundelach, Kristen. 1932. «Den moderne ungdom tar selv ordet». *Morgenposten*, 8.
- Gylseth, Christopher Hals. 2009. *Øvre Richter Frich*. Norsk biografisk leksikon, 13.2.2009 [lasta ned 30.9.2016]. Tilgjengeleg på https://nbl.snl.no/%C3%98vre_Richter_Frich.
- Halberstam, Judith. 2005. *In a Queer Time and Place. Transgender Bodies, Subcultural Lives*. New York: New York University Press.
- . 2008. «The Anti-Social Turn in Queer Studies». *Graduate Journal of Social Science*, 5 (2): 140–156.
- . 2011. *The Queer Art of Failure*. Durham: Duke University Press.
- Halperin, David M. 1985. «Platonic Erôs and What Men Call Love». *Ancient Philosophy*, 5 (2): 161–204.
- . 2012. *How to Be Gay*. Cambridge: Harvard University Press.
- Halse, Sven. 2004. «Vitalismen: fænomen og begreb». *Kritik* (171): 1–7.
- . 2013. «Zyklischer Vitalismus. Die Dialektik von Tod und Leben in der deutschen Lyrik 1890–1905». I: *Natur und Moderne um 1900. Räume – Repräsentationen – Medien*. Red.: Adam Paulsen og Anna Sandberg, 203–218. Bielefeld: transcript.

- Halsos, Martin Skaug. 2007. «Norway 1842–1972: When Public Interest Demands». I: *Criminally Queer: Homosexuality and Criminal Law in Scandinavia, 1842–1999*. Red.: Jens Rydström og Kati Mustola, 91–116. Amsterdam: Aksant.
- Halvorsen, Finn. 1940. «En diktsamling». *Aftenposten*, 24.4.1940, 2.
- Hanson, Ellis. 2003. «Wilde's Exquisite Pain». I: *Wilde Writings*. Red.: Joseph Bristow, 101–124. University of Toronto Press.
- Hauge, Knut. 1976. «Bygdesamfunn i oppløysing». *Gula Tidend*, 16.10.1976.
- Haugen, Einar. 1968. *Riksspråk og folkemål. Norsk språkpolitikk i det 20. århundre*. Omsett av Dag Gundersen. Oslo: Universitetsforlaget.
- Heede, Dag. 1989. «Sigmund Freud. En fé ved 'den homoseksuelle's vugge». *lambda nordica*, 1 (3/4): 124–152.
- . 2004. «Dødebøger. Homoseksuelle selvbiografier af Herman Bang, Karl Larsen og Christian Houmark». I: *Livet som indsats. Livshistoriske satsninger og iscenesættelser*. Red.: Sven Halse. Odense: Syddansk Universitetsforlag.
- . 2005. *Hjertebrødre: Krigen om H.C. Andersens seksualitet. University of Southern Denmark studies in literature*. Odense: Syddansk Universitetsforlag.
- . 2011. «Til døden jer forener. Thanatologiske mandeutopier i Sigurd Mathiesens tidlige forfatterskab». *SPRING* (30): 130–152.
- Helseth, Tore. 2000. *Filmrevy som propaganda. Den norske filmrevyen 1941–45*. Band 75. *Acta Humaniora*. Oslo: Unipub.
- Herzog, Dagmar. 2005. *Sex after Fascism: Memory and Morality in Twentieth-Century Germany*. Princeton: Princeton University Press.
- Hewitt, Andrew. 1996. *Political Inversions: Homosexuality, Fascism & the Modernist Imaginary*. Stanford: Stanford University Press.
- Hodder, Alan. 2010. «Asian Influences». I: *The Oxford Handbook of Transcendentalism*. Red.: Joel Myerson, Sandra Harbert Petrulionis og Laura Dassow Walls, 27–37. New York: Oxford University Press.
- Houm, Philip. 1955. *Norges litteratur. Fra 1914 til 1950-årene*. Red.: Francis Bull, Fredrik Paasche, A.H. Winsnes og Philip Houm. Band 6. *Norsk litteraturhistorie*. Oslo: Aschehoug.
- Hustad, Jon. 2003. «Seilte under falskt flagg». *Morgenbladet*, 17.10.2003, 10.
- Høyum, Nina Frang. 1996. «Hamsun buldrer – Nirvanas Bulder. Om Knut Hamsun, buddhisme og frigjørende fatalisme». *Utflukt* (1): 36–40.
- . 1997. «...en Paavirkning av Livets blinde Kræfter». *Arthur Schopenhauers innflytelse på Knut Hamsuns litteratur*. Hovudfagsoppgåve i idéhistorie, Universitetet i Oslo.

- Imbert, Christophe. 2007. «La Renaissance : un programme pour le XIX^e siècle». I: *La postérité de la Renaissance*. Red.: Fiona McIntosh-Varjabédian og Véronique Gély, 15–31. Lille: Editions du Conseil Scientifique de l'Université Charles-de-Gaulle.
- Imlerslund, Knut. 1989. «Åsmund Sveen – diktaren frå Sørskogbygda». I: *Det var under krigen ... Årbok for Glåmdalen 1989*. Red.: Geir Vestheim, 86–100. Elverum: Austmannalaget.
- . 1992. «Åsmund Sveen – modernist og nazist». *Agora* (4): 136–151.
- . 1996. «Åsmund Sveen – i krig og fred». I: *Alvorsord. Seminarinnlegg fra Hedmark Litteratur Festival 1996*. Red.: Terje Tønnessen og Stig Fonås, 46–59. Arneberg/Hedmark forfatterlag.
- . 2003. *Norske klassikere. Litterære essays*. Elverum: Høgskolen i Hedmark.
- Indergaard, Erling. 1975. *Utviklingslinjer og hovudmotiv i Åsmund Sveens diktning*. Hovudfagsoppgåve i nordisk litteratur, Universitetet i Oslo.
- Jackson, Earl. 1995. *Strategies of Deviance. Studies in Gay Male Representation*. Bloomington: Indiana University Press.
- Jackson, Rosemary. 2009. *Fantasy: The Literature of Subversion*. London & New York: Routledge.
- Jaensch, Erich R. 1938. *Der Gegentypus: Psychologisch-anthropologische Grundlagen deutscher Kulturphilosophie, ausgehend von dem was wir überwinden wollen*. Leipzig: Johann Ambrosius Barth.
- Jameson, Fredric. 2002. *A Singular Modernity. Essay on the Ontology of the Present*. London & New York: Verso.
- Jehlen, Myra. 2008. *Five Fictions in Search of Truth*. Princeton: Princeton University Press.
- Johannesen, Hjørdis. 1938. «Nynorsk roman». *Gula Tidend*, 7.1.1938, 5.
- Johannisson, Karin. 1991. «Folkhälsa: Det svenska projektet från 1900 till 2:a världskriget». I: *Lychnos. Årsbok för idé- och vetenskapshistoria*. Red.: Karin Johannisson, 139–195. Stockholm: Lärdoms-historiska samfundet.
- . 1994. *Den mörka kontinenten. Kvinnan, medicinen och fin-de-siècle*. Stockholm: Norstedt.
- Jor, Finn. 2009. *Philip Houm*. Norsk biografisk leksikon, 13.2.2009 [lasta ned 19.10.2015]. Tilgjengeleg på https://nbl.snl.no/Philip_Houm.
- Jordåen, Runar. 2003. *Frå synd til sjukdom? Konstruksjonen av mannleg homoseksualitet i Norge, 1886–1950*. Hovudfagsoppgåve i historie, Universitetet i Bergen.
- . 2010. *Inversjon og perversjon: Homoseksualitet i norsk psykiatri og psykologi frå slutten av 1800-talet til 1960*. Ph.d.-avhandling i historie, Universitetet i Bergen.

- Jordåen, Runar og Raimund Wolfert. 2015. «Homoseksualitet i det tyskokkuperte Norge. Sanksjoner mot seksuelle forhold mellom menn i Norge 1940–1945». *Historisk Tidsskrift*, 94: 454–485.
- Kafer, Alison. 2013. *Feminist, Queer, Crip*. Bloomington: Indiana University Press.
- Karlsen, Ole. 2003. *Ord og bilete. Ekfrasen i moderne norsk lyrikk*. Oslo: Samlaget.
- . 2010. «Åsmund Sveens lyrikk – viktig og/eller god?». I: «*der vårgras brydder*». *Nye lesninger av Åsmund Sveens diktning*. Red.: Hans Kristian Rustad, 9–35. Vallset: Oplandske Bokforlag.
- . 2014. «'Bare lerkene kan lese morgenen/den blå bokstaven/i en altfor stor resept'». Norsk lyrikk 2000–2012 i formperspektiv». I: *Nordisk samtidspoesi. Særlig Øyvind Rimbereids forfatterskap*. Red.: Ole Karlsen, 98–115. Vallset: Oplandske Bokforlag.
- Kasa, Torgeir og Karl Evang. 1947. «Homoseksualitet». I: *Seksuell opplysning*. Band 1. Red.: Karl Evang, 170–200. Oslo: Tiden.
- Keilson-Lauritz, Marita. 1997. *Die Geschichte der eigenen Geschichte. Literatur und Literaturkritik in den Anfängen der Schwulenbewegung am Beispiel des Jahrbuchs für sexuelle Zwischenstufen und der Zeitschrift Der Eigene*. Band 11. *Homosexualität und Literatur*. Berlin: Rosa Winkel.
- . 2005. «Tanten, Kerle und Skandale. Die Geburt des 'modernen Homosexuellen' aus den Flügelkämpfen der Emanzipation». I: *Homosexualität und Staatsräson. Männlichkeit, Homophobie und Politik in Deutschland 1900–1945*. Red.: Susanne zur Nieden, 81–99. Frankfurt/New York: Campus.
- Khan, Inayat og Jan-Erik Kvamsdahl. 1993. *Marcello Haugens egen lærebok*. Oslo: J.-E. Kvamsdahl.
- Kielland, Eugenia. 1933. «Åsmund Sveen: 'Jordelden'». (*Gyldendal*). *Morgenposten*, 27.10.1933, 8.
- . 1937. «Roman fra skogbygden». *Morgenposten*, 15.12.1937, 7.
- Kittang, Atle. 1975. «Fascisme og diktning i norsk mellomkrigs litteratur». I: *Nazismen og norsk litteratur*. Red.: Bjarte Birkeland og Stein Ugelvik Larsen, 32–56. Bergen: Universitetsforlaget.
- . 1995. «Fascisme og diktning i norsk mellomkrigs litteratur. Nokre refleksjonar og eit riss av tre romanunivers». I: *Nazismen og norsk litteratur. 2. utgave*. Red.: Bjarte Birkeland, Atle Kittang, Stein Ugelvik Larsen og Leif Longum, 51–79. Oslo: Universitetsforlaget.
- Kjerkegaard, Stefan. 2014. «In the Waiting Room: Narrative in the Autobiographical Lyric Poem, Or Beginning to Think about Lyric Poetry with Narratology». *Narrative*, 22 (2): 185–202. doi: 10.1353/nar.2014.008.

- «Kobra». 1933. «Ein diktar gaar vidare». *Den 17de Mai*, 18.10.1933.
- Koerber, Rolf. 1998. «Freikörperkultur». I: *Handbuch der deutschen Reformbewegungen 1880–1933*. Red.: Diethart Kerbs og Jürgen Reulecke, 103–114. Wuppertal: Peter Hammer.
- Kostveit, Åsta Østmoe. 2000. *Fuglen i folkekulturen*. Oslo: Landbruksforlaget.
- Krafft-Ebing, Richard von. 1892. *Psychopathia Sexualis. Mit besonderer Rücksichtigung der conträren Sexualempfindung. Eine klinisch-forensische Studie*. Stuttgart: Verlag von Ferdinand Enke.
- . 1999. *Psychopathia Sexualis: With Especial Reference to Contrary Sexual Instinct. A Clinical-Forensic Study*. Omsett av Brian King. Burbank: Bloat.
- Kristiansen, Hans W. 2004. *Kjærlighetskarusellen: Eldre homoseksuelle menns livsfortellinger og livsløp i Norge*. Dr.polit.-avhandling i sosialantropologi, Sosialantropologisk institutt, Universitetet i Oslo.
- . 2008. *Masker og motstand: Diskré homoliv i Norge 1920-1970*. Oslo: Unipub.
- Krouk, Dean. 2010. «A Queer Fascism? Åsmund Sveen's Vitalist Aesthetics and Politics». I: «*der vårgras brydder*». *Nye lesninger av Åsmund Sveens diktning*. Red.: Hans Kristian Rustad, 63–89. Vallset: Oplandske Bokforlag.
- . 2011. *Catastrophes of Redemption: Modernism and Fascism in Norway*. Ph.d.-avhandling i nordistikk, University of California, Berkeley.
- . 2014. *Marsyas and Narcissus: Figures of Punishment in Åsmund Sveen's Postwar Modernism*. [upublisert: «Paper presented at the Yale Conference on Baltic and Scandinavian Studies, 2014»].
- Kværne, Per. 2014. *Nirvana*. Store norske leksikon, 22.10.2014 [lasta ned 7.1.2015]. Tilgjengeleg på <https://snl.no/nirvana>.
- Kyllingstad, Jon Røyne. 2004. *Kortskaller og langskaller. Fysisk antropologi i Norge og striden om det nordiske herremennesket*. Oslo: Scandinavian Academic Press.
- Körber, Lill-Ann. 2010. «Badende Männer: Gesundheit, Krankheit und Künstlerschaft». I: *Gesundheit/Krankheit: Kulturelle Differenzierungsprozesse um Körper, Geschlecht und Macht in Skandinavien*. Red.: Lill-Ann Körber og Stefanie von Schnurbein, 51–72. Leverkusen: Literaturverlag Norden.
- . 2013. *Badende Männer: Der nackte männliche Körper in der skandinavischen Malerei und Fotografie des frühen 20. Jahrhunderts*. Bielefeld: transcript.
- Lauretis, Teresa de. 1991. «Queer theory: Lesbian and Gay Sexualities. An Introduction». *differences*, 3 (2): iii–xviii.
- Lavik, Nils. 1932. «Andletet». *Dagen*, 26.11.1932, 19.

- Lien, Andreas Bagås. 2013. *En ny ånd i skolen. Nasjonal Samlings skolepolitikk 25.9.1940–31.12.1942*. Masteroppgåve i historie, Universitetet i Oslo.
- Linse, Ulrich. 1998. «Sexualreform und Sexualberatung». I: *Handbuch der deutschen Reformbewegungen 1880–1933*. Red.: Diethart Kerbs og Jürgen Reulecke, 211–226. Wuppertal: Peter Hammer.
- Lomholt, Karsten. 1994. *Elskere og asketer. Introduktion til islamisk mystik*. København: Museum Tusulanum.
- Lothe, Jakob, Christian Refsum, Unni Solberg og Atle Kittang. 2007. *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Oslo: Kunnskapsforlaget.
- Love, Heather. 2007. *Feeling Backward. Loss and the Politics of Queer History*. Cambridge: Harvard University Press.
- Luciano, Dana. 2007. *Arranging Grief. Sacred Time and the Body in Nineteenth-Century America*. New York & London: New York University Press.
- Lund-Iversen, Carl Lauritz. 2016. *Ordets tjener og sviker. Forfatteren, kritikeren og nazisten Finn Halvorsen*. Kristiansand: Portal.
- Lunden, Kåre. 2006. «Språket og Vinje». *Klassekampen*, 16.12.2006.
- . 2008. «Nazisme og mål». *Klassekampen*, 1.2.2008, 17.
- Mahrt, Haakon Bugge. 1931. *Modernisme*. Oslo: Gyldendal.
- Mann, Klaus. 1969. «Homosexualität und Faschismus». I: *Heute und Morgen. Schriften zur Zeit*. Red.: Klaus Mann og Martin Gregor-Dellin, 130–137. München: Nymphenburger Verlagshandlung.
- Mathisen, Ingrid Nestås. 2011. *'Den aldri stansende livets strøm': Ei utforsking av vitalismen i Sigrid Undset og Cora Sandel sine debutromanar*. Masteroppgåve i nordisk litteratur, Universitetet i Bergen.
- . 2012. «'Varme er liv, kulde er død'. Cora Sandels *Alberte og Jakob* (1926) som vitalistisk tekst?». *Edda*, 112 (4): 302–316.
- McConnell-Ginet, Sally. 1998. «The Sexual (Re)production of Meaning: A Discourse-Based Theory». I: *The Feminist Critique of Language: A Reader*. Red.: Deborah Cameron, 198–210. London & New York: Routledge.
- McIntosh, Mary. 1968. «The Homosexual Role». *Social Problems*, 16 (2): 182–192. doi: 10.2307/800003.
- McRuer, Robert. 2006. *Crip Theory. Cultural Signs of Queerness and Disability*. New York: NYU Press.

- Melby, Kari. 2002. «Ekteskapet for fall? Kjønn og befolkning som medisinsk problem ved inngangen til 1900-tallet». I: *Kjærlighetens institusjoner. Festschrift til Irene Iversen*. Red.: Jon Haarberg og Anne Birgitte Rønning, 113–128. Oslo: Unipax.
- Miller, D. A. 1991. «Anal Rope». I: *Inside/Out. Lesbian Theories, Gay Theories*. Red.: Diana Fuss, 119–141. New York & London: Routledge.
- Moi, Toril. 2006. *Ibsens modernisme*. Omsett av Agnete Øye. Oslo: Pax.
- Montrose, Louis. 1992. «New Historicisms». I: *Redrawing the Boundaries: The Transformation of English and American Literary Studies*. Red.: Stephen Greenblatt og Giles Gunn, 392–418. New York: Modern Language Association of America.
- Mosse, George L. 1985. *Nationalism and Sexuality: Middle-Class Morality and Sexual Norms in Modern Europe*. Madison: University of Wisconsin Press.
- . 1996. «Fascist Aesthetics and Society: Some Considerations». *Journal of Contemporary History*, 31 (2): 245–252.
- . 1998. *Image of Man. The Creation of Modern Masculinity*. New York & Oxford: Oxford University Press.
- Moxnes, Halvor. 2001. «Fra kulturelt hegemoni til ideologisk getto. Homofili-debatten i Den norske kirke fra 1950 til 2000». I: *Norsk homoforskning*. Red.: Marianne C. Brantsæter, Turid Eikvam, Reidar Kjær og Knut Olav Åmås, 57–84. Oslo: Universitetsforlaget.
- Muñoz, José Esteban. 2009. *Cruising Utopia. The Then and There of Queer Futurity*. New York: New York University Press.
- Murat, Laure. 2006. *La loi du genre: Une histoire culturelle du 'troisième sexe'*. Paris: Fayard.
- Müller, Klaus. 1991. *Aber in meinem Herzen sprach eine Stimme so laut. Homosexuelle Autobiographien und medizinische Pathographien im neunzehnten Jahrhundert*. Band 4. *Homosexualität und Literatur*. Berlin: Rosa Winkel.
- Myren-Svelstad, Per Esben. 2016. «Ein eksemplarisk kulturkamp. Åsmund Sveens litterære engasjement for Nasjonal Samling». *Norsk Litteraturvitenskapelig Tidsskrift*, 19 (1): 5–19.
- Myrvoll, Klaus Johan. 2012. «Då nynorsken stod for livskrafta». *Dag og Tid*, 13.7.2012, 20–21.
- N.N. 1944. «God kunst til bygdene». *Nationen*, 15.3.1944, 3.
- Nerbøvik, Jostein. 1999. *Norsk historie 1860–1914: Eit bondesamfunn i oppbrot*. Band 5. Oslo: Samlaget.
- Nieden, Susanne zur. 2005a. «Einleitung». I: *Homosexualität und Staatsräson. Männlichkeit, Homophobie und Politik in Deutschland 1900–1945*. Red.: Susanne zur Nieden, 7–14. Frankfurt/New York: Campus.

- . red. 2005b. *Homosexualität und Staatsräson. Männlichkeit, Homophobie und Politik in Deutschland 1900–1945*. Frankfurt/New York: Campus.
- Nietzsche, Friedrich. 2007. «Det apolliniske og det dionysiske» Omsett av Arild Haaland. I: *Klassisk litteraturteori. En antologi*. Red.: Eiliv Eide, Atle Kittang og Asbjørn Aarseth, 253–261. Oslo: Universitetsforlaget.
- Nissen, Ingjald. 1945. *Psykopatenes diktatur*. Oslo: Aschehoug.
- Nissen, Nils Axel. 2000. «Å lese for å bruke: Homoforskning, kjønnsforskning og litteraturvitenskap». I: *Norsk litterær årbok 2000*. Red.: Hans H. Skei og Einar Vannebo, 241–263. Oslo: Samlaget.
- Nolzen, Armin. 2005. «'Streng vertraulich!' Die Bekämpfung 'gleichgeschlechtlicher Verfehlungen' in der Hitlerjugend». I: *Homosexualität und Staatsräson. Männlichkeit, Homophobie und Politik in Deutschland 1900–1945*. Red.: Susanne zur Nieden, 253–280. Frankfurt/New York: Campus.
- Nordau, Max Simon. 1895. *Degeneration*. New York: D. Appleton.
- Norsk Ordbok*. 2005. Red.: Lars S. Vikør og Kristin Bakken. Band V. *Norsk ordbok. Ordbok over det norske folkemålet og det nynorske skriftmålet*. Oslo: Samlaget.
- . 2013. Red.: Oddrun Grønvik, Helge Gundersen, Lars S. Vikør og Dagfinn Worren. Band XI. *Norsk ordbok. Ordbok over det norske folkemålet og det nynorske skriftmålet*. Oslo: Samlaget.
- NRK Radio. 1938. *Av høstens bøker – Lyrikk. Ingeborg Refling Hagen. Ragnar Solberg, Louis Kvalstad, Einar Skjæraasen, Elling M Solheim, Jon Auklend, Ingjald Bolstad, Arne Randers Torstenson. Innledning ved Aasmund Sveen*. 22.11.1938
- . 1962. *Åsmund Sveen fortel og les egne dikt*. 27.11.1962
- . 1965. *De homofile og samfunnet*. 1.7.1965
- . 1994. *Åsmund Sveen – den glemte dikter*. 18.4.1994
- Nylander, Lars. 1990. *Prosadikt och modernitet. Prosadikt som gränsföreteelse i europeisk litteratur, med särskild inriktning på Skandinavien 1880–1910*. Stockholm: Symposion.
- Olsen, Stein Haugom. 1987. *The End of Literary Theory*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Omdal, Gerd Karin. 2010. *Grenseerfaringer. Fantastisk litteratur i Norge og omegn*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Oosterhuis, Harry. 1997. «Medicine, Male Bonding and Homosexuality in Nazi Germany». *Journal of Contemporary History*, 32 (2): 187–205.
- Opstad, Steinar. 2012. *Himmelretninger: Essays om dikt og diktning*. Oslo: Kolon.

- Patanè, Vincenzo. 2006. «Homosexuality in the Middle East and North Africa». I: *Gay Life and Culture: A World History*. Red.: Robert Aldrich, 271–301. London: Thames & Hudson.
- Payne, Stanley G. 1995. *A History of Fascism, 1914–1945*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Platon. 1939. *Gjestebodet*. Omsett av Eirik Vandvik. Oslo: Samlaget.
- Preminger, Alex og T. V. F. Brogan. 1993. *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton: Princeton University Press.
- «R.B.K.». 1935. «Åsmund Sveen: *Eros syng*. Gyldendal». *Varden*, 11.12.1935, 5.
- Rabinbach, Anson. 2005. «Van der Lubbe – ein Lustknabe Röhm's? Die politische Dramaturgie der Exilkampagne zum Reichstagsbrand». I: *Homosexualität und Staatsräson. Männlichkeit, Homophobie und Politik in Deutschland 1900–1945*. Red.: Susanne zur Nieden, 193–213. Frankfurt/New York: Campus.
- Rancière, Jacques. 2007. *Politique de la littérature*. Paris: Galilée.
- Reulecke, Jürgen. 1998. «Rassenhygiene, Sozialhygiene, Eugenik». I: *Handbuch der deutschen Reformbewegungen 1880–1930*. Red.: Diethart Kerbs og Jürgen Reulecke, 197–210. Wuppertal: Peter Hammer.
- Ring, Barbra. 1932. «Andletet». *Nationen*, 24.12.1932, 4.
- . 1933. «Jordelden». *Nationen*, 30.10.1933, 3.
- . 1935. «To diktsamlinger». *Nationen*, 9.12.1935, 3.
- . 1937. «*Borghild Krane: Følelsers forvirring*». *Urd*, 41 (44): 1388.
- . 1940. «Åsmund Sveen». *Nationen*, 16.4.1940, 4.
- Ringdal, Nils Johan. 1993. *Ordenes pris: Den norske forfatterforening 1893–1993*. Oslo: Aschehoug.
- Robb, Graham. 2004. *Strangers. Homosexual Love in the Nineteenth Century*. New York: Norton.
- Rosen, Wilhelm von. 1993. *Månens kulør: Studier i dansk bøssehistorie 1628–1912*. København: Rhodos.
- Rosenbeck, Bente og Kari Melby. 2009. «Reproduksjon som fortolkningsramme for de nordiske velferdsstater: Foucault møter Giddens». *Tidsskrift for kjønnsforskning*, 33 (1–2): 28–46.
- Rottem, Øystein. 1996. «'Nirvanas bulder' – Schopenhauer, Hamsun og viljens selvopphevelse». I: *Hamsun i Tromsø. 11 foredrag fra Hamsun-konferansen i Tromsø 1995*. Red.: Nils M. Knutsen, 139–152. Hamarøy: Hamsun-selskapet.
- Rousseau, Jean-Jacques. 1782. *Discours sur l'origine et les fondemens de l'inégalité parmi les hommes*. Paris.
- Rustad, Hans Kristian, red. 2010. «*der vårgras brydder*». *Nye lesninger av Åsmund Sveens diktning*. Vallset: Oplandske Bokforlag.

- Rydström, Jens. 2007. «Introduction. Same-Sex Sexuality and the Law in Scandinavia 1842–1999». I: *Criminally Queer: Homosexuality and Criminal Law in Scandinavia, 1842–1999*. Red.: Jens Rydström og Kati Mustola, 13–40. Amsterdam: Aksant.
- «S. F. R.». 1982. Review of *La Seconde Main, ou le Travail de la Citation*, Antoine Compagnon; Nous, Michel de Montaigne, Antoine Compagnon. *Comparative Literature*, 34 (1): 70–73. doi: 10.2307/1770365.
- Schaffner, Anna Katharina. 2012. *Modernism and Perversion. Sexual Deviance in Sexology and Literature 1850–1930*. New York: Palgrave Macmillan.
- Schiøtz, Aina og Maren Skaset. 2003. *Folkets helse – landets styrke. 1850–2003*. Red.: Aina Schiøtz. Band 2. *Det offentlige helsevesen i Norge 1603–2003*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Schnurbein, Stefanie von. 2016. *Norse Revival: Transformations of Germanic Neopaganism*. Boston: Brill.
- Schoeps, Karl-Heinz. 2004. *Literature and Film in the Third Reich*. Omsett av Kathleen M. Dell'Orto. *Studies in German Literature, Linguistics, and Culture*. Rochester: Camden House.
- Schreiner, Alette. 1914. *Slegtslivet hos menneskene*. Kristiania: Aschehoug.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. 1985. *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*. New York: Columbia University Press.
- . 1991. «Jane Austen and the Masturbating Girl». *Critical Inquiry*, 17 (4): 818–837.
- . 1993. «Privilege of Unknowing». I: *Tendencies*, 23–51. Durham: Duke University Press.
- . 2008. *Epistemology of the Closet*. Berkeley: University of California Press.
- Selincourt, Basil de. 1974. «The Form: Constructive Principles». I: *Walt Whitman: Leaves of Grass. Authoritative Texts. Prefaces. Whitman on His Art. Criticism*. Red.: Sculley Bradley og Harold W. Blodgett, 821–833. New York: W.W. Norton & Company
- Sjögren, Kristina. 2010. *Transgressive Femininity. Gender in the Scandinavian Modern Breakthrough*. Ph.d.-avhandling i Gender Studies, University College London.
- Skjelbred, Ann Helene Bolstad. 1998. *Fortellinger om huldre – fortellinger om oss*. Oslo: Tano Aschehoug.
- Skre, Arnhild. 2011. *Hulda Garborg. Nasjonal strateg*. Oslo: Samlaget.
- Skaadel, Håvard. 2006. *Hvor kommer våre folkeviser fra?* [lasta ned 7.6.2016]. Tilgjengeleg på <http://www.ballade.no/sak/hvor-kommer-vare-folkeviser-fra/>.
- Slagstad, Rune. 2015. *De nasjonale strateger*. Oslo: Pax.
- Smith, Anthony D. 1999. *Myths and Memories of the Nation*. Oxford: Oxford University Press.

- Smith, Bruce R. 1994. *Homosexual Desire in Shakespeare's England: A Cultural Poetics*. Chicago: University of Chicago Press.
- Smith, William, red. 2007. *A Dictionary of Greek and Roman Biography and Mythology. In Three Volumes – Vol. II: Earinus – Nyx*. London & New York: I.B. Tauris.
- Solberg, Olav. 1999. *Norsk folkedikting. Litteraturhistoriske linjer og tematiske perspektiv*. Oslo: LNU/Cappelen.
- Solbrekken, Ingeborg. 2012. *Kors og kårde: Marta Steinsviks liv og virke 1877–1950*. Oslo: Vidarforlaget.
- Sontag, Susan. 1975. *Fascinating Fascism* [lasta ned 24.4.2013]. Tilgjengeleg på <http://www.nybooks.com/articles/1975/02/06/fascinating-fascism/>.
- Stai, Arne. 1978. *Norsk kultur- og moraldebatt i 1930-årene*. Oslo: Gyldendal.
- Steinnes, Svanaug. 2003. *Ei kjelde djup. Diktinga og livet til Åsmund Sveen*. Oslo: S. Steinnes.
- Steorn, Patrik. 2006. *Nakna män: Maskulinitet och kreativitet i svensk bildkultur 1900–1915*. Stockholm: Norstedts akademiska förlag.
- . 2007. «Eugène Jansson och den svenska konsthistoriens sexualitet». *lambda nordica* (3): 61–71.
- Stockinger, Jacob. 1978. «Homotextuality: A Proposal». I: *The Gay Academic*. Red.: Louie Crew, 135–51. Palm Springs: ETC Publications.
- Svensen, Åsfrid. 1991. *Orden og kaos. Virkelighet og uvirkelighet i fantastisk litteratur*. Oslo: Aschehoug.
- Söderström, Göran. 1999. «'Homosexaffärernas' och 'rättsrötans' tid». I: *Sympatiens hemlighetsfulla makt. Stockholms homosexuella 1860–1960*. Red.: Göran Söderström, 476–484. Stockholm: Stockholmia.
- Sørbø, Jan Inge. 2004. *Frå gamle fjell til magma. Linjer i nynorsk lyrikk*. Oslo: Samlaget.
- Sørensen, Øystein. 1989. *Hitler eller Quisling? Ideologiske brytninger i Nasjonal samling 1940–1945*. Oslo: Cappelen.
- Tamagne, Florence. 2006. «The Homosexual Age 1870–1940». I: *Gay Life and Culture: A World History*. Red.: Robert Aldrich, 167–195. London: Thames & Hudson.
- Tenningen, Sigurd. 2012. *Norsk litteraturkritikk i mellomkrigstiden. Med hovedvekt på Eugenia Kielland og Sigurd Hoel*. Masteroppgåve i nordisk litteratur, Universitetet i Agder.
- Thesen, Rolv. 1932. «To debutantar». *Arbeiderbladet*, 30.11.1932.
- . 1933. «Åsmund Sveens nye diktsamling 'Jordelden'». *Arbeiderbladet*, 1.11.1933, 10–11.
- . 1935. «Ny diktsamling av Åsmund Sveen». *Arbeiderbladet*, 19.12.1935, 15.
- . 1940. «Ny diktsamling av Åsmund Sveen». *Arbeiderbladet*, 27.4.1940, 8.

- Thon, Jahn Holljen. 2016. «1925–1945: Verdikamp og nytt massemedium». I: *Norsk litteraturkritikks historie 1870–2010*. Red.: Sissel Furuseth, Jahn Holljen Thon og Eirik Vassenden, 231–245. Oslo: Universitetsforlaget.
- Tjelle, Arne. 1994. *Rettskrivinga av 1941. Bakgrunn, politisk spel og ideologisk analyse*. Red.: Odd Einar Haugen. Band 2. *Nordica Bergensia*. Bergen: Nordisk institutt, Universitetet i Bergen.
- Utnes, Astrid. 1993. *Følelser i eksil. Lesbisk identitet i norsk mellomkrigs litteratur, med en analyse av Borghild Kranes roman Følelsers forvirring*. Band 4. *Alberte. Skriftserie om kvinneforskning*. Tromsø: Institutt for språk og litteratur, Universitetet i Tromsø.
- Uvsløkk, Geir. 2011. *Jean Genet. Une écriture des perversions*. Band 51. *Collection monographique Rodopi en littérature française contemporaine*. Amsterdam: Rodopi.
- Vandvik, Eirik. 2004. *Blant gudar på Olymp*. Oslo: Samlaget.
- Vassenden, Eirik. 2008. «Estetikk og vold. Om noen motiver hos Åsmund Sveen». I: *Krysninger. Nye perspektiver på moderne nordisk lyrikk*. Red.: Ole Karlsen, 281–296. Oslo: Unipub.
- . 2010. «Sol og skygge. Vitalismens dilemma hos Åsmund Sveen». I: «*der vårgras brydder*». *Nye lesninger av Åsmund Sveens diktning*. Red.: Hans Kristian Rustad, 37–61. Vallset: Oplandske Bokforlag.
- . 2012. *Norsk vitalisme: Litteratur, ideologi og livsdyrking 1890–1940*. Oslo: Scandinavian Academic Press.
- . 2016. «'Norsk ånd og vilje'. Vitalisme som radikal estetikk og reaksjonær ideologi i litteratur og kunst (1932–1942)». I: *Kunst i kamp*. Red.: Frode Sandvik og Erik Tønning, 158–175. Bergen: KODE – Kunstmuseene i Bergen.
- Vesaas, Halldis Moren. 1969. «'Purpurblomar har denne vin'. Møte med lyrikaren Åsmund Sveen». I: *Norsk litterær årbok*. Red.: Leif Mæhle, 91–103. Oslo: Samlaget.
- . 1981. «Andletet i brunnen. Om Åsmund Sveen». I: *Forfatternes litteraturhistorie. Fra Aksel Sandemose til Sigurd Evensmo*. Band 4. Red.: Kjell Heggelund, Simen Skjøsberg og Helge Vold, 60–68. Oslo: Gyldendal.
- Vogt, Kari. 2005. *Islam – tradisjon, fundamentalisme og reform*. Oslo: Cappelen.
- . 2016. *Sufisme*. Store norske leksikon, 12.8.2016 [lasta ned 2.11.2016]. Tilgjengeleg på <https://snl.no/sufisme>.
- Walther, C. F. W. 1879. *Fly Ungdoms Begjæringer! Prædiken, holdt ved en kristelig Ynglinge forenings Aarsfest*. Omsett av H. E. Hansen. Kristiania: Den norske Lutherstiftelse.

- Warberg, Silje. 2016. *Den fødte forbryter. Diskursive brytninger i fremstillinger av kriminalitet og degenerasjon i norsk litteratur og offentlighet 1890–1910*. Ph.d.-avhandling i nordisk litteratur, Institutt for språk og litteratur, NTNU.
- Warner, Marina. 2014. *Once Upon a Time. A Short History of Fairy Tale*. Oxford: Oxford University Press.
- Weber, Max. 1993. *The Sociology of Religion*. Omsett av Ephraim Fischhoff. Boston: Beacon Press.
- Weiss, Andrea. 2008. *In the Shadow of The Magic Mountain: The Erika and Klaus Mann Story*. Chicago: University of Chicago Press.
- Wimsatt, W.K. og M.C. Beardsley. 1972. «The Intentional Fallacy». I: *20th Century Literary Criticism*. Red.: David Lodge, 333–358. London: Longman.
- Woods, Gregory. 1990. «'Absurd! Ridiculous! Disgusting!' Paradox in Poetry by Gay Men». I: *Lesbian and Gay Writing. An Anthology of Critical Essays*. Red.: Mark Lilly, 175–198. London: MacMillan.
- Wærp, Henning Howlid. 2010. «Åsmund Sveen og den tapte prosadiktsamlingen». I: «*der vårgras brydder*». *Nye lesninger av Åsmund Sveens diktning*. Red.: Hans Kristian Rustad, 189–207. Vallset: Oplandske Bokforlag.
- Waage, Lars Rune. 2009. *Skrekkens grenser: seksualitet og tekstualitet i Sigurd Mathiesens forfatterskap*. Ph.d.-avhandling i allmenn litteraturvitenskap, Institutt for nordisk og mediefag, Universitetet i Agder.
- . 2012. «Borghild Kranes *Følelsers forvirring* (1937) – en queer lesning av Norges første lesbiske roman». *Norsk Litteraturvitenskapelig Tidsskrift*, 15 (1): 16–29.
- Ydstie, Ingebjørg. 2006. «Forord». I: *Livskraft – vitalismen som kunstnerisk impuls 1900–1930*. Red.: Ingebjørg Ydstie og Karen E. Lerheim, 9–11. Oslo: Munch-Museet.
- Yingling, Thomas E. 1990. *Hart Crane and the Homosexual Text. New Thresholds, New Anatomies*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Ystad, Vigdis. 1974. *Kosmiske perspektiver i Uppdals lyrikk*. Dr.philos.-avhandling i nordisk litteratur, Universitetet i Oslo.
- Ziener, Øystein S. og Jørgen Lorentzen. 2001. *Homoseksualitet? Homotekstualitet? Drift og skrift i Herman Bangs forfatterskap*. Oslo: Unipub.
- Zinn, Alexander. 1997. *Die soziale Konstruktion des homosexuellen Nationalsozialisten. Zu Genese und Etablierung eines Stereotyps*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Zumthor, Paul. 1972. *Essai de poétique médiévale*. Paris: Seuil.
- Økland, Einar. 1996. *Norske bokomslag 1880–1980*. Oslo: Samlaget.

- Östman, Ann-Catrin. 2006. «Bonden». I: *Män i Norden. Manlighet och modernitet 1840–1940*.
Red.: Jørgen Lorentzen og Claes Ekenstam, 77–111. Gidlunds förlag.
- Øverland, Arnulf. 1969. «Kristendommen, den tiende landeplage». I: *En kjetters bekjennelser*.
Red.: Arnulf Øverland, 7–35. Oslo: Aschehoug.
- Aasen, Ivar. 1918. *Norsk Ordbog med dansk forklaring*. Kristiania: Vestmannalaget.