



# Naturbegrepet i *Haugtussa*-resepsjonen

AV ESPEN GRØNLIE

## Sammendrag

Artikkelen etterspør resepsjonshistorien til Arne Garborgs *Haugtussa* (1895), med særlig henblikk på begrepet natur. Resepsjonen fortolkes som tredelt. Hovedlinjen etableres i mellomkrigstiden med de store litteraturhistoriske verkene til Kristian Elster d.y. og A.H. Winsnes. Her blir *Haugtussa* først og fremst sett som et naturlyrisk diktverk der Garborg gjengir naturerfaringer fra sin barndoms rike. En alternativ fortolkning legger til grunn av mennesket *selv* er natur, og at det er Veslemøys utvikling som er det vesentligste i verket. I tillegg kommer kommentarverk der *Haugtussa* blir fortolket ut fra omkalfatringene i det norske bondesamfunnet på andre halvdel av 1800-tallet. En sentral påstand i Garborgs forfatterskap er at kapitalismen ikke er noen naturtilstand. Artikkelen konkluderer med at også *Haugtussa* kan forstås i lys av denne antikapitalismen: Det store hamskiftet i landbruket innebærer at mennesket selv skifter ham og står i fare for å tape sin natur av syne i møte med bankvesenet og pengeøkonomien.

**Nøkkelord:** *Naturlyrikk, Arne Garborg, resepsjonshistorie, folketro, det store hamskiftet*

## Abstract

The article traces the reception history of Arne Garborg's *Haugtussa* (1895), devoting specific attention to the notion of nature. The reception is classified in three groups. The main one stems from the great interwar works of Norwegian literary history by Kristian Elster Jr. and A.H. Winsnes. Here, *Haugtussa* is first and foremost seen as a nature poem rendering Garborg's childhood experiences of nature. An alternative interpretation views humans themselves as a part of nature and sees the protagonist Veslemøy's personal development as the most central theme in the work. In addition, some commentators relate *Haugtussa* to the development of the

Norwegian rural society in the second half of the 19th century. A central claim in Garborg's writings is that capitalism is not a state of nature. The article concludes that even *Haugtussa* can be seen as part of this anticapitalism: The great upheaval in contemporary agriculture is also an upheaval for the humans, who risk losing sight of their nature when the monetary economy is introduced.

**Keywords:** *Nature poetry, Arne Garborg, reception studies, folk belief, monetarization of agriculture*

I tredje og siste bind av Rolv Thesens dyptpløyende studie av Arne Garborgs verk, (1933–39), kan vi lese følgende:

Ikkje nokon stad i vår lyrikk lever norsk natur sterkare og rikare enn der Vinje og Garborg har skildra det livet dei ein gong levde som barn i inderleg samband med naturen i heimbygda si. Derfor har så mange av desse dikta slik ei merkeleg makt over norske sinn. Og derfor har dei spela så stor ei rolle i vårt nasjonale liv og fått sin heidersplass i norsk folkehug. (Thesen 1939, 115)

For Garborgs del må det være *Haugtussa* (1895) Thesen alluderer til: Det er her hans lyrikk henter motiver fra opphavsmannens barndom på Jæren, en barndom som ifølge Thesen altså utspilte seg i «inderleg samband med naturen i heimbygda». Med eksplisitt henvisning til *Haugtussa* skriver Thesen senere at verket «strekar under den sterke trongen i vår diktning til å vende attende til norsk natur og folkeliv» (132), samt at det «ber bod um det finaste og mest intime i vår naturkjensle, i vårt folkeliv og i vårt lynde» (135). Naturerfaringen i *Haugtussa* er likevel ikke utelukkende positivt ladet:

Det finst òg nok av naturskildringar i «Haugtussa» som vitnar um alt anna enn ro og tryggleik og livsglede, men tvert imot um einsemd og angst. Garborg sjølv hadde – som Veslemøy – ein gong gått «rædd i fæle Fjell med Hugen kvævd og sprengd». Og han hadde ikkje upplevd berre sumar- og soldagar på Jæren, men jamvel myrke, kalde haustdagar og stormfulle vinterdagar. (117)

Thesen beskriver naturmotivene i *Haugtussa* på en nyansert måte. På samme tid er passasjene jeg her har sitert illustrasjoner på noe som er typisk for mye av *Haugtussa*-resepsjonen, både ved at det anlegges en forfatterbiografisk vinkling og ved

at verket blir fortolket ut fra norsk naturfølelse generelt og den jærske naturen spesielt.

Allerede i Kristian Elster d.y.s tobindsverk *Illustreret norsk litteraturhistorie* (1923–24) ble det behandlet som en helt vesentlig kjensgjerning at Garborg kommer fra Jæren: «Det er denne verden, denne natur, dette land og denne himmel, denne befolkning som danner bakgrunnen for Garborgs diktning, for hans utvikling som personlighet og digter» (1924, 551). Om *Haugtussa* spesifikt heter det at verket er preget av Garborgs «dype uryddelige kjærlighet til hjemmets land» (562). En langt på vei tilsvarende tilnærming til *Haugtussa* finner vi i *Norges litteratur fra februarrevolusjonen til verdenskrigen* (1937) av A.H. Winsnes. Her heter det at Garborgs «egen hjemstavn» er «landskapet som hans sjel er uløselig knyttet til» (327). Tidligere i samme verk finner vi følgende passasje om dikterens bakgrunn på Jæren:

Han var som gutt både skremt og uhyggelig draget av det øde heilandskapet og av havet. Av og til kunde han rent overveldes, fjetres når han stod nede ved stranden i stormvær eller når han gjætte alene i heiene. Det var som om veldige makter han ikke kunne rå med, tok ham og førte ham inn i en verden på grensen mellom drøm og virkelighet. Meget av det ypperste i hans diktning særlig i «Fred» og i «Haugtussa» er sprunget av denne barndommens halvbevisste naturoplevelse. (85)

Alle sine forskjeller til tross har Winsnes, Elster og Thesen noe vesentlig til felles i sine tilnærminger til *Haugtussa*: De forutsetter alle at det var i barndommens rike at diktersjelen ble formet, og at Garborgs diktning er grunnleggende preget av dikterens erfaringer med de naturgitte omgivelsene. Hos Winsnes blir barndomserfaringene attpåtil ansett for å være «halvbevisste» opplevelser av natur.

I denne artikkelen vil jeg, i tillegg til denne hovedlinjen i *Haugtussa*-resepsjonen, omtale det jeg anser for å være to alternative tilnærminger:

- (1) Den ene legger til grunn et *mer omfattende naturbegrep*, der menneskene selv forstås som del av naturen, og der *Haugtussa* først og fremst fortolkes som et verk om Veslemøy og hennes utvikling som menneske. En slik forståelse kan vi spore helt tilbake utgivelsesåret 1895, i de tekstene Hjalmar Christensen og Gerhard Gran da skrev om *Haugtussa*. Også senere Garborg-fortolkere som Åsfrid Svensen (1995) og Carl Henrik Grøndahl (2000) legger til grunn et slikt rommeligere naturbegrep.
- (2) Den andre tilnærmingen vier likeledes oppmerksomhet til mennesket som del av naturen, men er i tillegg preget av en grunnleggende *historisk-politisk forståelse av menneskenaturen*. En forståelse av denne typen blir antydnet i

Edvard Beyers litteraturhistorie (1975), og den spiller en viss rolle i Gudleiv Bøs monografi *Veslemøys verden* (2002). Men det er særlig i studiene til Arild Linneberg (1979) og Erik Bygstad (2000) at det anlegges et slikt perspektiv.

Rolv Thesens trebindsverk er på vesentlige måter også preget av en historisk-politisk forståelse av Garborgs verk mer generelt, men jeg vil argumentere for at Thesen i sin omtale av *Haugtussa* likevel i hovedsak følger hovedlinjen i resepsjonen.

### Natur og det naturskjønne

At *Haugtussa* på en eller annen måte forholder seg til *natur*, er en så sentral påstand i det som har vært skrevet om verket, at det synes umulig å komme utenom. Men hva er «natur»? Ofte vil termen henvise til noe slikt som fysiske omgivelser uforandret over lengre tid, for eksempel landskap som er uberørt av menneskehender, av «kultur» eller «sivilisasjon». Målt mot de presumptivt siviliserte menneskene blir gjerne også dyrene, inkludert husdyrene, forstått som del av naturen.

La oss ta utgangspunkt i det tilsynelatende enkle naturbegrepet, altså natur i betydningen landskap og dyreliv som over lang tid er nokså uforandret. Hvordan forholder mennesker seg til naturen i denne forstand? Forestillinger om en allmenn og ahistorisk erfaring av en slik natur har vært mye problematisert i moderne humaniora: For er ikke *all* menneskelig erfaring alltid allerede kulturell, samfunnsmessig og historisk situert?

Gitt behandlingen Theodor W. Adorno gir av dette problemfeltet i det posthumt utgitte verket *Estetisk teori* (1970), har «den umiddelbare naturerfaring» innenfor det moderne kapitalistiske samfunnet blitt «uforbindtlig nøytral og apologetisk», mens «natur» har blitt til «fredet naturpark og alibi» (2021, 228). Adorno tilføyer: «Som tilsnikelse av umiddelbarhet gjennom det formidlede er det naturskjønne ideologi» (ibid.). Ideologibegrepet er her åpenbart det marxistiske, altså det betegner forestillinger som er illusoriske eller beint fram løgnaktige.

Som enhver leser av Adorno vil vite, mener frankfurteren ikke på noen måte at «naturen», selv i betydningen de landskapene som i mangt forblir uberørt av sivilisasjon, er noe mennesket kan forholde seg til på en ahistorisk måte. Nei, om ikke det kapitalistiske samfunnets virkemåte rent faktisk påvirker naturen i alle dens kriker og kroker, så påvirker den persepsjonen av naturen. Naturlyrikk, for eksempel, prinsipielt mulig eller tenkelig i en fjern fortid, vil i det moderne stor-samfunnet bare kunne tilby en «bedragersk nærhet til naturen» (223), ettersom

kapitalismen innebærer at «tingliggjøringen av de menneskelige forhold smitter over på enhver erfaring og i bokstavelig forstand blir absolutt» (226).

Likevel finnes det en lengre passasje i *Eстетisk teori* der det antydes at det naturskjønne kan fortjene å bli rehabilitert. Innledningsvis i passasjen skriver Adorno at det naturskjønne har blitt «fortrengt» fra den estetiske teorien: Bakgrunnen for fortrengningen var «det begrepet om frihet og menneskeverd, som Kant tok initiativet til og som Schiller og Hegel konsekvent transplanterte inn» (217). Gitt dette begrepet er det menneskeskapte det eneste som blir tillagt vekt. Fra og med den tyske romantikken var kort sagt estetikken som filosofisk-kritisk disiplin ingeniørent orientert om uberørt natur, men utelukkende om det som er *berørt* av menneskehender. «Om en skulle foreta en revisjon av det naturskjønne», skriver Adorno, ville en slik revisjon måtte ta for seg ideen om menneskelig «verdighet» (*Würde*). Poenget er at verdighet ikke er en inherent egenskap ved mennesket, at den derimot først manifesterer seg «ved menneskets selvopphøyelse over dyrene» – eller over «det dyriske» (*die Tierheit*). Denne selvopphøyelsen tar form av «subjektets undertvingelse av det som ikke er underlagt det» (218), nemlig alt kvalitativt.

Hvorfor åpner Adorno for å rehabilitere det naturskjønne? Antakelig fordi det «peker i retning av objektets forrang i den subjektive erfaring», og fordi det naturskjønne er å anse som «sporet etter det ikke-identiske ved tingene i den universelle identitetens tryllekrets», som han uttrykker det (231 og 235). «Objektets forrang» og «det ikke-identiske» er sentrale størrelser i Adornos tenkning: «Identitetstvangen» i moderniteten kjennetegnes av at alle ting blir behandlet som prinsipielt like og derfor grunnleggende utbyttable, men innenfor kunsten, og særlig i dens formmessige bruddflater, finnes det sprekker som vitner om noe annet, noe «ikke-identisk», som reminisenser av en erfaring av omgivelsene så å si «i seg selv», fra en tid da det menneskelige subjektet enda ikke hadde ofret naturen i seg selv for å vinne herredømme over naturen utenfor seg selv.

I *Haugtussa* tematiserer Garborg nettopp en slik overgang fra en mytisk naturforståelse til en moderne rasjonell forståelse. Ikke minst gjennom å bruke størrelser fra folketroen – som hulder, dverg og draug – indikerer dikteren at mindre rasjonelle forestillinger fortsatt lever videre i folks bevissthet, at disse forestillingene snarere enn å opphøre blir fornektet og fortrengt, for bare å leve videre i det ubevisste, samt at det i de tradisjonelle forståelsesmåtene kan ligge nøkler til å forstå det moderne samfunnet, selv om menneskene der skulle ønske å framstille seg som tvers gjennom rasjonelle og som suverene herrer over naturen.

Med disse betraktningene i bakhodet kan vi begynne å problematisere en idé om «naturen» i *Haugtussa* som helt og holdent ytre natur, som om mennesket ikke like mye er bærer av natur i selve seg.

### Naturen der ute og naturen i mennesket

Når Åsfrid Svensen i den mye brukte skoleutgaven av *Haugtussa* (utg. Olav Midtun, 1974) skriver at flere av diktene i verket er naturskildringer som «speglar av det som går føre seg i Veslemøys sinn» (165), er uttrykksmåten representativ for behandlingen av naturmotivet i mye av den norske litteraturhistorieskrivingen: Her blir naturen forstått som bilde på menneskesinnet, men nettopp derfor også som noe atskilt fra mennesket. At *Haugtussa* som helhet «syner ein parallellitet mellom menneske og natur» (ibid.), indikerer nok at de to sfærene likner, men på samme tid at mennesket ikke selv er del av naturen – det er snakk om en *parallelitet*, ikke en *identitet*.

Svensen plasserer seg her i flukt med hovedlinjen i *Haugtussa*-resepsjonen, den som langt på vei var etablert allerede med de første stort anlagte litteraturhistoriene på norsk, nemlig verkene til Kristian Elster d.y. (1923–24) og A.H. Winsnes (1937). Det førstnevnte var det første i sitt slag, mens Winsnes' verk utgjorde femte bind av *Norsk Litteraturhistorie* (1923–55), der de øvrige bindene ble skrevet av Francis Bull, Fredrik Paasche og Philip Houm. Etersom dette seksbindsverket har blitt omtalt som selve «*standardverket* i norsk litteraturhistorie» (Meldahl 1983, 117), er det ikke overraskende at framstillingen her har hatt stor innflytelse.

Skoleutgaven fra 1974 er rimeligvis preget av den gjeldende fortolkningstradisjonen også når det kommer til naturbegrepet. Senere skal likevel Svensen selv bevege seg bort fra denne linjen. Artikkelen hennes i *Norsk litterær årbok* fra 1995 er blant de *Haugtussa*-fortolkningene som tydeligst står for den første av de to alternativ tilnærmingene jeg pekte på i innledningen, nemlig den som legger til grunn et videre naturbegrep. Her heter det blant annet at Garborgs verk viser hvordan trolldomskapen i naturen siver langsomt inn, og finner noe beslektet som kommer den i møte, nemlig «dei dyriske sidene ved personlegdomen hos mennesket» (81). Her står mennesket på en grunnleggende måte selv som del av naturen.

Mer i tråd med hovedlinjen i *Haugtussa*-resepsjonen er Margunn Vikingstads artikkel «Natur, erotisme og identitet i Arne Garborgs *Haugtussa*» (2001a). Her skriver hun interessant om hvordan diktverket beskriver «Veslemøys fyrste røynsle med det erotiske i henne sjølv» (90). Slik Vikingstad framstiller det, er naturen i *Haugtussa* noe som «synest [...] å generera erotiske kjensler hjå Vesle-

møy», på samme tid som naturen også blir «framstilt som eit bilete på denne erotiske krafta i mennesket», der «dei skiftande stemningane i naturen blir eit bilete på Veslemøys skiftande sinnsstemningar og hennar gryande medvit om sin eigen eksistens» (90). Naturen blir med andre ord framstilt som om den var noe til enhver tid *utenfor* Veslemøy, som om hun, i egenskap av menneske, i utgangspunktet er fullstendig løsrevet fra den, før den i sin tur *genererer* følelser hos henne, og dermed blir å forstå som et *bilde* på det erotiske i mennesket. Her framstår det som relevant å spørre om hva slags syn på «menneskenaturen» som blir lagt til grunn. Til tross for at Vikingstad skiller mellom på den ene siden «den ville naturen» (som hun anknytter til det mørke og fremmede) og på den andre siden «det lyse, oppdyrka i naturen: natur som har blitt kultur» (94), blir det ikke tydelig hvor mennesket selv hører hjemme. Vikingstads analyse later til å forutsette at mennesket aldri *selv* var natur.

Mot slutten av artikkelen sin konkluderer riktignok Vikingstad, med henvisning til diktet «Haust», at «Veslemøy sine kjensler blir vovne inn i naturskildringane, og med hjelp av slike glidande overgangar mellom naturen og Veslemøy, uttrykkjer *Haugtussa* som diktverk ei tru på og ei erkjenning av at naturen er ein grunnleggjande klangbotn i menneskelivet» (96). Faktisk heter det her et enkelt sted at «naturen ikkje berre er ein harmonisk del av mennesket», som om artikkelforfatteren faktisk åpner for at naturen til dels *er* en del av mennesket. Men det blir med denne spake antydningen. I tolkningen for øvrig er naturen hele veien noe som påvirker Veslemøy utenfra og speiler henne som individ. Begrepet natur viser her hovedsakelig til fenomener som landskap, vær, vind og skiftende årstider som omgir Veslemøy. Sammen utgjør de en «klangbotn for hennar ulike stemningar» (102).

Når Vikingstad legger til grunn et slikt naturbegrep, er det ikke oppsiktsvekkende. Som jeg har indikert, er store deler av *Haugtussa*-resepsjonen preget av en tilsvarende forståelse av natur. Man kan jo også spørre hva som er så problematisk med å bruke ordet «natur» for å henvise til landskap, vær og vind. Det problematiske måtte ligge i at man, ved å forbeholde naturbegrepet det uforanderlige og det vi kan kalle det menneskeuavhengige, og så eventuelt sette det i motsetning til «kultur» eller «sivilisasjon», altså det mennesket har endret og påvirket, underslår at mennesket *selv* har gjennomgått et skifte fra natur til kultur – og ikke minst at det kan ha vært nettopp dette *skiftet i selve mennesket* Garborg ønsket å ta for seg i *Haugtussa*. Et slikt skifte er heller ikke bare operativt i forholdet mellom mennesker og landskap, men like mye i det mellom mennesker og dyr.

### Mennesket og det dyriske

Garborgs syn på forholdet mellom mennesker og dyr har det vi løselig kan kalle et «(kristen)humanistisk» utgangspunkt: Mennesket er i en særstilling, grunnleggende løsrevet fra det dyriske. Men Garborg kjente også til mindre idealiserende syn på mennesket. I en tale i Studentersamfunnet i 1882 sa han at «det er Darwin, der har stemplet aarhundredets aand» (siteret i Thesen 1936, 113), og allerede ni år tidligere hadde han skrevet følgende til Torkell Mauland:

Jeg har aldrig følt meg saa nær i Slægt med Dyrene som i denne Periode. Sammen-sunken og træt og modløs har jeg ikke kunnet hæve mig til nogen høiere Tanke end den, at Hr. Ch. Darwin var en Fandens genial Person, som det nok kunde være værdt at tro paa, dersom jeg havde Tid til at tro paa Nogen. (siteret i Obrestad 1991, 71)

Med glimt i øyet utvilsomt, men likevel: Garborg var fra tidlig av kjent med påstanden om slektskapet mellom mennesker og dyr. *Haugtussa* tematiserer da også overgangen mellom det antatt opphøyde og gjeve menneskelige på den ene siden, og det ville og trolske dyriske på den andre, ikke minst i diktsyklusens tredje seksjon kalt «Jol». Allerede i det første av de to diktene vi finner her, det kalt «Ungdom», som beskriver dansen på annendags jul, heter det at de unge «hoppar som Folar» (40). Men det er særlig i det lange diktet «Lage» at motivet med menneskenes dyriske egenskaper blir det primære motivet.

I «Lage» er det stadig dans, men nå har det flørtende og forføreriske ved dansen havnet i forgrunnen. Det vil si, slik er den første delen av diktet. Etter at denne første delen er markert avsluttet med en asterisk, møter vi *Haugtussa*. Hun deltar ikke i dansen. I stedet sitter hun i en mørk krok og observerer det hele. Årsaken er at hun er «synsk» – som Knut Liestøl har kommentert, betyr ikke det at hun har noen spesiell evne til å se inn i framtiden:

Det er ikkje *framsynet* ho hev, evna til aa sjaa det som skal henda i framtid, soleis som Seer-Signe i Jørgen Moes dikt. Ikkje er det *langsynet* heller, evna til aa sjaa det som hender langt burte. Ho hev, um ein kann bruka det ordet paa den maaten, *gløggsynet*, evna til aa sjaa dei dulde magtene som er ikring menneskjet, men som folk flest ikkje ser. (Liestøl 1941, 273)

De klarsynte evnene til den unge jenta var av folk rundt henne blitt oppfattet som en form for galskap: «dei sa, ho vanta på Vite» (38). Ja, gitt Gudleiv Bøs tolkning hadde evnene gjort henne til «noe av et mobbeoffer i bygda» (Bø 2002, 93). Men



det er gløggsynet som gjør at Veslemøy «ser det dei andre ikkje kan sjaa, / som villt seg i Dansen tumlar» (44). Det hun ser, er «Fylgjene» til hver av de andre ungdommene. En *Fylgje* er en størrelse fra folketroen og norrøn mytologi. Ordet figurerer også i Peter Østbys gjendiktning av *Iliaden* (9.411). Det er snakk om en slags «ytre sjel» eller «dobbeltgjenger» for mennesket, alltid i et dyrs skikkelse, og da alltid ett bestemt dyr for hvert menneske. Else Mundal omtaler dette følgedyret som «normalt usynleg», men legger til at det kan «vise seg for synske menneske» (Mundal 1997, 13). Tanken om at det enkelte dyret gjenspeiler det enkelte menneskets karakter, lever videre i *Haugtussa*. Vi ser det hele med Veslemøys blikk:

I Stova det kryr  
med alle Slags Dyr;  
dei hoppar som Skuggar og flyg og flyr. (44)

Og vi møter i fleng: «Han Topp-Ola Leite [...] hev til Fylgje ein Haneham / med Sterten og Sporarne lange» (45); Daase-Per Skau har en sau; Jo Bliland en rev; Late-Knut Aase har ei sugge; Andrias Haaland en bukk; Svein en varg; Slurve-Jens en gamp; Sterke-Lars Kamp en bjørn; Haale-Jakob en katt; Kristian Skaar en harepus; Skravle-Guri ei geit; Rund-Malli en smågris; Flokse-Berit en tispe; mens Maren, Mette, Lisabet, Stine fra Storbrekk'-Møne, Jórína Klopp og Olina Klett har hver si høne. Og helt til slutt «Meggjja fraa Aas», som får en avgjørende rolle senere i *Haugtussa*: «ho hev ei Gaas» (46). Kort sagt framstår det menneskelige fra Veslemøys synspunkt som innvevd i det dyriske, og dermed, i tråd med folkelige trosforestillinger, knyttet til trollverdenen: «Troll og Folk seg blandar» (50). Overveldet av innsynet i alt det som skjuler seg bak det tilsynelatende, sitter Veslemøy der passiv. Men så kommer en «Haugkall fager og blaa / med Gullring om Haare, som fløymer» (53). Ikke bare byr han henne opp – ekkoet av de tre linjene vi kjenner igjen fra «Det syng», indikerer at det er snakk om et frieri:

Aa hildrande du!  
Med meg skal du bu;  
i Blaahaugen skal du din Sylvrokk snu. (53)

Haugkallen utdyper hvordan framtiden deres sammen kan bli: Hun skal få sitte «i Silke og Sylv», og aldri kjenne seg «saar elder stur / i alle dei Levedagar» (54). Det høres jo løfterikt ut. Og passasjen indikerer at Veslemøy faktisk er klar for å res-

pondere positivt på tilnærmelsen – før hun i siste sekund innser den unge mannens sanne natur:

Han rettar ut si bleike blaa Hand;  
 ho skjelv av Uro og Otte.  
 Men daa den Møy skuld' kyssa den Mann,  
 daa hadde han Munn som ei Rotte. (55)

Fylgjene i «Lage» er å forstå som egenskaper ved menneskene som til vanlig er skjult under en kulturell ferniss. I sin artikkel om *Haugtussa* fra 1995 skriver Åsfrid Svensen at Veslemøys klarsynthet er knyttet til ideen om trolspeilet, altså en invertering av virkeligheten som avslører sider ved den vi «ikkje vil vite av, ofte tabu-stempla røymsler og opplevingar», og videre at Garborgs bruk av skikkelsene fra folketroen viser til egenskaper som ligg «djupare ned i dunkle lag av personlegdomen: sjølvhevdning, aggresjon og villskap som til vanleg blir haldne under kontroll, men som blir sleppte laus i heten frå rusen og dansen» (82).

Det er ikke minst disse poengene som gjør at jeg regner Svensens artikkel fra 1995 som representant for den første alternative tilnærmingen i *Haugtussa*-resepsjonen, preget av et rommeligere naturbegrep enn det vi finner i hovedlinjen. Et slikt naturbegrep kan tenkes å være influert av et psykoanalytisk perspektiv, der mennesket er styrt av naturdrifter mer enn av bevisst liv. Verdt å nevne er det at allerede Garborg bruker uttrykket «det ubevidste», blant annet i boka si om Jonas Lie fra 1893. Her indikerer han at det finnes «Dunkle Drifter» og «ukjente Naturindflydelser» som står i «i Strid med Menneskenes Logik og civiliserede moralske Følelse» (287). Garborg later kort sagt til å ha vært mer bevisst på *naturen i mennesket* enn mange av sine mest kjente kommentatorer, noe som taler for at den første alternative tilnærmingen til *Haugtussa* innebærer en relevant korrigerende av hovedlinjen i resepsjonen av verket.

### Fri som fuglen?

I «Lage» er fylgjene pattedyr, ofte også gårdsdyr. Om alle ikke er like ille som rotta, later ingen av dem til å være bærere av positive egenskaper. I neste seksjon av *Haugtussa*, kalt «I Gjøtlebakken», oppdager vi at *Haugtussa* også har dyr med positive egenskaper, nemlig fuglene i diktet kalt «Fuglar». Diktet er en lett og oppstemt katalog over ulike fuglearter, som i diktet blir besjelet og gjort antropomorfe – på

omtrent motsatt vis av det som var tilfelle med menneskene i «Lage», der menneskene gjennom beskrivelsen av fylgjene sine blir avkledd det menneskelige ved seg. I «Fuglar» møter vi kråka som «klær seg i Vadmaal godt og graatt / utan Stas og Kjøpe-Ty» (60), slik vi senere finner at vipa har fjær i hatten, «Fløyels Kufte» og «kvite Silkevest» (62). Skjæra, på sin side, «duger til ingen Ting» – «garpar og gjøner og lær og lyg, / og stundom stêl ho med» (61). Stæren er «so hoppande glad ein Unge» (61), erla «som ein liten Barnetanke», steindilpa (steinskvetten) «smattar so trygt og turt» (62), mens «vesle brune Fuglekongen / han kjem millom Blomar burt» (62).

I en formidlingsartikkel om *Haugtussa* skriver Vikingstad (2001b) om mangfoldet av fugleskildringer i verket, at «fuglane synest å fungera som eit fridomsmotiv» (57). Det gir ikke minst mening i møte med fortsettelsen av diktet, særlig når det dreier seg om lerka, fuglen som med sin sang allerede i åpningsdiktet i *Haugtussa* hadde lovet vår. I «Fuglar» dreier disse to strofene seg om den:

Tirli-ti! seier Lerka,  
 ho stig og stig imot sky.  
 Kvar Gong ho tirlar i Morgonstundi,  
 daa verter Verdi ny.

Tirli-li! seier Lerka;  
 ho sviv under Kvelven fritt.  
 Kvar Gong ho tirlar i Morgonstundi,  
 det kitlar i Hjarta mitt. (62)

Vi merker oss at om diktet fram til nå har vært en tilsynelatende «perspektivfri» (om enn antropomorf) skildring av de ulike fuglene, så blir en jeg-person introdusert i strofene om lerka. Her understrekes det at fuglen blir sett fra et enkelt-menneskes utsiktspunkt: «Kvar Gong ho tirlar i Morgonstundi, / det kitlar i Hjarta mitt» (62). Når jeget først er introdusert, får vi også raskt en antydning om at fuglenes antatte frie natur ikke alltid er like forskånet fra menneskelig påvirkning, som når det heter:

Eg kjenner so væl dei vene Eggi  
 i grøne Tuve-Reir.  
 Eg tok dei; men Mori bad saa saart;  
 — eg gjer det aldri meir. (62–63)

Ønsket om å ta eggene fra reiret blir stagget av fuglesangen, som var den en oppfordring til medlidenhet og selvbeherskelse. Også de to siste strofene i diktet, om heiløa, markerer hvordan fuglesangen appellerer til menneskehjertet, og da til både varme og mismodige følelser:

Men Heluna, vene brune Fuglen  
med svarte Fløyels Barm, —  
kvar Gong ho fløytar paa lynggraa Tuve,  
daa vert eg i Hjarta varm.

Men Heluna, vene brune Fuglen,  
som stig meg so stilt imot, —  
kvar Gong ho fløytar paa lynggraa Tuve,  
det græt meg i Hjarterot. (63)

Her kan vi med fordel avlegge nok en visitt til et av de avsnittene i Adornos *Estetisk teori* som drøfter det naturskjønne. Der blir nemlig også fuglesangens innvirkning på mennesket omtalt:

Alle synes fuglenes sang er skjønn; [det finnes] ikke noe følende menneske, med en levende rest av europeisk tradisjon i seg, som ikke blir rørt av lydene fra en svart-trost etter regnet. Likevel ligger det skrekkelige på lur i fuglesangen, fordi den ikke er en sang, men adlyder den makt som holder dem [d.e. fuglene] fanget. (Adorno 2021, 224)

I Adornos perspektiv er altså fuglesangen innrammet av en skrekkelig makt – i den tyske originalen er det snakk om *der Bann*, altså noe slikt som «fortryllesen», «trolldommen» eller «trolldomskraften», noe som trollbinder fuglene eller har lyst dem i bann. Tilsvarende i *Haugtussa*, der fuglene med sin bevegende sang i utgangspunktet representerer fri natur; men så snart Garborg går over til å ta for seg menneskers ønske om herredømme, blir det hele vinklet annerledes: Da blir Veslemøy sammenliknet først med en fanget fugl, deretter med en såret fugl.

Bakgrunnen er hun har møtt Jon i Skarebrôte, først omtalt som «Den snilde Guten» i diktet med denne tittelen (104), senere også som «den vene Guten» (118). Han gjeter med Veslemøy i fjellet. Han er annerledes enn de andre guttene hun har møtt tidligere: «han hev kje denne halve, kalde Flir / som desse tunge Gutar nedi Bygdi» (105). Men så sviker han henne likevel. Det får vi vite i diktet «Vond Dag». Jon har lovet å møte Veslemøy i «Gjætarstova» på søndagen. Men han kom-

mer ikke. Fortvilt går hun hjem i regnet, og vil bare legge seg i senga. Men der hjemme får hun vite hva Jon driver med:

Daa fær ho høyra meir en sjølv ho vilde;  
ho høyra maa, at denne Guten staut,  
som so ho trudde, lett sin Lovnad braut  
og floksa fritt med alle Gjentur gilde.  
Men no han vankar klok paa Bele-Raas  
til sjølve rike Megga ifraa Aas. (132)

Megga ifra Aas, som vi kjenner fra dansen i jula, da hun hadde en gås som fylgje, blir nå den som kaprer Veslemøys kjæreste. Som Arild Linneberg skriver i sin magisteravhandling om *Haugtussa*, velger Jon bort kjærligheten «til fordel for den sosiale makt og velstand» (Linneberg 1979, 205).

Hva har så dette å gjøre med fuglen som tvetydig bilde, både på frihet og fansenskap? Jo, på to avgjørende steder dukker fuglen opp i forbindelse med Veslemøys kjærlighetshistorie og Jons svik. I «Vond Dag» liknes Veslemøy med en såret fugl:

Som Fuglen, saarad under varme Veng  
so Blode tippa lik den heite Taare,  
ho dreg seg sjuk og skjelvande i Seng  
og vrid seg Notti lang i Graaten saare.  
Det slit i Hjarta og det brenn paa Kinn.  
No maa ho døy; ho misste Guten sin. (133)

At Veslemøy her skildres som en såret fugl, viser tilbake til et bestemt tekststed tidligere i samme seksjon, i diktet som heter «Elsk». Her går den første strofen slik:

Den galne Guten min Hug hev daara,  
eg fangen sit som ein Fugl i Snaara;  
den galne Guten, han gjeng so baus;  
han veit, at Fuglen vil aldri laus. (123)

Veslemøy har blitt fanget av Jon som en fugl i en snare: «Fuglen har endra seg frå å vera eit bilete på havet og det frie, trygge, til å bli ein bunden, innesperra, framand fugl» (Vikingstad 2001b, 58). Det må være fra dette poetiske bildet med snaren i

«Elsk» at det senere bildet med blodet under vingen i «Vond Dag» er avledet. Så da var vel det meste sagt: En fanget fugl vil aldri kunne bli lykkelig? Det spør om ikke det er en for enkel konklusjon. I hvert fall er det ikke åpenbart at en slik tolkning uttømmer betydningspotensialet i diktet «Elsk».

### «Elsk»: Eros og natur

Umiddelbart kan det virke rimelig å si at den første strofen av diktet «Elsk» gir leserne et forvarsel om hvordan det kommer til å gå med Veslemøy og Jon – han har fanget henne, han har gjort henne ufri: «han veit, at Fuglen vil aldri laus». Men hva med Veslemøy? Bildet med fuglen er kan hende ikke først og fremst et bilde som tilsier at hun er ufrivillig kapret. Det kommer ikke minst an på hvordan man tolker ordet «vil»: Er det et rent hjelpeverb i en futurumskonstruksjon, eller har verbet en optativ valør, som for å si at når Veslemøy i billedlig skikkelse som fugl er fanget, er det nettopp det hun ønsker: Hun «*vil* aldri laus»? Denne andre tolkningen, at det er snakk om et *ønske* om å være fanget av gutten hun er forelsket i, blir sannsynliggjort av den andre strofen av «Elsk», der et slikt ønske knyttes til noe bestemt kjødelig. Det dreier seg om disse berømte linjene:

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! (124)

Det er vanskelig å ikke tolke strofen som uttrykk for et masochistisk seksuelt begjær fra Veslemøys side: Hun drømmer om å bli bundet av sitt begjærsobjekt, og kjenne ham trekke henne tett inntil seg – slik at alt annet, hele verden, mister taket på henne, og hun på den.

At Arne Garborg selv hadde sadomasochistiske fantasier, blir vi minnet på av et avsnitt fra et brev til kona Hulda fra 1894, som Tor Obrestad gjengir i sin biografi: «Jeg drømte om Dig i Natt. Jeg pryglede løs på Dig med et Svepeskaft, formedelst at Du hadde vært for blid med Uvedkommende – kanskje har jeg tenkt paa Paaskestraffens Gjeninnfødselse [sic] i gaar» (siteret i Obrestad 1991, 268). Det er et sjeldent fenomen at Arne Garborg omtaler «intime saker i brev», kommenterer Obrestad, men like fullt oppfatter biografen avsnittet som «typisk for noko i han som han ikkje sleppte fram» (ibid.).

Her blir det jeg i innledningen omtalte som den første av de alternative trådene i *Haugtussa*-resepsjonen særlig relevant. I sin artikkel legger Åsfrid Svensen vekt på at verket viser hvordan «kvardagens dagklare, oversiktlege orden er upåliteleg», fordi den «bygger på fortrenging av alt som ikkje høver inn», og derfor lett kan «bryte saman når skjulte krefter slår inn» over den (1995, 87). Om «Elsk» skriver hun at Veslemøy her er «som bergteken» av Jon, og «totalt sjølvutslettande» i følelsene sine for ham (82). I en replikk til denne analysen skriver Gudleiv Bø at det i bergtakinga ligger «en slags total overgivelse til sensuell nytelse uten ansvar av noen art – ja, uten hukommelse», og at bergtakinga dermed også innebærer «oppgivelse av den egne identiteten» (2002, 106). Denne selvutslettende oppgivelsen av egen identitet blir betonet i tredje strofe av «Elsk», der Veslemøy drømmer om å bli ett med gutten hun elsker:

Ja kund' eg trolle og kund' eg hekxa,  
 eg vilde inn i den Guten veksa;  
 eg vilde veksa meg i deg inn  
 og vera berre hjaa Guten min. (124)

«Veslemøy ser seg sjølv i naturen – ho ser Eros», skriver Vikingstad (2001a, 97). Nok en gang er jeg tvilende til premisset om at det her dreier seg om å speide ut i naturen og der «se seg selv». Snarere vil jeg hevde at det som fortøner seg som ytre natur, i realiteten like mye er indre natur.

Noe slikt antyder også Carl Henrik Grøndahl. Da han dramatiserte og bearbeidet *Haugtussa* for NRK Radioteateret, med premiere i 2001, skrev Grøndahl en artikkel der han utlegger diktverket som en «fortelling om hva som skjer når seksualiteten våkner i oss» (2000, 3). Også denne artikkelen virker det rimelig å plassere blant de som representerer den første av de alternative tilnærmingene til *Haugtussa*, nemlig ved å legge til grunn et mer omfattende naturbegrep, som også inkluderer det menneskelige kjønns livet. Om Veslemøy skriver Grøndahl først at hun ikke har noen fylgjer: «I henne tripper det ingen redde eller sinte, kåte eller masete dyr. Hun rommer ikke noe stygt» (6). Men litt senere i artikkelen later Grøndahl til å mene at denne ideen om Veslemøy bare er hennes egen selvforståelse. Skal vi nærme oss henne som et levende vesen, må vi fortolke det hele annerledes: «Haugtussa blir først levende når man ser alle de underjordiske og overnaturlige skikkelsene som uttrykk for krefter og lyster i henne selv» (7). Om enn den kanskje først og fremst stammer fra et ønske om å få *Haugtussa* til å fungere dramaturgisk, slår en slik tolkning av Veslemøys egen natur meg som vel så adekvat som den do-

minerende i resepsjonen av verket, der «natur» i all hovedsak betegner noe eksternt for menneskene, snarere enn å være plantet i vår alles midte.

Som Linneberg kommenterer, har *Haugtussa* gjentatte ganger blitt omtalt som et høydepunkt i norsk nyromantisk diktning. Men verket er i like stor grad et psykologisk eller ontogenetisk portrett av en ung jente på terskelen til voksenalder. Noe slik ble antydnet allerede i utgivelsesåret, av Hjalmar Christensen i Morgenbladet:

Det er intet mindre end det hemmelige forhold mellem *Naturen*, mellem den levende Jord, dens synlige og usynlige Liv, og *Mennesket*, der er Barn af denne Jord, men halvt har løsevet sig og stiller sig undrende, iagttagende til hvad det ser, og til hvad det i dunkel Erindring om sin Herkomst aner og lytter sig til, det er dette Forhold, Digtningen fordyper sig i. (Christensen 1895)

Passasjen vitner om at Christensen legger til grunn et mindre absolutt skille mellom indre og ytre natur enn mange senere kommentatorer. Veslemøy «lever sit egentlige Liv i Jædernaturens Mystik», skriver han, og legger til at «Garborgs Interesse følger i 'Haugtussa' først og fremst de Fænomener, som viser Menneskets Bundethed i Naturen» (ibid.). Antakelig impliserer Christensen da at menneskene ikke bare er underlagt bindinger forstått som ytre begrensninger, men også begrensninger i driftslivet, i de driftene hos menneskene som likner dyrenes. Særlig kan vi merke oss at Christensen understreker at mennesket er «Barn af denne Jord» og bare «halvt har løsevet sig» fra den. Skillet mellom menneske og natur virker her mindre absolutt enn i mye av den senere resepsjonen.

De kanoniske litteraturhistorikerne fra mellomkrigstiden skilte kategorisk mellom menneske og natur, mens fortolkere som Svensen og Grøndahl brakte inn et rommeligere naturbegrep. Men et slikt naturbegrep lar seg påfallende nok altså spore allerede i den tidligste mottakelsen av verket. Med andre ord er det jeg har kalt den første alternative tilnærmingen til *Haugtussa* både eldre og nyere enn hovedlinjen i resepsjonen.

Blant de første som skrev om *Haugtussa* var Gerhard Gran. Også i hans artikkel fra publiseringsåret, utgitt i *Samtiden*, finner vi et inkluderende naturbegrep:

Intetsteds er naturen borte, i hvert eneste af disse digte er den tilstede, nævnt eller unævnt; og den er der ikke som *naturskildringer*, ikke som *indtryk* av en forfatter, der har megen natursans; men den er der indenifra; selve jordsjælen, selve den *jæderske* jordsjæl aander gennem hele verket; Veslemøy er selv del af denne natur, hun er det organ, gennem hvilket den aabenbarer sig. (Gran 1895, 360)



Når Gran skriver at Veslemøy selv er del av naturen, tilsier det at verkets hovedperson har en form for privilegert og direkte tilgang til omgivelsene – at Veslemøys naturerfaring så å si er *umediert* av kultur. Så kan man spørre om et slikt umediert forhold til naturen overhodet er mulig. Er det kan hende slik at det langt på vei *var* mulig en gang i tiden, men deretter på et tidspunkt ikke lenger? Spørsmålet antyder at det nettopp kan være en historisk endring i menneskets forhold til de naturgitte omgivelsene Garborg var ute etter å ta for seg i *Haugtussa*.

### En visnende verden

Jeg minner om at vi i *Haugtussa*-resepsjonen finner en hovedlinje bestående av fortolkere som behandler verket primært som et eksempel på naturlyrikk (det skildrer «ytre natur»), og dessuten en alternativ linje som snarere ser verket som et arketyppisk personportrett (det skildrer «menneskenaturen»). Begge disse fortolkningstradisjonene antyder at Garborg i *Haugtussa* først og fremst var ute etter å omtale noe nokså «tidløst». I tillegg finner jeg enda en alternativ tråd i resepsjonen, den jeg i innledningen omtalte som den andre alternative tilnærmingen til *Haugtussa*, kjennetegnet av et historisk-politisk perspektiv på menneskenaturen, der Garborgs verk blir fortolket som situert i en spesifikk historisk fase.

En fortolkning av *Haugtussa* som historisk situert er ikke minst relevant for å forstå den største bolken av diktsyklusen, den mye diskuterte seksjonen «Paa Skare-Kula». Som Arild Linneberg har vist, vektla særlig den tidlige riksmålsresepsjonen, ved Chr. Collin og Nils Kjær, at *Haugtussa* i mangt framsto som en «*vending vekke fra samfunnet*» (1979, 8), og at de samfunns- og samtidsorienterte delene av «Paa Skare-Kula» følgelig slett ikke hørte med i verket, eller ikke *burde* ha vært del av det – mens de samme passasjene blant enkelte av målfolket, så som Vetle Vislie, ble hyllet for sin kritiske brodd. Med henvisning til denne seksjonen skriver Gudleiv Bø at Garborg ikke bare ønsket å vise hvordan Veslemøy endte opp med å lide av kjærlighets sorg som følge av Jons svik, men også ville skildre «de onde maktene som mennesket skaper rundt seg i form av storsamfunnets undertrykkelses-mekanismer» (2002, 116).

«Dei hyllar sin Herre» heter et av diktene i denne seksjonen. Herren er Fanden – ikke bare «Hovding høg i Hel», men også «Drott paa Jord» (143). Nå kommer hekser og trollmenn til ham for å be ham ta dem med «inn i Flokken» (145). Men først må de prøves: I det neste diktet, kalt «Prøve», stiller gammel og ung seg opp foran ham på rad og rekke – «liksom til Konfirmation» (145). Men det er en invertert katekisme de prøves i: «Svarte-Katekisma».

Denne katekismen består av læresetninger som «Sjaa ut som dei andre i all di Ferd» (146), «Hald alltid med dei Store» (146), «Spar ikkje den, / som i Veggen for deg stend» (146) og «Lat dei andre træla; / du lever stort av i Løynd aa stela» (147). Fandens lære er en hyllest til hat, svik og undertrykking, og da i bedragerisk forkledning, pyntelig og proper: «Ver eit Svin, / men utantill blank og fin» (146).

Under overskriften «Stjernefall» kommer deretter hver og en for å fortelle om hvor godt de har tjent høvdingen i Hel i sin tid på jorda. Det er særlig her *Haugtussa*-resepsjonen har ment å se spesifikke henvisninger til samtidsdebatten. I noen tilfeller er det utvilsomt riktig, som da «Blaaheksa» som kunngjør at hennes «Namn er Svek», indikerer at barna hennes er «Dekadentar» (151). Her er det utvilsomt snakk om datidens kulturkritiske kunstnere, som Garborg kjente godt, men på dette tidspunktet hadde markert avstand til. Olav Midttun kommenterer mer spesifikt at hele passasjen er «eit slag parodi på ordenspromosjonar og ordensstellet i det heile», og at Garborg velger å polemisere mot blant annet «ei einssidig fredsrørsle» og «dei moderate i politikken som vil alt skal stå stilt» (1974, 183–184). Noen av passasjene i denne seksjonen ble strøket av Garborg i senere utgaver, antakelig fordi han oppfattet dem som for bundet til situasjonen på 1890-tallet.

Litt senere i «Paa Skare-Kula» beskriver «Troll-Dans» en nattlig dans blant Fandens tjenere. Her spiller nok en gang det dyriske en framtreddende rolle. Tredje strofe åpner slik:

Og rundt i Vilske det gjeng  
med Rop yver Stokk og Stein;  
det svingar med Svans; det sleng  
med Høver og Daudingbein (167)

Svans og hover peker på det dyriske ved fandens tjenere, som viser seg i dansen. Når sangen er over, møter vi Veslemøy igjen, for første gang i hele seksjonen. Sist vi hørte om henne, våknet hun fra «sin halve Blund» (138), og ble av dikteren sammenliknet med en rype hun kunne skimte med sitt drømmende blikk. Nå har noe skjedd med henne: «Alt det, ho hugsa fyrr, det hev ho gløymt.» (138) Vi forstår at Veslemøy, som forvillet i skogen har falt i søvn og glemt alt, har vært vitne til alle opptrinnene i «Paa Skare-Kula»: prosesjonen for Fanden, prøvene av de ulike hek-sene og trollmennene, samt den påfølgende trolldansen. Om den siste heter det:

Veslemøy fæler. So stygg ein Song  
aldri høyrde ho nokon Gong.

Men Trollskapen lær og dansar.  
 Flyg og flogsar med Staak og Styr  
 som galne Dyr.  
 Djevlar i Lufti tullar og flyr  
 med Smell og svingande Svansar. (170)

Heksene, trollmennene og smådjevlele er som «galne Dyr». Det redselsfulle synet og den stygge sangen bereder grunnen for at Haugkallen fra dansen i jula tidligere i verket igjen dukker opp. Han gjentar de tre vakre – om enn da bedragerisk vakre – linjene:

Aa hildrande du!  
 Med meg skal du bu;  
 i Blaahaugen skal du din Sylvrokk snu. (171)

Det er femte og siste gang disse verselinjene dukker opp i likelydende form i *Haugtussa*. Haugkallen forsøker å spille på Veslemøys forfengeligheit, utpensler hvordan hun vil få det flott hos ham. Selv tenker hun igjen på gutten sin, som hun på ny har en romantisk forestilling om, noe som må skyldes hukommelsestapet hun led av da hun våknet opp i skogen. Men Haugkallen vet å minne henne på hva som hendte:

Og vil du vita den Guten blid,  
 so sjaa deg att yver Herdi!  
 — Du ser han i Lofte med Gjenta si;  
 der gløymer han heile Verdi.  
 So hev han det godt  
 kvar langande Nott,  
 og Haugtussa hev han til Spe og Spott. (173)

Haugkallens beskrivelse av gutten blir for Veslemøy en påminnelse: «no ser ho det væl; no hugsar ho alt, / og Verdi for Veslemøy visnar» (173). Det er en visnende verden av egoisme og råskap Garborg skildrer. At Veslemøy i diktverkets siste seksjon, «Den store strid», vinner tilbake til en form for verdighet og mening, vitner om at han ikke ville at dette skulle bli siste ord. Men det får jeg la ligge.

### Det store og det lille hamskiftet

Det jeg henviser til som den andre av de alternative tilnærmingene til *Haugtussa* i resepsjonshistorien, den som er preget av en grunnleggende historisk-politisk forståelse av mennesket, vil rimeligvis interessere seg for den mest eksplisitt politiske delen av verket, altså seksjonen kalt «Paa Skare-Kula». Men også som helhet lar verket seg fortolke historisk, og da ikke minst som et vitnesbyrd om utviklingen av det norske bondesamfunnet.

«Skarpere, smerteligere, mere intenst og mere forbitret har ingen følt bøndernes klassekamp i Norge enn Arne Garborg.» Det skrev Edvard Bull i Arbeiderbladet 15. januar 1924, dagen etter at Garborg døde. Videre skriver Bull at «bondens klassekamp er bestemt av at han må slite og trelle for renter og avdrag til hypotekbanken» (Bull 1933, 112). Det siste er en henvisning til Norges Hypotekbank, en statlig bank med hovedsete i Kristiania, opprettet i 1851.

I sitt trebindsverk om Garborg henviser Rolv Thesen også til denne banken: «Bankstellet – Hypotekbanken (frå 1851) og sparebankane – skaper vilkår for tekniske framsteg i jordbruket, men bind samstundes bøndene til pengekapitalen» (1933, 22). Thesen legger i det hele tatt stor vekt på det han omtaler som den «store tragedie som har gått for seg i norsk bondeliv dei siste 2–3 mannsaldrane» (ibid., 76), nemlig at bonden har blitt en trel av storkapitalen. Han tilskriver denne samfunnsutvikling avgjørende betydning for Garborgs liv og verk: «Denne tragedien har ingen opplevd sterkere enn Arne Garborg. Han har i stor mun vore med å forma både livet og livsverket hans.» (ibid.) Riktignok var det først når han arbeidet med *Fred* at Garborg til fulle så «kva oppløysande og øydeleggjande makt kapitalismen [...] hadde vore» (1939, 145).

*Fred* ble utgitt i 1892, tre år før *Haugtussa*. Med andre ord skulle man kanskje tro at også verket om Veslemøy var preget av den samme historisk-politiske analysen. En slik tolkning uteblir likevel langt på vei hos Thesen. For ham er og blir *Haugtussa* et verk som uttrykket «det finaste og mest intime i vår naturkjensle» (ibid., 135). Nettopp derfor regner jeg Thesens bidrag for å tilhøre hovedlinjen i *Haugtussa*-resepsjonen, til tross for at hans Garborg-studie legger betydelig vekt på det historiske og politiske ved Garborgs øvrige verk.

Spørsmålet blir om ikke Thesen overser at også *Haugtussa* kan bli fortolket i lys av de omkalfatrende endringene i det jærsk samfunnet i Garborgs barndom og ungdom. Noe slikt blir antydnet i *Norges litteraturhistorie* (1974–75), redigert av Edvard Beyer. I det tredje av i alt seks bind, skrevet av Beyer selv, heter det at selv om mange av diktene i *Haugtussa* er å se som «inderlige og tindrende friske kjærlighetsdikt til Jæren», er det da snakk om det gamle Jæren, fra tiden før landsdelen

ble grunnleggende endret av «pietisme og pengemakt» (Beyer 1975, 545). I *Veslemøys verden* indikerer Gudleiv Bø på en tilsvarende måte at *Haugtussa* er en elegi over det Jæren som ennå baserte seg på selvberging og naturhushold, før «kapitalismen kom inn som en ødeleggende smitte» (2002, 76).

Særlig Erik Bygstads artikkel om *Haugtussa* fra 2000 er preget av et slikt perspektiv. «Pengekulturen forårsaker et brudd med det gamle sosiale og kulturelle fellesskapet», skriver han. Pengekulturens herjinger viser seg først i tilfelle Jon i Skarebrôte, Veslemøys elskede gutt som «'prostituering' [...] seg ved å gifte seg til penger», slik Linneberg uttrykker det (1979, 205). Bygstad omtaler Jon som preget av en «ny pengelyst», en «ny villighet til å gjøre nesten hva som helst for penger» (2000, 137). Der det også tidligere hadde funnes pengelyst, men da som «fristelse», er den i «det nye samfunnet» blitt «satt i system som selve drivkraften» (ibid., 138).

«Det store hamskiftet» var historikeren Inge Krokanns navn på den voldsomme overgangen fra selvbergingsbruk til pengehusholdninger på andre halvdel av 1800-tallet (Krokann 1982). Ikke minst var det den teknologiske moderniseringen av landbruket som gjorde at bøndene måtte binde seg til det offentlige bankvesenet, for å holde tritt. I en viss forstand var det først nå vestlig modernitet virkelig satte sitt preg på livet i et distrikt som Jæren. Ordet «hamskifte» henviser i sin bokstavelige betydning til for eksempel krypdyr som skifter ham, og i Krokanns overførte betydning til en omkalfatrende endring. Men hamskifte var allerede et fenomen i folketroen, med røtter i norrøn mytologi, der det dreier seg om at mennesket selv skifter vesen.

Et slikt skifte i mennesket selv blir tematisert i *Haugtussa*. Garborg bruker folketroen som reservoar for fortolkning av den historiske utviklingen, som da Veslemøy med sitt klarsynte blikk ser menneskenes følger. Det som kommer til syne for henne, er i viss forstand selv en form for hamskifte, slik fenomenet blir utlagt av Else Mundal: Et mytisk hamskifte har funnet sted når «all sjelskraft i mennesket har forlate menneskekroppen og gått over i hamen eller dyret» – da «ligg menneskekroppen att som livlaus» (Mundal 1997, 20–21). På tilsvarende måte indikerer Bygstad at pengeveldet forbundet med det store hamskiftet er «selve årsaken til at Veslemøys liv en stund holder på å bli lagt øde» (2000, 137).

Bygstads samfunnshistoriske tolkning er interessant nettopp i lys av naturbegrepet. For «Mammon-dyrkelsen» som oppstod som følge av kapitalismen, er i hans perspektiv et «forsøk på å fornekte de rammer som er satt for menneskelivet» (138). Det Bygstad kaller «det oppjagede penge- og maktstrev i det kapitalistiske samfunn» uttrykker dypest sett en «elementær angst for tilværelsen», rett og slett en «umoden motvilje mot å se i øynene og akseptere den natur mennesket er en

del av» (140). En slik tolkning er i tråd med en sentral påstand i Garborgs verk, nemlig at kapitalismen ikke er noen naturtilstand, men snarere gjør vold på både de naturgitte omgivelsene og menneskenaturen.

Hvis vi, med Rolv Thesens formulering, godtar at Arne Garborg kan ha vært «den mest fanatiske anti-kapitalisten som har levt i dette land» (1939, 145), er det kan hende også relevant det Adorno hevder, med henvisning til Karl Kraus, nemlig at «det som blir undertrykt under kapitalismen» ikke minst er disse tre fenomenene: «dyret, landskapet, kvinnen» (Adorno 2021, 219). *Das Tier, die Landschaft, die Frau*: Det er nettopp ved å utfordre hvordan disse tre størrelsene blir forstått som henholdsvis natur, natur og kultur (så å si), at Garborg i *Haugtussa*, i større grad enn mye av diktverkets resepsjon, evner å betone de historisk bestemte, samfunns-messige forbindelseslinjene mellom dem.

Så kan man spørre: Er det overhodet mulig å tenke eller føle seg tilbake til en tid før moderne teknologi, industrialisering og pengeøkonomi? Er vi i stand til å se hva som er «natur» og hva som er «kultur»? Slike mer eller mindre umulige spørsmål kan lett framstå retoriske, der de skisserer en vag idé om at et moderne menneske aldri kan nå helt fram til noe opprinnelig «naturlig». Men det betyr ikke at spørsmålene er meningsløse. Kan hende har *Haugtussa* noe å lære oss om hva det innebærer å stille slike spørsmål?

## Konklusjon

Hovedlinjen i *Haugtussa*-resepsjonen er representert ved de tidlige, store norske litteraturhistorieverkene til Kristian Elster d.y. og A.H. Winsnes. Begge disse sentrale fortolkerne betonte at *Haugtussa* er et diktverk med opphav i Garborgs erfaring av naturen i sin barndoms rike. Da la de til grunn et naturbegrep der «natur» først og fremst betegner det over lengre tid uforanderlige i omgivelsene, som noe utenfor og atskilt fra mennesket. Også senere har et slikt naturbegrep vært sentralt i *Haugtussa*-resepsjonen.

Men det finnes også spor av en alternativ forståelse av natur i *Haugtussa*-resepsjonen, der naturbegrepet også omfatter menneskene selv, representert ved fortolkere som Åsfrid Svensen (1995) og Carl Henrik Grøndahl (2000). Ved å legge vekt på betydningen av naturlige drifter i *Haugtussa* illustrerer de hvordan mennesket slekter på dyrene, og understreker at dette slektskapet blir usynliggjort gjennom kulturutviklingen og den siviliserende kraften den påstås å ha.

Jeg har sporet denne første alternative tilnærmingen til *Haugtussa* tilbake til utgivelsesåret, da både Hjalmar Christensen og Gerhard Gran gikk langt i å antyde

at mennesket selv er natur og i stadig forhandling med naturen for øvrig. Det er som om disse tidligere kritikere viser større evne til dialektisk forståelse av forholdet mellom naturen utenfor mennesket og naturen i mennesket enn det som har preget den senere *Haugtussa*-resepsjonen.

I tillegg har jeg omtalt et alternativt perspektiv nummer to, nemlig den delen av *Haugtussa*-resepsjonen som knytter verket til den historiske utviklingen av det norske bondesamfunnet på andre halvdel av 1800-tallet. En slik tilnærming står nær den Rolv Thesen (1933–39) gir av Garborgs forfatterskap. Hos ham blir de fleste av verkene til Garborg forstått som aktive responser på tiden han levde i, og som uttrykk for hans antikapitalisme. Likevel er det som om Thesen gjør et unntak for *Haugtussa*, som han i tråd med de mest toneangivende fortolkerne i mellomkrigstiden mest av alt ser som et verk som gir uttrykk for en særegen norsk naturfølelse. Dermed blir Thesens fortolkning av akkurat dette verket i all hovedsak representativt for hovedlinjen i *Haugtussa*-resepsjonen.

Hos Arild Linneberg (1979) og Erik Bygstad (2000) blir også *Haugtussa* sett i lys av den historiske utviklingen av det norske bondesamfunnet med innføringen av pengeøkonomien. Begge disse kommentatorene ser verket som et vitnesbyrd om en historisk situasjon, ja nærmest som en diagnostisk redegjørelse for menneskenes reaksjoner på det store hamskiftet i landbruket. Særlig Bygstad går langt i å indikere at *Haugtussa* er et verk om et skifte i selve mennesket. Det historiske bruddet med det gamle sosiale fellesskapet blir i hans fortolkning gjennomført ved at viljen til å gjøre nesten hva som helst for penger blir satt i system som selve drivkraften i samfunnet. Slik Bygstad ser det, innebærer dette en fornektelse av naturen mennesket er en del av.

«I enhver erfaring av naturen ligger egentlig hele samfunnet», heter det i *Estetisk teori* (Adorno 2021, 227). Et slikt samfunnsorientert blikk på naturerfaring er et høyst relevant korrektiv til vesentlige deler av den kritiske resepsjonen av Garborgs *Haugtussa*. Dette verket, som ofte har vært kalt nyromantisk, stiller dypt samfunnsmessige spørsmål om sivilisasjonsutviklingen, ikke minst hvordan den tenderer til å gjøre de naturlige rammebetingelsene for menneskelivet usynlige. Selv om verket med rette har blitt hyllet for sin naturlyrikk, er det under alle omstendigheter ikke bare et vitnesbyrd om de naturgitte omgivelsene, men også et verk om hvordan storsamfunnet påvirker mennesket og naturen for øvrig.

## Litteratur

- Adorno, Theodor W. 1970. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Adorno, Theodor W. 2021. *Eстетisk teori*, oversatt av Arild Linneberg. Oslo: Vidarforlaget.
- Beyer, Edvard. 1975. *Norges litteraturhistorie*, bd. 3: *Fra Ibsen til Garborg*. Oslo: Cappelen.
- Bull, Edvard. 1933. *Historie og politikk. Artikler i utvalg*, utg. Johan Schreiner. Oslo: Tiden.
- Bygstad, Erik. 2000. «Heilagbrøt og alveland: *Haugtussa* av Arne Garborg», *Edda* 2/2000: 130–46.
- Bø, Gudleiv. 2002. *Veslemøys verden: Veiviser i «Haugtussa»*. Oslo: Aschehoug.
- Christensen, Hjalmar. 1895. «Nye Bøger. Arne Garborg: *Haugtussa*», *Morgenbladet* 19. mai 1895.
- Elster d.y., Kristian. 1924. *Illustreret norsk litteraturhistorie. II: Fra Wergelandstiden til vore dage*. Kristiania: Gyldendal.
- Garborg, Arne. 1893. *Jonas Lie: En Udviklingshistorie*. Kristiania: Aschehoug.
- Garborg, Arne. 1895. *Haugtussa – forteljing*. Kristiania: Aschehoug.
- Gran, Gerhard. 1895. «Litteratur. Arne Garborg: *Haugtussa*», *Samtiden* (Sjette aargang): 354–363.
- Grøndahl, Carl Henrik. 2000. «Når seksualiteten våkner: Tanker om *Haugtussa* i NRK Radioteateret», *Dyade* 4/2000: 2–17.
- Homerus. 1920. *Iliaden*, oversatt av Peter Østbye. Kristiania: Aschehoug.
- Krokann, Inge. 1982. *Det store hamskiftet i bondesamfunnet*. Oslo: Samlaget.
- Liestøl, Knut. 1941. *Saga og folkeminne*. Oslo: Norli.
- Linneberg, Arild. 1979. «*Haugtussa* – En analyse av kunstverket i kommunikasjonen». Avhandling til magistergraden, Universitetet i Oslo.
- Meldahl, Per. 1983. «Om norske litteraturhistorier», i *Om litteraturhistorieskriving: Perspektiv på litteraturhistoriografiens vilkår og utvikling i europeisk og norsk sammenheng*, red. Atle Kittang, Per Meldahl og Hans H. Skei. Øvre Ervik: Alvheim & Eide: 111–309.
- Midttun, Olav. 1974. Merknader til Arne Garborg, *Haugtussa*. Oslo: Aschehoug, 1974.
- Mundal, Else. 1997. «Sjelsførestellingane i den heidne norrøne kulturen», *Kropp og sjel i middelalderen*, red. Anne Ågotnes. Bergen: Bryggens Museum: 7–30.
- Obrestad, Tor. 1991. *Arne Garborg: ein biografi*. Oslo: Gyldendal.
- Svensen, Åsfrid. 1974. «Om *Haugtussa*», i Arne Garborg, *Haugtussa*, utg. Olav Midttun. Oslo: Aschehoug: 163–169.



- Svensen, Åsfrid. 1995. «Alt dult i myrkre vankar: *Haugtussa* som fantastisk litteratur», *Norsk litterær årbok 1995*: 76–87.
- Thesen, Rolv. 1933. *Arne Garborg. Frå jærbu til europear*. Oslo: Aschehoug.
- Thesen, Rolv. 1936. *Arne Garborg. Europearen*. Oslo: Aschehoug.
- Thesen, Rolv. 1939. *Arne Garborg. Europear og jærbu*. Oslo: Aschehoug.
- Vikingstad, Margunn. 2001a. «Natur, erotisme og identitet i Arne Garborgs *Haugtussa*», *Norskkrift: tidsskrift for nordisk språk og litteratur*, nr 102/2001: 89–104. <https://www.duo.uio.no/handle/10852/37870>
- Vikingstad, Margunn. 2001b. «Naturen i Arne Garborgs *Haugtussa*. Til 150-årsdagen for Arne Garborg», *Bokvennen* 2001, Vol. 13, Nr. 1: 52–60.
- Winsnes, A.H. 1937. *Norges litteratur fra februarrevolusjonen til verdenskrigen*. Oslo: Aschehoug.