



Olav H. Hauges mytopoeia i *På Ørnetuva**

AV HENRIK Indergaard

Sammendrag

Artikkelen viser at Olav H. Hauges *På Ørnetuva* kan sies å følge en arketypisk modell. Under påvirkning fra Carl Gustav Jungs analytiske psykologi, der myter representerer en vei inn til det ubevisste sjeleliv, setter Hauge sammen motiver fra ulike mytiske tradisjoner – norrøne, greske, kinesiske, kristne – til en fortelling om en helts, om dikjegets, reise og søken etter sannhet. Reisen, som kan beskrives ved hjelp av Harry Slochowers modell for mytopoeisk diktning, tar form av en *katabasis* i sjeledypet. Mot slutten av samlingen finner vi en sekvens med motiv fra Valen sykehus, og disse diktene danner et vendepunkt i samlingen. Det lidende diktjeget vinner ny innsikt og selvinnsikt, emblematisert antydning gjennom Kristi død og oppstandelse og gjennom Oidipus' innsikt i og forsoning med sin skjebne.

Nøkkelord: *Olav H. Hauge, mytopoeia, Carl Gustav Jung, Harry Slochower, narrativ struktur, visjonsdikt*

Abstract

The article argues that Olav H. Hauge's *På Ørnetuva* follows an archetypal pattern. Influenced by Carl Gustav Jung's analytical psychology, in which myths provide access to the unconscious, Hauge weaves together motifs from various mythic traditions—Norse, Greek, Chinese, and Christian—into a narrative about the hero's, or the lyrical self's, journey in search of truth. The journey, which may be interpreted through Harry Slochower's model of mythopoetic literature, takes the form of a *katabasis* into the depths of the soul. Toward the end of the collection, a sequence of poems set in Valen Hospital marks a turning point: the suffering poetic speaker attains new understanding and self-knowledge, symbolically suggested

* Jeg vil gjerne takke Stein Arnold Hevrøy og Frode Helmich Pedersen for verdifulle kommentarer.

through Christ's death and resurrection and through Oedipus's recognition of and reconciliation with his fate.

Keywords: *Olav H. Hauge, mythopoeia, Carl Gustav Jung, Harry Slochower, narrative structure, vision poem*

Innledning

Ole Karlsen kunne i 2014 observere at «enkeltdiktsamlinger ser ut til å være på sterkt vikende front i samtidslitteraturen og erstattes av storkomposisjoner av ulike slag. Langdiktet, gjerne med generisk eller formelt ankerfeste annetsteds enn (bare) i det lyriske diktet, er samtidspoesiens dominerende form.» (Karlsen 2014, 108; jf. Sejersted 2016, 17–18) Et decennium senere bekrefter Eirik Vassenden denne trenden når han bemerker at norsk samtidslyrikk domineres av fortellende langdikt med selvbiografiske trekk, som «lener seg [...] på ytre rammer og forløp som kan minne om arketyper – tilblivelseshistorier eller skapelsesberetninger, svangerskapsfortellinger eller det som står i den andre enden: døds- og tapsfortellinger», og som ofte kretser om et traume i dikterens liv (2025). Mens diktsamlinger på 1950- og 1960-tallet gjerne besto av formelt gjennomarbeidede enkeltdikt med beskjeden intern sammenheng, og som i liten grad var direkte knyttet til dikterens biografi, nærmer altså den lyriske diktningen seg, ofte med et selvbiografisk tema, den formelt noe løsere episke diktning.

Men om nyere diktsamlinger gjerne har form av en kontinuerlig fortelling, så er det dog, som Karlsen påpeker, gjerne en viss intern motivisk, tematisk eller narrativ sammenheng også i samlinger av enkeltdikt «slik at det ene diktet skal kaste mest mulig lys over [...] det annet [...] og enkeltdiktene knytter seg sammen til større hel- og enheter.» (2014, 108) Også enkeltdiktsamlinger kan altså ha dikt som trives best i gjensidig belysning, slik for eksempel Olav H. Hauge, den mest feirede lyriker i norsk etterkrigslitteratur, ofte plasserer dikt med beslektede motiver sammen: I *Droper i austavind* (Hauge 2020, 235–237) er «Drift» («[m]itt liv er drift yver polhav. / Nedisa ligg skipet mitt i audni», en allusjon til Fridtjof Nansen) fulgt av «Leiv Eriksson», «Ogmund rir heim» (om korsfareren Ogmund fra Spånheim i Ulvik), og «Svegde» (om en konge i Uppsala som reiste rundt i verden på jakt etter Odin), dikt som alle henter sitt motiv fra eventyrlige reiser foretatt av «helter» fra Norden, mens «Ljåen» følges av «Slegga» og «Sagi» (Hauge 2020, 266–267), og «Du var vinden» følges av «Vindmylne» (Hauge 2020, 262). I en diktsamling danner slike «ekko» mening; temaer som nordiske oppdagere og eventyrere,

redskapers og verktøys tinglighet og vindmotivets mange fasetter trer gjennom sine korrespondanser tydeligere frem og får både større bredde og dybde. Et annet eksempel på at diktenes rekkefølge danner mening i Hauges diktsamlinger, er at motivene i suksessive dikt følger årstidenes vekslinger. Rekkefølgen av noen titler fra *Dropar i austavind* kan illustrere også dette (selv om ikke alle diktene følger hverandre direkte): «Skeiserenn», «Vinteren har gløymt att», «Vintermorgon», «Morgon i mars», «Vår ved fjorden», «Vinden har så mykje å fortelja i vår», «Vår i fjellet», «Selja», «Haustfiske». På denne måten antydes ikke bare en kronologi; det blir klart at diktjegets verden er den norske naturen med dens sykluser.

Hauge-forskningen har imidlertid stort sett konsentrert seg enten om tolkning av enkeltdikt eller forfulgt motiver og temaer på kryss og tvers av forfatterskapet, og har i mindre grad vært opptatt av hvordan Hauges diktsamlinger er komponert, hvordan diktene samlet kan danne et mønster eller en fortelling – med noen unntak: Atle Kittang (1968) påpeker at diktjegets ensomhet og isolasjon er et gjennomgangsmotiv i *På Ørnetuva*, en tilstand som overvinnes gjennom drømmen i diktet «Til eit Astrup-bilete»; Hadle Oftedal Andersen (1994) leser i sin hovedoppgave *Seint rodnar skog i djuvet* som en punktroman; Aasta Marie Bjorvand Bjørkøy (2016) kommer inn på hvordan Hauges revisjoner av diktsamlingene kan forstås i lys av enkeltdiktenes kontekst. Diskusjonen av de interne sammenhengene i Hauges bøker er likevel mangelfull. Jeg vil i det følgende forsøke å vise at *På Ørnetuva* har – jf. Vassendens kommentar gjengitt ovenfor (til moderne trender i diktutgivelser) – en arketypisk narrativ struktur og er sentrert rundt et traume i dikterens liv.¹ Under påvirkning fra Carl Gustav Jungs analytiske psykologi, der myter representerer en vei inn til det ubevisste sjeleliv, setter Hauge sammen motiver fra ulike mytiske tradisjoner – norrøne, greske, kinesiske, kristne – til en fortelling om en helts, om fortellerens, reise og søken. Det er dog forskjeller mellom *På Ørnetuva* og nyere episke diktsamlinger: Hauges samling er mer formelt gjennomarbeidet og språklig lutret, og det selvbiografiske aspektet er bare antydning (selv om det er avgjørende); den overskridende kraft som savnes i samtidslyrikken, er også tydelig: Hverdagens besvær har måttet vike for en dikterisk reise fra syner av død og mørke til visjoner av lys og liv. Vassenden benytter vel også betegnelsen «arketypisk» i generell og ikke i jungiansk forstand, og Hauges fortelling favner tilsynelatende ikke alle diktene, men representerer likevel en ramme som gir mening til helheten og dermed også til enkeltdikt, som gjerne vil fremstå i et nytt lys

1. Hauge reviderte *På Ørnetuva* gjentatte ganger: Se Bjorvand Bjørkøy 2016, 142–146. Om ikke annet er opplyst, refererer jeg i denne artikkelen til utgaven av *Dikt i samling* fra 1994 (trykt opp som Hauge 2020), hvor vi finner hans siste versjon av *På Ørnetuva*: Jf. Bjorvand Bjørkøy 2016, 17.

om de leses som del av en helhet. Dikt-jeget søker en sannhet bortenfor hverdagens virkelighet, en sannhet som han i samlingens avsluttende sekvens får en visjon av. I denne artikkelen skal vi se nærmere på Jungs forestilling om en helts *katabasis* og deretter på denne forestillingens plass i Harry Slochowers modell for mytopoeisk diktning. Videre vil sammenhengen mellom Hauges biografi og den narrative strukturen i *På Ørnetuva* bli kommentert og belyst ved hjelp av utvalgte dikt etter at Hauges forhold til myter og mytologi kort er omtalt.

Som de hyppige referansene til Jung i dikterens dagbok særlig fra og med 1950-tallet viser, fattet Hauge stor interesse for sveitseren (jf. Parelius 2024, 42; Parelius 2025, 265), og i dennes analytiske psykologi er *katabasis eis antron* («nedstigning i hulen») eller *nekylia* («offer til døde») en sentral forestilling, som han beskriver bl.a. i et foredrag fra 1935:

De husker *Odyseen*, hvor Odyssevs stiger ned *ad inferos* for å rådspørre Teiresias, den synske. Dette Nekylia-motiv finnes overalt i antikken og praktisk talt i hele verden. Det gir uttrykk for en psykologisk prosess, nemlig bevissthetens introversjon mot de dype sjikt i den ubevisste psyke. Opp fra disse sjikt stiger så innhold av upersonlig, mytologisk karakter, det vil si arketyperne, og jeg kaller dem derfor det upersonlige eller *kollektive ubevisste*. (Jung 1992, 58; oversettelsen er korrigert i tråd med originalteksten til Jung 1968, 41.)

Odysseus' nedstigning i underverdenen, *ad inferos*, er her forstått som et møte med «den ubevisste psyke», sjelelige «modeller» som i form av arketypiske symboler er til stede blant annet i myter og drømmer. Jung valgte altså begrepet arketype for å betegne slike medfødte mønstre eller urbilder i menneskets ubevisste sjeleliv. Arketyperne bringer inn i vår daglige bevissthet et ukjent psykisk liv som har røtter i en fjern fortid, et ubevisst liv som altså kommer til uttrykk i og gir form og overgripende mening til drømmer og myter, men også til mange former for kunst og diktning. Et velkjent arketypisk motiv er nettopp heltens reise og søken. Helten bryter opp eller forvises fra det hjemlige og kjente for å tre inn i det ukjente, en ferd som gjerne er forstått som en *katabasis*, en nedstigning til mørke krefters tilholdssted, der han møter motstand som overvinnes og prøvelser som utholdes. Omskapt vender han så tilbake, og hans reise speiler og resonnerer med den kollektive erfaring, med ferden gjennom livets stadier; den virker derfor som en fortrolig fortelling som forener og inspirerer. Men bare den som våger å utfordre mørket og som seirer, vinner det som søkes. De andre finner tilflukt i heltens ledelse og innsikt, og det fellesskap han forlot, vil slik styrkes og fornyes.

Heltens søken eller reise er et arketypisk motiv som finnes i mange varianter i ulike mytologiske tradisjoner (se Robert A. Segal 1990; Evans Lansing Smith 1997; motivet er popularisert av Joseph Campbell 2002), men også i litteraturen. Harry Slochower (1970) sporer for eksempel motivet i sin lesning av *Jobs bok*, *Den guddommelige komedie*, Thomas Manns *Der Zauberberg* og andre klassikere fra litteraturhistorien. Han karakteriserer heltens reise og søken som et drama i tre akter fulgt av en epilog (Slochower 1970, 22–26). Første akt beskriver en harmonisk tilstand – paradiset, Edens hage, gullalderen – som er til stede bare som en erindring. I andre akt forstyrres harmonien gjennom heltens avvik fra den hellige orden. Han fordrives eller bryter opp og legger ut på sin søken etter en gjenstand, et bytte, en sannhet (jf. Prometheus, Oidipus, Hamlet). Reisen tar form av en (bokstavelig eller symbolsk) *katabasis*, en nedstigning i underverdenen, i dødsriket (jf. Kristus, Odysseus, Balder, Osiris, Herakles). I tredje akt finner heltens hjemkomst eller gjenfødelse sted. Mens heltens reise i førmoderne litteratur har et klart mål, og helten til slutt returnerer (jf. Herakles, Kristus, Dante), er reisen i moderne verker mer diffus, og hjemkomsten mer usikker (jf. Don Quijote, Hamlet). Om den moderne helten skulle gå til grunne i sitt møte med mørke krefter, vil han allikevel være en modell. Både i moderne og i førmoderne litteratur vinner den fordrevne helten gjennom sin søken en kunnskap som fornyer fellesskapet, og som bærer av en slik kollektiv identitet vinner han heltestatus. Men denne nyskapelse er allerede truet innenfra: Fortidens strid mellom helten og fellesskapet er tilsynelatende opphørt, men den er fremdeles virksom i ny skikkelse og i nye motsetninger, som en kime til fremtidige konflikter. Disse konfliktene gir form til epilogen, der den tragiske rest («residue») i det mytopoetiske drama vil ligge gjemt (jf. Gilgamesh, Balder, Odysseus).

I lys av denne modellen kan *På Ørnetuva* leses som en reise. Reisen begynner med et sitat fra *Skirnismål* på tittelbladet, som markerer heltens adskillelse fra fellesskapet. De to første diktene i samlingen identifiserer diktjeget som en dikter på søken etter sannhet; så følger en rekke dikt som beskriver en *katabasis* i sjeledypet, «bevissthetens introversjon mot de dype sjikt i den ubevisste psyke», med diverse allusjoner til mytiske helter hvis roller reflekteres i det søkende diktjeget. Mot slutten av samlingen finner vi så en sekvens med motiv fra Valen sykehus, og disse diktene danner et vendepunkt i samlingen. Det lidende diktjeget vinner ny innsikt og selvinnsikt, emblematisert antydning gjennom Kristi død og oppstandelse i det nest siste diktet, og i det siste diktet gjennom Oidipus' innsikt i og forsoning med sin skjebne. Kristus og Oidipus vendte begge tilbake fra sin *katabasis* og fornyet det fellesskapet de hadde forlatt. Diktjegets søken etter innsikt og sannhet gir fortellingen et momentum som vedvarer helt frem til samlingens avslutning. Mens

diktjegets isolasjon i Kittangs tolkning transcenderes i drømme gjennom samvær med en kvinne og en opplevelse av enhet med naturen, transcenderes den i min tolkning gjennom en mystisk erfaring av et fellesskap ikke med en kvinne, men med en guddomskraft, et fellesskap som ikke er drømt, men virkelig. Formen har et ekko av kristen visjonsdiktning, og dette bekreftes, som vi skal se, av allusjoner til *Draumkvedet* og *Den guddommelige komedie*.

Den narrative strukturen som antydes i *På Ørnetuva*, forsterkes gjennom referanser til dikterens biografi. Det lyriske jeg er en ensom dikter og outsider som har tilhold i Ulvik – vi hører om frukttrær, fjord, fjell, fosser og steinras, om sola som kommer igjen, og i «Kvannskorane» endog om Hakastad, Hauges hjemgård – og han befinner seg altså mot slutten av samlingen på Valen sykehus. Reisen som beskrives i *På Ørnetuva* er først og fremst en indre reise, en nedstigning i sjeledypet, men også en ytre reise, fra Ulvik til Valen. Særlig mot slutten av samlingen markerer dessuten årtidene en kronologi som bidrar til en viss narrativ progresjon: Slåttonn antydes i «Ein gamaldags nordmann» og «Kvannskorane»; litt senere finner vi høstmotiv i «Kveld i november», «Hausten kom frå sumarlandet», «Det er kaldt i store hus», så vintermotiv i «Rit», «Solrim innunder jol», «Kuppern skrid i Squaw Valley», «Vinterdag», «Snøkveld», «Soli kjem att», «Enno bur vinteren i ljoset», «Granskog» og vårmotiv i «Var det ikkje du?» og «Til eit Astrup-bilete» før det igjen går mot høst i «Kornåkeren», «Det blå landet», «Haustmåne» og «Klårt som ein hausthimmel». Selv om diktjeget i *På Ørnetuva* er en stemme i diktene og ikke nødvendigvis identisk med forfatteren, er det også klart at det uttrykker hans erfaringer. Diktjegets søken etter en tapt helhet og tilhørighet som det til slutt finner i en overskridende gudsvisjon, plasserer dessuten samlingen i en romantisk tradisjon, der diktet gjerne blir forstått som et direkte gir uttrykk for kunstnerens indre liv og følelser.

Mytologiske motiver hos Hauge har blitt kommentert av blant andre Siri Sunniva Endresen (1971), Katherine Hanson (1978), Øyvind Rimbereid (2008), Ingrid Nielsen (2024) og Fredrik Parelus (2024, 2025). Hanson leser dessuten Hauge i lys av dybdepsykologien og Gaston Bachelards Jung-inspirerte teori om arketyper, men hun konsentrerer seg om enkeltidikt, og omtaler ikke hvordan Hauges dikt kan forstås i en gjensidig belysning. *Katabasis*-motivet hos Hauge har nylig blitt diskutert i en artikkel av Parelus (2024; det samme stoffet finnes for øvrig i hans doktoravhandling fra 2025, som dessuten på side 33–34 tar for seg Hauges mytopoeia i forhold til dikterrollen). Temaet for Parelus' artikkel er *berget* i egenskap av å være et ofte benyttet motiv eller en meningsmettet «poetisk stad» i Hauges diktning. Han begrenser temaet ved å sette søkelys på «det indre berget», og da særlig *bergtatt*-motivet, et velkjent motiv fra folkediktningen. I lys av Hauges

samtid og interesser ser Parelius at en psykologisk tolkning av motivet er nærliggende – det er dikteren som «bergtas» når han går inn i sitt indre, mørke rom. Dette knytter motivet til mytenes *katabasis*, fortellinger om reiser til dødsriket for der å vinne kunnskap som de levende ellers ikke evner å nå, men også til den jungske bruken av motivet, som en indre erkjennelsesreise. Parelius konkluderer med at det er «mogleg å argumentera for at Hauge aktivt nyttar arketypetenkinga når han etablerer bergsymbolikken i sin egen poesi», også fordi dikteren slik vil unngå direkte biografiske referanser, spesielt på bakgrunn av sin psykiske lidelse (2024, 43; jf. Parelius 2025, 266). Sykdommen var omgitt av «eit ytre stigma og eit sjølvpålagd tabu», noe som krever en «symbolsk omdaning av opplevingane» (Parelius 2024, 39; jf. Parelius 2025, 217). Inne i berget er det et mytisk rom som lar erfaringer omtolkes og dermed «demper den biografiske komponenten i dikta».

Om arketypesymbolikken kan forstås som et forsøk på å unngå en for nærgående biografisk lesning, kan den også forstås som dikterens forsøk på å komme nærmere og tolke sin egen biografi. Sett fra leserens side vil den jungske, overindividuelle symbolikken skjule dikteren, men sett fra dikterens side vil arketypesymbolikken forsterke heller enn dempe den selvbiografiske komponenten. Når Hauge var påvirket av dybdepsykologien og spesielt av Jung, delte han nok også den grunnleggende forestilling om jegets handlinger og tanker som styrt av ubevisste strukturer og krefter. Å komme nærmere disse kunne gi mening og kontinuitet til erfaringer og hendelser som ellers ville være vanskelig å akseptere eller forstå. Dagbevisstheten styres av mørke krefter som romsterer i det skjulte og kommer til uttrykk på mange vis, og å forstå seg selv ved hjelp av den arketypiske heltens reise kan slik, sett fra dikterens side, altså være et forsøk ikke på å dempe eller avbiografisere erfaringer, men snarere et forsøk på å trenge dypere ned i de erfaringer som på overflaten har en mer individuell og personlig karakter. Heltens reise, som også dikterjegets, er en erkjennelsesreise, noe Parelius indirekte berører i en kommentar som bekrefter dikterens tvetydige forhold til sykdommen: «Fleire stader i dagboka gjer Hauge det klart at galskapen ikkje berre står for noko sjukeleg og negativt i livet hans, men at han òg fører med seg kjensler av ekstase, visjon og løynd innsikt.» (2024, 39; jf. Parelius 2025, 216; Åmås 2004, 245, 311–312) Om den er omgitt av «eit ytre stigma og eit sjølvpålagd tabu», så er sykdommen samtidig en kilde til visjonær innsikt.

Hauge og mytologien

Hvilket forhold hadde så Hauge til Jung, til myter og mytologi? I sine litterære analyser tar Slochower utgangspunkt i en diskusjon av *mytopoeia* – fabeldiktning

– et begrep fra antikken som i dag benyttes om litteratur som forankres i forestillinger og skikkelser hentet fra og inspirert av ulike mytetradisjoner. Ifølge Slochower (1970, 22–26) gir mytopoeiske verker mening til den historiske epoken de springer ut av, et syn som deles av Scott Freer, som beskriver mytopoeia i forbindelse med 1900-tallets mange kriser. I boken *Modernist Mythopoeia: The Twilight of the Gods* (2015) viser han hvordan modernistisk litteratur gjennom mytopoeiske metaforer antyder det som ligger utenfor den rasjonelle erkjennelses grenser, men som likevel er til stede som en kraft som gir skikkelse og mening til erfaringen. Dette overskridende perspektivet, som Freer kaller «a secular means of transfiguring reality», plasseres mellom «the doctrinal language of religion» og «the reductive materialism of secular dogma». Blikket for det gåtefulle ved menneskets verden vil slik bli tatt vare på og ikke dogmatisert eller rasjonalisert bort. Mennesket må forstås på bakgrunn av noe som er større enn mennesket, men i Guds fravær vil dette kreve en «secularized form of transcendence» (Freer 2015, 7–8, 26). Denne mytopoeiske vendingen er tydelig i Hauges diktning, særlig i *På Ørnetuva*. I 1961, samme år som han utga denne diktsamlingen, skrev Hauge i dagboka:

Lehrt und beschreibet nicht! «Håkonarmål» av Øyvind Finnson er eit stort dikt. Dei kunde dikta, dei gamle. Fast forankra i si gudelære, der kreftene er personifiserte i gudar og åsynjor, byggjer han upp sitt dikt, på same måten som grekarane gjorde. (Hauge 2000, bd. 2, 219)

Hauge siterer her fra Hölderlins «An die jungen Dichter», hvor et råd er å være from som grekeren: «Seid nur fromm, wie der Grieche war!» (Hölderlin 1957, 115) *Håkonarmål* og den norrøne diktningen er, i likhet med den greske, «fast forankra» i mytologien, og Hauge synes å mene at denne mytologisk begrunnede diktningen er et forbilde for hans egen diktning. I dagboksnotater fra julen 1957 beskriver han mytologien som en kilde til åndelige sannheter:

Gudar og jotnar og alvar og vaner og dvergar stend som symbol for krefter i livet og naturi. Det er det ein skal hugsa på. Kjennskap til desse kreftene og korleis dei arbeider, gjer at ein skal ha stor respekt for mytologien. Han er nemlig sann! Uhyggjeleg sann! Sann som all stor dikting, når ein skynar symbolspråket. (Hauge 2000, bd. 1, 581)

Myter avdekker altså sannhet «når ein skynar symbolspråket». Myter er sanne, men ikke i egenskap av å være fortellinger om guder og makter, om grunnleggende hand-

linger og dramatiske konflikter, men fordi myter også kan forstås metaforisk eller symbolsk, og dermed ha en betydning som går utover den bokstavelige. Mytene forteller to historier, en bokstavelig, som er knyttet til steder og tider, og en symbolsk, som er universell og tidløs.²

Slochow er og Hauge tilhører samme tid; begge er opptatt av myter, men også av dybdepsykologien. For Hauges del var det særlig Jungs analytiske psykologi som fanget interessen. Jung så myter og mytenes motiver og symboler som egenartede bilder på ubevisste prosesser, prosesser som kunne gjenfinnes i alle menneskers psyke; det er selvtvunnet grenseløse landskap, fylt av guder og makter, som kommer til orde i mytene, og det mytiske symbol- og billedspråket representerer for Jung – og for Hauge – en tenkemåte som står som kontrast til den logiske, overlagte og målrettede tenkning som er karakteristisk for vitenskapen. I lys av Hauges dagboksnotater er det tydelig at dikteren, særlig i *På Ørnetuva*, gjennom mytiske referanser og metaforer antyder det som ligger bortenfor den umiddelbare sanseerfaring og rasjonelle erkjennelses grenser. Denne overskridende, poetiske anstrengelsen beror i utsynet fra ørnetua, i dikterens skarpe blikk for det synlige og det usynlige liv. De kreftene som utfoldes i naturen, er altså for dikteren symbolske uttrykk for de kreftene som virker i sjeledypet, krefter som Hauge kaller «åndelige realiteter», og som han mener er poesiens egentlige tema. Når det bevisste, «vanleg logiske» språk, som Hauge kaller det i dagboken, skal gi uttrykk for ubevisst liv og kraft, strekker det ikke til, og et symbolspråk med røtter i sjelelivets mørkeste rom må hentes frem.³

1. akt: Adskillelsen

Når vi nå skal lese *På Ørnetuva* innenfor mønster av et arketypisk, heroisk drama, vil det som Slochow kaller dramaets første akt – der heltens utstøtelse fra fellesskapet har skjedd, samtidig som vi implisitt blir minnet om en harmonisk tid forut for fordrivelsen – være sitatet fra *Den eldre Edda*. Tittelen *På Ørnetuva* er inspirert av *Skirnismål*, av en passasje som Hauge siterer på tittelbladet:

-
2. Den allegoriske – eller som Hauge omtaler det, den symbolske – forståelsen av myter går tilbake til antikken og var utbredt i middelalderen og renessansen: Se f.eks. Graf 1996, 194–198; MacQueen 1970; Whitman 1987.
 3. Hauge var ikke den første nynorske lyriker som forsøkte å forstå skaperkraften i diktning og natur ved hjelp av mytenes språk; som Ronny Spaans (2014) har vist, var mytopoeia også en del av Olav Aukrusts dikteriske prosjekt. Her, som ellers, markerer imidlertid forholdet til det nasjonale en forskjell mellom de to dikterne: Mens Aukrust ville bruke kristen og norrøn mytologi til å beskrive, ja, mane frem den norske folkeånd, er Hauges perspektiv, om dikteren er forankret i sitt lokalmiljø, dog mer universelt: I tillegg til kristen og norrøn mytologi, inkluderer han gjerne altså til greske og kinesiske forestillinger, men også til den analytiske psykologien (jf. Indergaard 2024, 98).

*Ara þúfo á
skaltu ár sitia,
horfa heimi ór,
snugga heliar til.*
(Hauge 2020, 183)

Dikteren oversetter i sin dagbok:

På Ørnetuva
skal årle du sitja,
nakken mot Mannheim,
nasen mot Hel.
(Hauge 2000, bd. 2, 223 (skrevet i 1961))

Dette er den skjebne jotunkvinnen Gerd blir truet med dersom hun avviser Frøys frieri. I ensomhet skal hun skue inn i Hel, inn i dødsriket. Diktjeget i *På Ørnetuva* er en utstøtt, lidende visjonær som skuer ned i en underverden for å finne svar på sitt ensomme livs gåter: Som dikteren skriver i sin dagbok, er ørnetua «[e]in [sic] einsam tuve, ei erkjenningsens tuve» (Hauge 2000, bd. 2, 223 (skrevet i 1961)). I *Skirnismál* dreier det seg altså om det norrøne dødsriket, men for Hauge er underverdenen en metafor for sjeledypet, for det kollektive ubevisste liv og dets grenseløse og tidløse vesen. I likhet med den utstøtte befinner diktsamlingen seg i spenningen mellom Mannheimen og Helheimen, mellom det timelige og det evige.

2. akt: *Søken og katabasis*

Den ubevisste psyke beskrives også ved hjelp av en annen metafor, vann. Ifølge Jung (1969, 18) er dette det vanligste symbolet for det underbevisste.⁴ Vann er et gjennomgangsmotiv i *På Ørnetuva*, og vi møter det allerede i samlingens første dikt, «No syng det atter frå mitt hugdjups elv»:

No syng det atter av mitt hugdjups elv,
og vindblik kjem frå svale nattland,
der draumblå tindar speglar seg
i andre sjøar.

4. Katherine Hanson (1978) har undersøkt vannets arketypiske funksjon hos Hauge i sin Bachelard-inspirerte lesning.

Men kva er mine ord?
 Stormkrøkt skog
 imot nord,
 fjellgrindar
 imot dags
 herjande
 eld.
 (Hauge 2020, 185)

Soloppgangen («dags / herjande / eld» følger etter «svale / nattland») markerer begynnelsen på diktsamlingen og på andre akt i det mytopoeiske drama; den harmoniske tilstanden forut for utstøtelsen er til stede bare som et minne, antydning gjennom sitatet fra *Skirnismål* på tittelbladet. Diktjeget ønsker altså å formidle sangen fra sjeledypet, «mitt hugdjups elv», men avstanden mellom drømmesynet og ordene synes å være for stor. I likhet med diktjeget, som ikke finner sin plass i Mannheimen, synes også hans visjoner å være hjemløse – de finner ikke ord som kan romme dem og ta vare på dem. Dikterens heroiske prosjekt er å avdekke sannhet, noe han gir uttrykk for i samlingens andre dikt, «Kom ikkje med heile sanningi». Han ber ikke om *hele* sannheten, men om «ein glimt, ei dogg, eit fjom» (Hauge 2020, 185). Erling Aadland bemerker at selv om det ikke er klart hvem som tiltales i «Kom ikkje med heile sanningi», antydes kanskje guddommelige størrelser (2024, 154; jf. Hevrøy 2016). Jeg vil legge til at plasseringen av dette diktet tidlig i samlingen antyder at det har en lignende funksjon som en tradisjonell påkallelse av Musen, som på begynnelsen av et diktverk blir bedt om å avdekke sannheter som ellers er skjult for menneskene. Hos Hauge er «Kom ikkje med heile sanningi» programmatisk, og markerer at diktsamlingen dreier seg om å vinne kunnskap.

Helten i det mytopoeiske drama er altså en dikter, og det er dikterkallet, forstått som en søken etter sannhets ord, som motiverer hans heroiske, ensomme reise. Som Slochower sier, gjør helten opprør mot det som fellesskapet betrakter som den hellige eller naturlige orden; han bryter et tabu gjennom å gløtte inn i forbudte mysterier, og konsekvensen av denne forbrytelse er hans fall og utstøtelse (1970, 23). Hauge gir uttrykk for dette oppbruddet senere i *På Ørnetuva*, i «Eg er ein audmjuk mann», som slutter slik:

For verdsens gud, for skikk og mynd
 eg bøyger meg, men bed

å verta fylgja tru, mi kynd,
 min draum um song - mi naud, mi synd -,
 fyrr har eg ikkje fred.
 (Hauge 2020, 217)

Diktningen er heltens skjebne, og også hans nød og synd. Selv om han bøyer seg «for skikk og mynd», risikerer han, om han følger sitt dikterkall, å bli en opprører, en utstøtt visjonær – slik sitatet på tittelbladet antyder. Kanskje kan dette belyses av Hauges biografi: Hans forfattervirksomhet var ikke noe familien eller sambygdningene satte pris på da Hauge skrev *På Ørnetuva*, hvor diktjegets outsiderposisjon i bygda antydes gjentatte ganger (se Hauge 2020, 199–201, 204).

Nekyia er, som nevnt, et begrep i Jungs analytiske psykologi, hvor det betegner at det bevisste sinn vender seg mot de dypere lag i den ubevisste psyke. Det greske ordet betegner egentlig en offerhandling til de døde, og er også navnet på 11. sang av *Odyseen*, hvor helten krysser Okeanos-elven og ofrer til de døde, som der har sin bolig, blod fra en sort vær for å få kunnskap om hjemreisen. De døde får gjen- nom offergaven bevissthetens tilbake og kan samtale med helten, som samtidig skuer inn i dødsriket. I 1960, mens Hauge arbeidet med *På Ørnetuva*, leste han *Odyseen* (jf. Hauge 2000, bd. 2, 124–126), og i «Eg dreg ifrå glaset» – diktet som innleder heltens *nekylia* eller *katabasis* – alluderer han til 11. sang. Her er det ikke vannets dyp, men snarere stjernehimmelen som metaforisk representerer sjeledypet:

Eg dreg ifrå glaset fyrr eg legg meg,
 eg vil sjå det levande myrkret når eg vaknar,
 og skogen og himmelen. Eg veit ei grav
 som ikkje har glugg mot stjernone.
 No er Orion komen i vest, alltid jagande –
 han er ikkje komen lenger enn eg.
 Kirsebærtreet utanfor er nake og svart.
 I den svimlande blå himmelklokka
 ritar morgonmånen med hard nagl.
 (Hauge 2020, 186)

Som Øyvind Rimbereid påpeker, er Orion både et stjernebilde og en mytisk jeger som Odysseus skuer i Hades, hvor han jakter til evig tid (2008, 115). Ettersom stjernebildet Orion beveger seg på himmelhvelvingen, kan man metaforisk si at Orion er «alltid jagande». På denne måten representerer stjernebildet tidens gang,

og dermed forgjengeligheiten: Å bli tatt igjen av stjernebildet vil si å bli innhentet av tiden, altså å dø. Så lenge diktjeget lever, er det et levende mørke han ser, og hans metaforiske grav, soverommet, har vindu mot stjernene, noe den virkelige grav ikke vil ha. Samtidig henspiller den metaforiske beskrivelsen av stjernebildet som «alltid jagende» på den mytologiske figuren Orion, en jeger som dreper byttet han innhenter. Hauge skildrer samtidig både den åpenbare og den skjulte verden, stjernehimmelen og dødsriket; for dikterens tvisynnte blikk trer det usynlige frem i det synlige. Det er ikke mulig å fastslå om «[n]o er Orion komen i vest, alltid jagende», er et syn fra vinduet eller fra graven; fra den metaforiske graven som diktjeget ligger i, er det utsyn mot stjernebildet Orion, mens fra den graven «som ikkje har glugg mot stjernone», vil det være utsyn mot den alltid jagende Orion. Liv og død synes å falle sammen; tidens nærvær og tidens fravær er samtidige erfaringer. Det som månen «ritar ... med hard nagl», antyder det som er skrevet i stjernene, med andre ord skjebnen, på samme måte som Orion også gjør, som en representant for døden; samtidig gjenspeiler sluttlinjen om månen som «ritar» på himmelen, diktet som helhet, og dikteren gjenspeiler månen. Hva er det «morgomonen» i denne *mise en abyme* riter på himmelen? På den ene siden er det jo det «harde» budskapet om forgjengelighet og død, et memento mori (jf. månesigden i «Kveld i november»: Hauge 2020, 205); på den annen side antyder diktet at den som ser ikke bare med det ytre, men med det Hauge i samlingens siste dikt kaller det indre øyet, ikke bare betrakter stjernebildet på himmelen, men skuer inn i sjeledypet, slik Odysseus skuer inn i Hades – i tråd med det innledende sitatet fra Jung. Det svarte kirsebærtreet antyder det som skal komme, nemlig kirsebærblomsten og dermed nytt liv. Og blomsten er hvit i likhet med stjernene og månen på himmelhvelvingen. «Morgomonen» bærer også bud om en ny dag, om opplysning, og den er kanskje også et tegn på at det er på tide å stå opp og ta fatt på skriving eller annet arbeid – «Eg dreg ifrå glaset» er dermed et dikt som sender dikter-helten videre på hans ferd.

Like etter, i «Du let sorgi di fara» (Hauge 2020, 187), blir det å finne «ei bru yver Gjoll» («Gjoll» i førsteutgaven: Hauge 1961, 15), underverdenens elv i norrøn mytologi, tilsynelatende beskrevet ikke som en dyster påminnelse, men som et håp. Broen over Gjoll er Gjallarbrua, broen til Hel, og i skaldediktningen er «å gå over Gjallarbrua» et bilde på å dø (se Heggdal 1963, 213), men gjennom konteksten i diktsamlingen antydes her heltens *katabasis* til det ubevisste sjeledypet, som jo også elvevannet er et bilde på. Allusjoner til underverdenen finner vi også i «Du leitar», en sammenligning av minnet med en elv som driver av sted «hjelpelaust bunde» av erindringer:

Det jagar og jagar,
 kan ikkje brjota
 alt um det kunde
 det stangar fåfengt
 mot berget, det fell
 i gamle stup;
 vrid seg som elvi
 i heldjuv, vandrar
 i burtgløymde dalar;
 det leitar og leitar
 mot gløymsledjup.
 (Hauge 2020, 192)

Både i gresk og i norrøn mytologi renner det elver gjennom underverdenen: I norrøn mytologi heter elven i underverdenen altså Gjoll; i gresk mytologi dreier det seg om både Styx, «den forhatte», og om Lethe, «glemsel». Sammenligningene i «Du leitar» av minnet med en elv som vrir seg «i heldjuv» og dessuten «balar / med stokklik» (Hauge 2020, 191), vandrer «i burtgløymde dalar» og leter «mot gløymsledjup», alluderer til den mytiske forestillingen om en elv i underverdenen, og benytter altså dette som en metafor for menneskets minne. Beskrivelsen av minnet som leter «mot gløymsledjup» er tvetydig: Vi kan forstå dette som en beskrivelse av en person som strever med å sove og dermed unnslippe ubehagelige minner, men allusjonen til underverdenens elver antyder også et ønske om å finne det som skjuler seg bortenfor den (ennå) våkne bevissthetens «gløymsledjup».

Diktet «I elvosen» beskriver larmen fra elven – og implisitt diktet, sangen fra «mitt hugdjups elv» – som «galder» (Hauge 2020, 193). Dikteren viser dermed til en forestilling fra norrøn religion: «Galder er en mystisk sang som kan forløse krefter og gi tilgang til andre virkelighetssfærer enn den daglige. Odin kalles for *galders faðir*» (Steinsland 2005, 185). Odin antydes også ellers i samlingen, blant annet i «Soga um Ch'ü Yüan», hvor beskrivelsen av hvordan den kinesiske dikteren drukner seg i Mile-elven ved hjelp av en stein, peker mot Odin, som ofret sitt ene øye i Mimes brønn for å oppnå innsikt: «Elvi strøymen, gav ikkje svar, / det stirande steinauga sokk inn i gruvling.» (Hauge 2020, 195) En parallell trekkes dermed mellom det søkende diktjeget, Ch'ü Yüan med sine dikteriske reiser til det hinsidige, og skaldeguden (jf. Karlsen 2006, 31, 33–34; i forbindelse med andre dikt kommenteres motivet av Endresen 1971, 78; Parelius 2025, 267). Som vi har sett, forsto Jung vannet som et symbol for det underbevisste, og beskrivelsen

minner om forestillingen om *katabasis eis antron*, «bevissthetens introversjon mot de dype sjikt i den ubevisste psyke». Ch'ü Yüans selvoffer alluderer dessuten til Odins eget selvoffer og hans *katabasis*: I sin søken etter kunnskap hengte Odin seg i Yggdrasil for gjennom sin nedstigning til dødsriket å vinne visdom og kunnskap som de levende var blinde for. Også en allusjon til *Draumkvedet* og Gjallarbrua (se Endresen 1971, 91; Karlsen 2006, 31, 33; Bjørvand Bjørkøy 2016, 148) antyder, i likhet allusjonen til Odin, en *katabasis*-fortelling fra norsk tradisjon som modell for Ch'ü Yüans reiser til det hinsidige og for heltens reise i *På Ørnetuva*.

Et dikt noe tidligere i samlingen, «Hausten kom frå Sumarlandet», kombinerer likeledes en henspilling på norrøn mytologi med en beskrivelse av en åndelig *katabasis*:

Hausten kom frå sumarlandet
med tunge byrder:
Her er frukt,
her er vin!

Ei tid drygjer han i lidene,
setlane strøyr han for vinden.

Høg er himmelen,
djupt er Hel –
vender i hugane
spegelskjelv.

Ein morgon ser eg i det kvite håret hans
langt inni fjelli.

(Hauge 2020, 205–206; denne versjonen avviker noe fra versjonen i førsteutgaven: Hauge 1961, 49)

Høsten representerer her den modne livsfasens overflod, men samtidig begynnende alderdom og dødsangst. «[S]etlane» er tvetydig: Det kan stå for pengesedler og dermed for rikdom, men også for diktningen. I begge tilfeller dreier det seg om noe et middelaldrende menneske kan «høste» som frukten av sitt arbeid. Gjennom linjene «[h]øg er himmelen, / djupt er Hel», som antyder både den kristne forestillingen om himmelen og den norrøne forestillingen om dødsriket, utvides perspektivet til å omfatte hele kosmos, med muligheter for død og fortapelse, men

også frelse, og stemningen skifter fra glede over rikdommen til en eksistensiell angst. «[V]ender i hugane / spegelskjelv» er gåtefullt. Subjektet er enten «him-melen» og «Hel», eller bare «Hel». «[V]ender» antyder i seg selv en speiling, og «i hugane» gjør det klart at det dreier seg om en indre speiling. Frykten for fortapelsen får det aldrende menneske til å granske seg selv som i et spel, og til å skjelve ved synet. Å skue ned i underverdenen er et gjennomgangsmotiv i *På Ørnetuva*, og i tråd med Jungs idé om *katabasis eis antron* er det, som vi har sett, en metafor for å skue ned i eget sjeledyp. Vi kan følgelig også forstå de aktuelle linjene dithen at Hel vender speilet mot den som skuer ned i Hel, altså at det å se ned i Hel egentlig er å se ned i seg selv. Den spøkefulle tonen som slås an av «spegelskjelv», fortsetter i diktets siste setning, som beskriver den første snøen på fjelltoppene, det første tegnet på vinter, som et bilde på hvordan diktjeget speiler seg en morgen og får øye på sin egen aldring. Den siste setningen i diktet er uklar og tvetydig på grunn av preposisjonen «i» (som vi finner i *Dikt i samling*, men ikke i førsteutgaven: Jf. Hauge 1961, 49; Hauge 1972, 161). Gjennom denne preposisjonen blir «[e]in morgen ser eg i det kvite håret hans / langt inni fjelli» en beskrivelse av diktjeget som en morgen i speilet ser issen gjennom det hvite håret, og dermed alderdom og død.⁵

Den indre verden kan altså avdekkes i den ytre – og omvendt. Blikket inn i Hel er et blikk inn i sjeledypet; gudelærens fortellinger om verden er også fortellinger om menneskets indre. Underverdenen viser det ubevisste liv, som jo er en grunntanke hos Jung: Hel «vender i hugane spegelskjelv.» Galderen, Odins magiske sang, møter vi igjen i diktet «I elvedjuvet» (Hauge 2020, 196–197). I lys av Bachelards teorier har Hanson (1978) kommentert Hauges mytopoeia i dette diktet, hvor diktjeget av galderen, identifisert med både elven og sangen, er i ferd med å bli «trolla» sammen med en kvinne når galderen fører ham videre inn i seg selv i en slags *katabasis* (jf. Parelius 2024, 39 n. 3, 41; Parelius 2025, 264). På denne ferden må han altså gi avkall på kvinnen, slik helter typisk må forlate kvinneskikkelser som prøver å holde dem tilbake i deres søken: Odysseus (Kalypso og Sirenene), Aeneas (Dido), Hamlet (Ofelia), Peer Gynt (Den grønnkledde og Solveig). Galder dukker også opp i diktet «I Ramnagjeli» (Hauge 2020, 203), hvor diktjeget fisker i en elv, men samtidig, som flere har påpekt (jf. Karlsen 2006, 43; Nilsen 2024, 116–120; Parelius 2025, 51), overtar Odins attributter. Fossen representerer menneskelivet i sin forgjengelighet og drift mot døden, men her forsøker diktjeget å stanse både fossen og tiden med sitt galder – en uttrede av naturens kretsløp

5. Den spøkefulle sammenligningen mellom den snødekte fjelltoppen og skallen finner vi for øvrig også i et annet dikt i *På Ørnetuva*, nemlig i «Solrim innunder jol»: «Pass deg / for eit klorisp / når ho [dvs. sola] flekkjer fenner / og svid hatten av / ein gråsteins-skalle!» (Hauge 2020, 209; denne versjonen avviker noe fra versjonen i førsteutgaven: Hauge 1961, 34.)

som antydes av ravnenes og elvens sirkelbevegelser. Fiske kan her forstås som et bilde på diktningen, som er et forsøk på å hente opp de rette ordene fra sjelen, og på den jungske *katabasis* ned i dypet av psyken.

3. akt og epilog: *På forklarelsens berg*

Flere har påpekt at Hauge er forsiktig med eksplisitt å henvise til galskapen og til sine opphold på psykiatriske sykehus (Kittang i Hauge 2000, bd. 1, 22; Åmås 2004, 230–232; Parelius 2024, 38; Parelius 2025, 215); samtidig har diktene som alluderer til Valen, en avgjørende plassering i *På Ørnetuva*: Det er her vi finner 3. akt og vendepunktet i det mytopoeiske dramaet. Mens diktsamlingen så langt i stor grad har vært preget av depressiv grubling, får diktjeget nå et blikk på verden hvor dødens og tidens destruktive kraft er fraværende, hvor sorgen er fraværende, og han merker Guds og Kristi nærvær.

Det første av diktene som alluderer til Valen, er «Kornåkeren»:

Eit gamalt tresnitt av Tower Bridge
og eit oljetrykk av ein kornåker.
Andre bilete er det ikkje på avdeling D.

Tower Bridge med sotute tårn yver elvi.
Men det er den kornåkeren eg ser.
Eit gylle hav av korn.

Han er ikkje som andre åkrar. Er det
alle drøymaraugo som har flutt han
inn i sin himmel?

Ein haustblå, mild himme
lutan skurdfolk og ljå.
(Hauge 2020, 220)

De to bildene, av Tower Bridge og av kornåkeren, representerer begge avdeling D, den lukkede avdelingen på Valen hvor Hauge flere ganger var innlagt (se Åmås 2004, 87, 245, 311–312). Tower Bridge antyder, som broer ellers i denne diktsamlingen, en passasje til det hinsidige. Avdeling D kan vi forstå som et «hinsidig» sted både fordi det er avstengt fra resten av verden, og fordi de psykisk syke kan ha erfaringer som går utover den alminnelige virkelighetsoppfatning; Hauge beskriver

således hvordan «[d]ei fyrste åri eg var 'sjuk', som dei segjer, var ei herleg tid, full av syner og rus, gledeferder til framande klotar, gjestingar av gudar og gudinnor. Og eg opplevde so mykje rart at alt eg har lese vert berre barnemat imot det.» (Hauge 2000, bd. 1, 662 (skrevet i 1958)) I kontrast til det dystre tresnittet av Tower Bridge «med sotute tårn» står oljetrykket av en kornåker, hvor fargene fremheves, og det er altså kornåkeren diktjeget «ser» – noe som formodentlig innebærer at det er slik han «ser» Valen sykehus. «Eit gylle hav av korn» er en metaforisk beskrivelse av kornåkeren som et hav som gjenspeiler lyset fra himmelen, et bilde vi finner også i «Til eit Astrup-bilete», hvor det antyder Kristi nærvær (jf. Hauge 2020, bd. 1, 686 (skrevet i 1958); Andersen 2017, 27). Også i «Kornåkeren» knyttes lyset fra oven til kristne forestillinger når det antydes at kornåkeren på bildet ikke er som andre kornåkre fordi «drøymarauga», altså øynene til dikteren eller til andre pasienter, har flyttet den inn i sin himmel, «[e]in haustblå, mild himmel / utan skurdfolk og ljå.» En kornåker høstes ikke med ljå, så ljåen må her forstås som en metafor for døden, og kombinasjonen med en «mild himmel» antyder Kristi seier over døden og håpet om frelse og evig etterliv. Slik såkornet lignes med Guds ord i Det nye testamente, er det modne kornet et bilde på at ordet har blitt tatt imot og har båret frukt (Matt 13, 3–9). Formuleringen kan imidlertid også forstås på bakgrunn av det Hauge skriver i dagboka om de årene han var innlagt på Neevengården og Valen sykehus, at «i alle dei åri, kor tilstandet og stemningane elles kunde brigda, eitt var sikkert: *Døden var ikkje til*. Alt hadde vore til, og skulde vera til. Umskifte og veksling og minking, var ein naturleg ting, men døden, slik me til kvardags forstår han, var ikkje til.» (Hauge 2000, bd. 1, 669 (skrevet i 1958)) Som flere altså har vært inne på, hadde Hauge et tvetydig forhold til sin psykiske sykdom og til sine opphold på psykiatriske institusjoner: På den ene siden var sykdommen forbundet med lidelse, skam og isolasjon, på den andre siden med visjonære innsikter og erfaringer.

Dette antydes også i de to påfølgende diktene, som henter sitt motiv fra Valen sykehus. I det første av dem, «Dette er ikkje nokon armods stad», beskriver Hauge igjen Guds nærvær:

Dette er ikkje nokon armods stad,
 ikkje sorgs hus,
 ta hatten av fyrr
 du gjeng inn.
 Du veit ikkje
 kvar kjærleik brenn

og ånd
vaker.
Her les ingen.
Her skriv ingen.
Men Gud finn
det sovande
so vel som
det vakande
hjarta.
(Hauge 2020, 221)

Det neste diktet, «Det blå landet», som beskriver høsten på Valen, slutter slik:

Eg gjeng i det blå landet
under fallande blokkor.
Og ein dag står Yggdrasil snaud.
(Hauge 2020, 222)

Bildet av verdenstreet som mister bladene, er foruroligende. I den norrøne mytologien gnager Nidhogg på røttene og hjortene på toppen. Forfallet er uunn-gåelig og peker fremover mot undergangen, mot Ragnarok. Samtidig skal verden gjenoppstå, og treet som mister bladene innvarsler ikke bare vinter, men også – som det nakne kirsebærtreet i «Eg dreg ifrå glaset» – en ny vår. Alt forgår og alt fornyes.

Også i det følgende diktet, «Og unggutten bygde» (tittelen er «Slik kan» i først-teutgaven: Hauge 1961, 61), beskrives en verden som går under, og en ny som oppstår:

Og ungguten bygde
si verd i hast,
til himlar brotna
og stjernor brast
i flarande rømder
og sælekast.
Blødande heimar
i tusund brot
samlast til eitt att.

Tidi stogga sin båt.
 Og æva var all
 og utan gråt.
 (Hauge 2020, 223)

Det dreier seg her tilsynelatende om en mystisk visjon hvor tiden som destruktiv kraft er opphevet og erstattet av en erfaring av evigheten. Den unge guttens lidelse og *katabasis* belønnes med gjenfødelse og en dypere innsikt: Døden er ikke til, og evigheten er sorgløs. Det er en erfaring av noe hinsides tiden, som en fullmoden åker uten «skurdfolk og ljå». At tiden har stanset, må innebære at dikterblikket ser forbi tidens gang, vel ikke at øyeblikket fryses. «Og unggutten bygde» følger etter diktene med motiv fra Valen, og det er nærliggende å lese dette som en henspilling på Hauges egne erfaringer av sammenbrudd og ny innsikt.

Også samlingens nest siste dikt, «Haustmåne», beskriver en overgang fra lidelse og død til nytt og avklart liv:

Tærd og nattvak, skuggeskræmd
 jagar månen fram
 i ei skyrift. Torestål
 gløyper han på nytt.

Skyberg flaknar. Og han stig
 sterk i lidingsglans.
 Inni myrkestundi stend
 han med fritt visir.

Himmelmyrknn og lagnadsnatt,
 gravglufs, øgjesgang!
 Djupt i stume berg av natt
 bleikt hans haugeld glør.

Og han vandrar duld, fordrøymd
 attum sky og storm,
 til han opnar augo att
 på forklårings berg.

(Hauge 2020, 224; denne versjonen avviker noe fra versjonen i førsteutgaven:
 Hauge 1961, 62)

Månen opptrer gjentatte ganger i diktsamlingen: I «Eg dreg ifrå glaset» gjenspeiler den diktjeget; i «Kveld i november» antyder månesigden døden; i «Til eit Astrup-bilete» peker månens gjenskinn i fjorden mot Kristus; i «Haustmåne» gjenspeiler månen Kristus, men også diktjeget. Kristus antydes her gjennom beskrivelsen av månen som en ridder i kamp mot mørket, gjennom henvisningene til «lidingsglans» og «gravglufs», og gjennom skildringen av månen som delvis skjult i «stume berg» før den «opnar augo att / på forklårings berg» – en allusjon til Markusevangeliet (Mark 9, 2–10), hvor Kristus på et berg viser seg forklaret for disiplene, en episode som forspeiler oppstandelsen. Beskrivelsen av de mørke skyene som «Torestål» er kanskje en allusjon til lyn og torden på Golgata. Kristi død og oppstandelse blir dermed et emblem for det mytopoeiske drama i *På Ørnetuva*. Kristus synes dog ikke å være forstått i den alminnelige kristne forstand, som en nådefull frelser, men snarere som en lidende helt som «gjenoppstår» i et forklaret lys og selv blir opplyst. Sammenligningen av Kristus med månen bryter med tradisjonell kristendom: Månen er syklisk omskiftelig og får lys fra en annen kilde, mens Kristi seier over døden og mørket er endelig, og han er selv «lyskilden». Motivet antyder kanskje at Kristus får sitt lys fra en annen, høyere guddomskraft, i tråd med tanker Hauge uttrykker i dagboka på denne tiden:

GUDARNES GUD Det er ein Gud yver gudane, attum alle, yver alle. Ikkje alle er like herlege heller. Tor med brynesteinen i skallen og ei avrivi tå er ikkje like herleg som Apollon, Kristus er noko meir endå enn dei blidaste greske. Men alle gudane ber noko, noko rettferdig i seg, og strider imot det vonde. India har mange underlege framtoningar av gudeslaget. (Hauge 2000, bd. 2, 219 (skrevet i 1961))

Gjennom en visjonær erfaring har den søkende fortelleren funnet en vei tilbake til Mannheim, til den verden han vendte ryggen da han dro ut på sin reise. Han har funnet en plass både til seg selv og de ordene han søkte. Men den sannheten han har skuet, er tvetydig – den både bekrefter og avviker fra den konvensjonelle orden. Dikterens mytopoeia fremstiller en evig døende og gjennomoppstående Kristus, og lar dermed den tradisjonelle kristendomsforståelsen få preg av mytiske tradisjoner som står den fjernt. Forsoningen eliminerer følgelig ikke den kritiske avstanden som motiverte hans søken, men bringer med seg et refleksivt momentum som står imot tradisjonens tvingende kraft. Slochower kaller dette «an interplay between preservation and challenge», eller, som han også sier: Om fortellingen om den søkende heltens «contains a conservative fibre [...] it would also preserve another tradition—*the tradition of freedom*» (1970, 26).

Bildet av månen som «opnar augo att / på forklårings berg» danner overgangen til samlingens siste dikt, «Klårt som en hausthimmel», som beskriver diktjegets fornemmelse av både å se og ikke se gjennom det sansedes stadige skiftninger:

Klårt som ein hausthimmel
 kan di sjels auga vera,
 og so roleg,
 men òg dimt
 som når glas doggast,
 og blindt
 som attfrosi rute.

Ei uppstadmund sat du
 i fjørene til solørni,
 minnest du det?

Men du vingla
 i dødens
 skog, og såg ikkje
 det var sett
 segl for stjernone.

Fåvis er du erso
 du trur at dagen
 kan lysa deg
 gjennom
 verdi. Då Oidipus
 øygna
 dei myrke lagnadsriti
 attum alt, trong han ikkje
 dagssyn meir.
 Men kva
 gagnar vel
 det indre auga deg
 um ikkje *ein*
 gjer deg sjåande?

Takk du din Gud
 um ljøs og elding slær,
 sprengjer
 ditt blinde
 ovmod, lèt upp
 din grunn!
 Ikkje steinen er blind.

Klårt som ein haustdag ...
 Det singlar skøyrt
 som av is, –
 er noko
 broste? Og kjeldone
 skrøkk, veit
 sitt livs brunn.

(Hauge 2020, 225–226; denne versjonen avviker noe fra versjonen i først-teutgaven: Hauge 1961, 63–64)

Beskrivelsen av diktjeget som «vingla / i dødens / skog» alluderer, som Endresen (1971, 75; jf. Karlsen 2006, 51) har påpekt, til åpningen av *Den guddommelige komedie*, og vi kan legge til at Hauge dermed inviterer til å lese *På Ørnetuva* som et kristent visjonsdikt, noe som allerede er antydnet gjennom sitatet fra *Draumkvædet* i «Soga um Ch'ü Yüan» og gjennom dikterens nedstigning i underverdenen, som følges av visjoner av Kristus. I «Klårt som en hausthimmel» finner vi allusjoner også til andre religiøse tradisjoner. Sjelens øye er for diktjeget (som her har form av en andreperson entall) vekselvis formørket og opplyst, og lyset kommer ikke fra den ytre verden, men derimot fra «din Gud», den guden som også lot Oidipus skue «dei myrke lagnadsrita / attum alt». Uten denne gudens opplysning er det heller intet gagn i «det indre auga». Ettersom «din Gud» tilsynelatende er den samme guden som opplyste Oidipus, kan ikke denne guden uten videre identifiseres med den kristne gud selv om navnet er skrevet med stor forbokstav. At ulike mytiske tradisjoner peker i retning av en felles guddomskraft som står over alle, synes Hauge å antyde også her. Diktets nest siste avsnitt er kryptisk, og Endresen (1971, 78; jf. Karlsen 2006, 53) har antydnet at det viser til Paulus' visjon på veien til Damaskus; det er imidlertid kanskje også en allusjon her til Sofokles' *Oidipus i Kolonos*, hvor endeliktet til helten som er blind og knyttet til hybris (jf. «ditt blinde ovmod»), varsles av Zeus' lyn (jf. «[t]akk du din Gud / um ljøs og eld-

ing slår»), og Oidipus forsvinner ned i sin grav i Attikas jord (jf. «lèt upp / din grunn!»). Oidipus' skjebne er hos Sofokles tvetydig: Helten gjennomgår store lidelser, men ser dog en guddommelig plan bak sin skjebne, og han skal beskytte Athen mot Theben. Den seende steinen («[i]kkje steinen er blind») peker tilbake på «Soga um Ch'ü Yüan», hvor den kinesiske dikteren senker seg i elven med en stein: «det stirande steinauga sokk inn i gruvling.» Dermed antydes en sammenheng mellom den kinesiske dikteren, Odin, som ofret et øye i Mimes brønn og ble opplyst, og Oidipus, som ofret synet da han så det som han før hadde vært blind for. Det er vanskelig å vite hvordan «[i]kkje steinen er blind» skal forstås, men Endresen (1971, 78; jf. Karlsen 2006, 53) foreslår en allusjon til uttrykket «steinblind», som betyr «helt blind»: «Tolkinga må verta at den ein meiner er mest blind, er minst blind. Førestellinga om det blinde, men likevel sjåande mennesket er velkjend frå litteraturen elles, diktet nemner Oidipus». Ordene antyder i hvert fall opplysning og en kontrast til Ch'ü Yüans grubling og fortvilelse.

Også det siste avsnittet i dette avsluttende diktet er gåtefullt, men vi vender her tilbake til vannets kretsløp som et bilde på diktningen og sjelelivet. Isen er i «Song, trø lett på hjarta mitt» (Hauge 2020, 216) et bilde på den avstand dikteren må opprettholde mellom sitt indre og sangen – når de siste linjene i samlingen antyder at isen knuses, innebærer dette kanskje at denne avstanden er opphevet i og med den dypere innsikt som diktjeget har vunnet. Når det heter at «kjeldone / skrøkk» (altså «forsvinner», «tørker inn») til slutt i diktsamlingen, må vel det bety at sangen, metaforisk beskrevet som en kilde, er i ferd med å ta slutt, men når kildene samtidig «veit / sitt livs brunn», innebærer dette tilsynelatende at diktjeget gjennom det heroiske drama har nådd frem til en erkjennelse av sitt opphav og endemål. Også Oidipus nådde frem til en erkjennelse av sitt opphav, og gjennom bildet av den seende helten konkluderes det mytopoeiske dramaet: Den lidende visjonæren som er samlingens jeg-person, har nådd frem til en dypere innsikt, og det glimtet av sannhet som diktjeget innledningsvis ba om i «Kom ikkje med heile sanningi», har han fått med guddommelig hjelp. Men i likhet med månen er diktjegets blikk noen ganger klart, andre ganger formørket. Opplysning og innsikt er noe som vinnes, men også tapes, og en rest av uvitenhet og fortvilelse vil følgelig ledsage alle glimt av sannhet.

Av Hauges diktsamlinger er *På Ørnetuva* den som tydeligst viser en narrativ struktur. Den innledes med en konflikt og avsluttes med en forsonende og forløsende gudsvisjon. De etterfølgende samlingene preges i større grad av dennesidige, konkrete dikt, og om titlene på diktene som konkluderer samlingene, kaster lys over de øvrige diktene, så antyder de en narrativ struktur som i alle fall

er ulik den som preger *På Ørnetuva*. *Dropar i austavind* ender med et håp og en drøm i «Det er den draumen» (Hauge 2020, 288), og ikke med overskridende visjoner og erfaringer; som tittelen antyder, markerer «Spør vinden» (Hauge 2020, 345), som er det siste diktet i samlingen med samme navn, en mindre avklart slutt enn det visjonære «Klårt som ein hausthimmel», og i *Janglestrå* beskriver «Bladi losnar» (Hauge 2020, 378) en konkret erfaring av forgjengelighet og forfall uten noe hinsidig perspektiv. Dog, mytiske motiver fortsetter å dukke opp.

Biografisk ekskurs

Helten i *På Ørnetuva* er altså en dikter, og om vi nå vender blikket fra diktningen over til Hauge og hans biografi, ser vi at heltens søken etter en sannhet som han til slutt finner, varsler om den utstøtte dikterens reintegrering i samfunnet. Han tildeles Kritikerprisen for samlingen og anerkjennes i de følgende årene for sin visdom. Han blir tatt imot av det samfunnet han forlot, som nå feirer hans poetiske fortjenester, og han får etterhvert heltestatus. Diktningen sikrer ham plass høyt oppe på Parnasset, en norsk dikter-helt med «kultsted» i Ulvik hvor han dyrkes i festivaler annethvert år (festivalen i 2024 var for øvrig viet til *På Ørnetuva*), slik Oidipus ble dyrket i en heros-kult i Kolonos. Også greske diktere – for eksempel Homer, Arkhilokhos, Pindar – ble gjenstand for heros-kult. Det kritiske momentum i forholdet mellom dikter og fellesskap blir tilsynelatende opphevet, men det forringes ikke, og kommer til syne i nye former. Hauges diktning går ikke restløst opp i det nye fellesskapet, og hans innsikter er ikke nødvendigvis de samme som de som blir feiret. Diktningen inneholder kimer til nye konflikter, men også til nye innsikter.

Litteratur

- Andersen, Hadle Oftedal. 1994. «Frå dikt til samling. Olav H. Hauges diktsamling *Seint rodnar skog i djuvet* som punktroman». Hovedoppgave, Universitetet i Bergen.
- Andersen, Hadle Oftedal. 2017. «Byggja bu dikta». *Nordisk poesi. Tidsskrift for lyrikkforskning* 2 (1): 22–36. <https://www.idunn.no/doi/10.18261/issn.2464-4137-2017-01-03#AFN1>
- Bjorvand Bjørkøy, Aasta Marie. 2016. *Eit dikt vert aldri ferdig. Teksthistorien til Olav H. Hauges dikt*. Oslo: Vidarforlaget.
- Campbell, Joseph. 2002. *Helten med tusen ansikter*. Oversatt av Tarjei Rønnow. Etterord av Brita Pollan. Oslo: Spartacus forlag.
- Endresen, Siri Sunniva. 1971. «'Det er den draumen'. Analysar av nokre utvalde dikt

- og motiv i Olav H. Hauges diktning». Hovedoppgave, Universitetet i Bergen.
- Freer, Scott. 2015. *Modernist Mythopoeia. The Twilight of the Gods*. London: Palgrave Macmillan.
- Hanson, Kathrine. 1978. «Dialektikken 'elvi' – 'berget' i Olav H. Hauges diktning sett på bakgrunn av Gaston Bachelards estetikk». Til norsk ved Idar Stegane og James Voss. I *Dikt og artiklar om dikt. Til Olav H. Hauge på 70-års dagen*, redigert av Idar Stegane. Oslo: Noregs Boklag.
- Hauge, Olav H. 1961. *På Ørnetuva*. Oslo: Noregs Boklag.
- Hauge, Olav H. 1972. *Dikt i samling*. Oslo: Noregs Boklag.
- Hauge, Olav H. 2000. *Dagbok 1924–1994*, bd. 1–5. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Hauge, Olav H. 2020. *Dikt i samling. 10. utgåva*. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Heggdal, Leiv. 1963. *Gamalnorsk ordbok med nynorsk tyding. Ny umvølt og auka utgåve av «Gamalnorsk ordbok» ved Hægstad og Torp*. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Hevrøy, Stein Arnold. 2016. «Olav H. Hauges 'Kom ikkje med heile sanningi' som metapoetisk orakeldiktning», *Edda* 103 (4): 284–95. DOI: 10.18261/issn.1500-1989-2016-04-02
- Hölderlin, Friedrich. 1957. *Gesammelte Werke*. Gütersloh: C. Bertelsmann Verlag.
- Indergaard, Henrik. 2024. «Om Aukrusts påvirkning på Hauge. En kommentar til 'Skåli', 'Til ein gamal meister', 'Fela', 'Eg ser på ein gamal spegel' og 'Gullhanen'». I *Her må då ordi koma. Nye lesingar i Olav H. Hauge*, redigert av Stein Arnold Hevrøy, Ole Karlsen, Ingrid Nielsen og Fredrik Parelus, 91–109. Oslo: Novus forlag.
- Jung, Carl Gustav. 1968. *Analytical Psychology. Its Theory and Practice*. London: Routledge & Kegan Paul Ltd.
- Jung, Carl Gustav. 1969. *The Collected Works of C. G. Jung: Volume 9, Part 1: The Archetypes and the Collective Unconscious. Second Edition*. Oversatt av R. F. C. Hull. London: Routledge & Kegan Paul.
- Jung, Carl Gustav. 1992. *Analytisk psykologi*. Oversatt av Trond Winje. Oslo: J.W. Cappelens forlag.
- Karlsen, Ole. 2006. *Streiftys. Om moderne nordisk lyrikk*. Oslo: Unipub forlag.
- Karlsen, Ole. 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*, redigert av Ole Karlsen, 98–115. Vallset: Opplandske bokforlag.
- MacQueen, John. 1970. *Allegory*. London: Methuen.
- Nielsen, Ingrid. 2024. «'her gjeng elvi i ring, i ring' – Om poetiske rom i nokre av

- Olav H. Hauges dikt». I *Her må då ordi koma. Nye lesingar i Olav H. Hauge*, redigert av Stein Arnold Hevrøy, Ole Karlsen, Ingrid Nielsen og Fredrik Parelius, 111–121. Oslo: Novus forlag.
- Parelius, Fredrik. 2024. «Når berget 'opnar seg'. På innsida av berget i Olav H. Hauges diktning». I *Her må då ordi koma. Nye lesingar i Olav H. Hauge*, redigert av Stein Arnold Hevrøy, Ole Karlsen, Ingrid Nielsen og Fredrik Parelius, 37–61. Oslo: Novus forlag.
- Parelius, Fredrik. 2025. «Lyrikk og galskap. Mellom diktermyte og psykiatri hos Kristofer Uppdal, Gunvor Hofmo og Olav H. Hauge». Avhandling for graden philosophiae doctor (ph.d.), Universitetet i Bergen. <https://bora.uib.no/bora-xmloi/handle/11250/3210513>
- Rimbereid, Øyvind. 2008. «Skrut ut av mørkret. Omkring 'Eg dreg ifrå glaset'». I *Tid å hausta inn. 31 forfattarar om Olav H. Hauge*, redigert av Bodil Cappelen og Ronny Spaans. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Segal, Robert A. 1990. «Introduction: in Quest of the Hero». I *In Quest of the Hero*, vii–xli. Princeton University Press: Princeton, New Jersey.
- Sejerseth, Jørgen. 2016. «Poesiåret 2015». I *Norsk litterær årbok 2016*, redigert av Heming Gujord og Per Arne Michelsen, 17–36. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Slochow, Harry. 1970. *Mythopoesis: Mythical Patterns in the Literary Classics*. Detroit: Wayne State University Press.
- Smith, Evans Lansing. 1997. *The Hero Journey in Literature. Parables of Poesis*. Lanham, Md.: The University Press of America.
- Spaans, Ronny. 2014. «'Den nye norske myteskalden'. Olav Aukrust og skapinga av eit nynorsk Noreg». I *Norsk litterær årbok 2014*, redigert av Heming Gujord og Per Arne Michelsen, 227–249. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Steinsland, Gro. 2005. *Norron religion. Myter, riter, samfunn*. Oslo: Pax.
- Vassenden, Eirik. 2025. «Den nye romanen. Den virkelighetsnære fortellingen i norsk samtidspoesi». *Vagant*. Lest 25. juni 2025. <https://www.vagant.no/den-virkelighetslitteraere-fortellingen-i-norsk-samtidspoesi/>
- Whitman, Jon. *Allegory: The Dynamics of an Ancient and Medieval Technique*. Cambridge, Mass.
- Aadland, Erling. 2024. «Hauge og sanninga». I *Her må då ordi koma. Nye lesingar i Olav H. Hauge*, redigert av Stein Arnold Hevrøy, Ole Karlsen, Ingrid Nielsen og Fredrik Parelius, 145–159. Oslo: Novus forlag.
- Åmås, Knut Olav. 2004. *Mitt liv var draum. Ein biografi om Olav H. Hauge*. Oslo: Det Norske Samlaget.