

EIN TINGAS LYDHØYRE MANN



SVEINUNG NORDSTOGA

EIN TINGAS  
LYDHØYRE MANN

ARVID TORGEIR LIE  
– EIN TEKSTBIOGRAFI

**sap** SCANDINAVIAN  
ACADEMIC  
PRESS

*Ein tingas lydbøyre mann. Arvid Torgeir Lie – ein tekstbiografi*

© Spartacus Forlag AS / Scandinavian Academic Press, 2023

Boka er gjeven ut med tilskot frå Universitetet i Sørøst-Norge og Tokke kommune og prenta med tilskot frå Skuleboknemndi åt Studentmållaget i Oslo.

Denne boken er utgitt Open Access og er omfattet av åndsverklovens bestemmelser og Creative Commons-lisens CC BY-NC 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>).

Denne lisensen gir tillatelse til å kopiere, distribuere, remixe, endre og bygge vidare på materialet. Lisensgiveren kan ikke tilbakekalle disse frihetene så lenge lisensvilkårene blir fulgt. Disse innebærer å oppgi riktig kreditering, inkludere en henvisning til lisensen, samt opplyse om hvilke endringer som er foretatt. Dette skal gjøres på en rimelig måte, men ikke på noen måte som tyder på at lisensgiveren godkjenner tredjeparten eller bruken av verket. Materialet kan ikke brukes til kommersielle formål. Det er ikke tillatt å søke juridiske vilkår eller teknologiske tiltak som juridisk begrenser andre fra å gjøre noe lisensen tillater.

Omslagsdesign: Punktum forlagstjenester

Omslagsfoto: Fotograf: ukjent, Eier: Gyldendal

Sats: Punktum forlagstjenester

Satt med Garamond Premier Pro 11/14

Papir: Munken Print Creme 80 g

Trykk: AIT Grafisk

Printed in Norway

ISBN 978-82-304-0352-5

Det må ikkje kopierast frå denne boka i strid med åndsverklova eller med avtalar som er gjorde med KOPINOR.

Scandinavian Academic Press

c/o Spartacus Forlag AS

Pb. 6673 St. Olavs plass, 0129 Oslo

[scandinavianacademicpress.no](http://scandinavianacademicpress.no)

# Innhald

Anslag	9
<i>Under fuglens vengjekross</i> (1967)	19
<i>Snøvinter</i> (1968)	27
<i>Frå eit halvt liv</i> (1969)	34
<i>Skrive og tenke</i> (1971)	50
<i>Sol og sekund</i> (1973)	61
<i>Sju svingar opp</i> (1976)	77
<i>Eit merkeleg hus</i> (1981)	95
<i>Blomar om natta</i> – eit skodespel	114
<i>Den nye maskina og andre noveller</i> (1986)	119
<i>I eit Bergsto-år og andre dikt</i> (1990)	129
Miroslav Holub: <i>Den forsvinnande lungas syndrom</i> (1994)	143
<i>Eksakthet, nærvær</i> (1995)	151
Eugène Guillevic: <i>Skåpet var av eik</i> (1997)	167
<i>39 fragment over ein harmonika</i> (2001)	177
<i>Innfor den myndige og den umyndige beretninga</i> (2006)	188

<i>Mot det ærlege lyset: Ordspelarens skygge</i> (2011)	200
Sju svingar opp. Sol og sekund. Betre blir det ikkje	213
... ditt minnes edle beretning	218
Notar	220
Litteraturliste	222

KNUT

Han er ein vanleg Knut,  
og han er nok ein filosof,  
men går med tankane under ei luve.

*Skrive og tenke (1971)*



# Anslag

Han var lyrikaren som dikta telemarkslandskapet inn i moderne diktformer, som førte vidare arven etter Tarjei Vesaas og Aslaug Vaa, som i sitt stille arbeidde jamt og trutt for å gje lyrikken klårleik og presisjon. Han var lyrikaren med ein svært variert motivkrins og som hadde ei usvikeleg tru på at poesien kan fortelje oss noko særskilt som ingen andre sjangrar kan. Han var alltid solidarisk med folk utanfor sentrum til makta, og han utvikla eit stilfullt, spenstig og dristig lyrisk språk som mange lesarar og kritikarar verdsette høgt. Litteraturvitaren Eiliv Vinje skriv: «Han skapte eit eige og særprega kunstnarleg uttrykk som er direkte og overrumplande, på ein måte som minner om naiv målarkunst» (Vinje 2022).

Arvid Torgeir Lie, fødd 1938, debuterte som lyrikar i 1967 – året etter den kanskje mest kjende diktsamlinga til Olav H. Hauge, *Dropar i austavind* og året før Jan Erik Volds vidgjetne *Mor Godhjertas glade versjon. Ja*. Midt mellom desse to kjem ein mann frå dei djupe skogane i Skafså i Vest-Telemark med si debut-samling, *Under fuglens vengjekross*. Lie opplyser i ettertid i eit intervju i *Dag og Tid* at både Asbjørn Aarnes, då lyrikk-konsulent i lyrikketidsskriftet *Minerva*, og lyrikaren Emil Boyson la inn eit godt ord for han i Gyldendal (Fyllingsnes 1995). Seinare skulle

det koma i alt 11 diktsamlingar til frå hans hand, den siste, *Mot det arlege lyset: ordspelarens skygge*, kom i 2011. I tillegg gav han ut to gjendiktingar – av den tsjekkiske forfattaren Miroslav Holub (*Den forsvinnande lungas syndrom*, 1994) og av franskmannen Eugène Guillevic (*Skåpet var av eik*, 1997). Dessutan omsette han eit radiohøyrespel av Edward Boyd til nynorsk, *Grevling i grålysinga*, som blei sendt i NRK i 1978.<sup>1</sup>

Han var aktiv i det litterære miljøet og var medredaktør i antologien *La hundre blomster blomstre* saman med Arnljot Eggen og Stig Holmås i 1974 og redigerte aleine ein antologi med Vietnam-dikt, *Vietnam*, i 1977. Han gav også ut novelle-samlinga *Den nye maskina og andre noveller* i 1986. Han skreiv to skodespel, og det eine finst i upublisert utgåve og vil bli omtala i denne framstillinga. Arvid Torgeir Lie døydde i 2020.

Arvid Torgeir Lie var fødd og vaks opp på Åmdals verk i Skafså. I eit brev til Gyldendal i 1968 skildrar han heimplassen slik:

Eg er ifrå ein stad (Skafså, Telemark) der ein mest ikkje skulle tru at det budde folk, d.v.s. bebyggelsen er liten og spreidd. Dei små gardane her er ikkje lett å finne, dei må ein leite fram. Her er byggt i skog og fjell. Bebyggelsen ligg under for naturen ikring, er som ein del av naturen, heng saman med han, skiljet mellom hus, menneske og naturen elles, er liksom underleg lite. Det er som alt veks fram frå jord og gras, stein og tre. Dei gamle hus og gardar gjev ein ei serleg kjensle av dette, med sine store mørke timrer, som om det er kjemper som har kome or skogen eingong (1968a).<sup>2</sup>

Sjølv om mange av dikta er varierte i motivval og spenner vidt i innhald og delvis i form, er landskapet han skildrar her, eit grunnelement i diktinga. Ein kan også merke seg korleis han inkluderer menneske og husa i landskapet, korleis han underleggjer

det og samtidig distanserer seg frå det og gjer det til eit objekt som han observerer (i så måte er denne omtalen farga av at teksten er skriven i samband med at *Snøvinter* (1968c) kom ut).

Han må ha opplevd ei viss spenning mellom bygdekulturen og livet til arbeidarane på verket. Verket hadde hatt gruvedrift frå 1691 til 1945, og store mengder kopar blei vunne ut av fjellet, sjølv om drifta i det store og heile var prega av skiftande konjunkturar. Lang veg til marknaden skapte problem. For seg sjølv, langt vest i Vest-Telemark, i gamle Mo og Lårdal kommune, låg altså eit koparverk. Anleggskulturen kom til Vest-Telemark lenge før dei omfattande Tokke-anlegga på 1950- og 60-talet. I Åmdals verk vaks det fram ein slik kultur, med nyinnflytte frå nær og fjern, med høg mobilitet, der språk, kultur og veremåte blei ei legering av både bygde- og bondekultur og den omflakkande rallarkulturen. Språket fekk innslag av ord med framandt opphav, og på sitt største var verket ei sydande sosial gryte med over 300 tilsette. Området elles – det som heiter Skafså og Mo og utgjer den vestlege delen av den noverande Tokke kommune – er prega av ein sjølveigande småbrukarkultur, med svært rike kulturtradisjonar. Lie var i slekt med Vetle Vislie (1858–1933), ein kulturhøvding av dimensjonar. Han var sentral i framveksten av ei landsmåloffentlegheit, han var Vinje-biograf, skulemann, litteraturkritikar og ikkje minst romanforfattar. Mest kvar roman hadde handling frå dette området, og brytingane mellom arbeidarkultur og bondelivet og makta til pietismen er sentrale tema. Vislie var av den vidkjende og omtykte Mandt-slekta, som det har gått mange historier om, usanne og sanne. Den fyrste «Mandt», Michel Mandt, kom frå Thisted i Danmark. Han var høgt respektert som lensmann og klokkar og budde ein lengre periode i Vinje, men døydde i Skafså og blei gravlagd der i 1766. I tillegg til å vera med i styre og stell var Mandt-slekta kunstnarar. Dei var

med på å innføre sylvsmedkunsten i området og var dei fyrste til å utvikle filigransarbeidet som ein del av sylvarbeidet.

Vest-Telemark har også fostra mange bilethoggarar, og Anne Grimdalen frå den vesle garden Grimdalen i Skafså – ein annan slektning av Lie – fekk prestisjeoppdraget med å laga rytтарstatuen av Harald Hardråde på vestveggen av Oslo rådhus. Eit fint museum på garden viser livsverket til Anne Grimdalen. I grannebygda Mø behøver ein heller ikkje leite så lenge etter viktige kulturuttrykk. Her blir det sagt at Torborg Ripilen song Draumkvedet for Moltke Moe, og her verka dikteren, målaren, presten og Telemark-entusiasten Simon Olaus Wolff.

Ein kan altså tenkje seg at Lie måtte oppleva ei visst skilje mellom nedervd og tradisjonell bondekultur med sterke munnlege vise- og forteljingsstradisjonar og ein arbeidarkultur knytt til «verket» – sjølv om verksemda blei lagd ned i 1945. Det er arbeidarkulturen som er den viktigaste, seier forfattaren sjølv til bygdebokforfattar Olav Grimdalen: «Eg har sjølv gjeve uttrykk for det sosiale synet mitt og mi samfunnsinnstilling i det heile: Alt er merkt av den arbeidarkulturen eg vaks opp i, og det er for den eg ønskjer å vera ein representant i mitt forfattarskap» (Grimdalen 1996 s. 444).

Men andre kulturelle straumdrag som til dømes pinserørsla er også ein del av oppveksten hans og nedfeller seg i forfattarskapen. Pinserørsla står sterkt i Telemark, også Vest-Telemark, og dei fleste av hans folk hørde til grupperinga – som Lie oppfattar som ei rørsle for arbeidsfolk. Dit søkte ikkje storbønder, seier han til Jan Erik Vold i *Vinduet* i 1974, og i det same intervjuet karakteriserer han bygdesamfunnet han vaks opp i, slik: «Livet i desse bygdane var sterkt, enkelt og magnetisk» (Vold 1976 s. 668). Dansehuset og bedehuset var motpolar, det dagleg slitet og høgtid og fest ved fødsel, død og giftarmål var to andre magnetiske punkt, så å seia.

I 1968, eit år etter debuten og på terskelen til ein litterær karriere, får han spalteplass i *Vinduet* og skriv artikkelen «Kunst og klasseskilje» (1968b s. 244–247). Her går han forholdsvis tydeleg ut mot Finn Jors bok *Kulturrevolusjon?* (1968), der Jor meiner at kulturomgrepet me held oss med, også må utvidast til å gjelde massekulturen, i dette inkludert populærkulturen. Lies poeng er at dette vil verke snarare meir konserverande enn å skape kulturendringar, for den etablerte kulturen er borgarleg. Skal ein revitalisere kulturlivet, må ein lyfte fram arbeidarkulturen. Dette vil skape ein kulturrevolusjon: «Revolusjonært ville det vera å utforme eit program for å reise ein arbeidarkultur, og endå viktigare: bryte ned den hindring som den borgarlege monopolkultur representerer for ei slik utvikling» (s. 245).

Ein kan lesa dette som eit tidsavtrykk, eller eit varsel om kva for endringar som skulle bli dominerande i norsk litteratur få år seinare, ikkje berre i romankunsten, men også innanfor lyrikken. Men det ligg også ein poetikk og eit kunstsyn her. Han ser for seg ei brei kultureising der diktarar blir kulturarbeidarar som igjen skaper ein kultur som kan yte motstand mot den borgarlege og dominante kulturen. Desse ideane nedfeller seg i diktinga til Lie utover på 70-talet. Lie må også kanskje litt motviljug vedgå at den bygdekulturen han sjølv vaks opp med, er borgarleg i sitt vesen. Eit døme er Tarjei Vesaas. Tekstane hans fungerer i eit borgarleg kultursjikt, for, som han skriv: «Vesaas, t.d. blir ikkje lesen av den vanlege bonde og arbeidar i bygdene» (s. 246). Dette doble set også spor i tekstane hans. Bygdekulturen kling med i mange dikt, men blir gjerne kontekstualisert på nye måtar. Arvid Torgeir Lie er såleis definitivt ikkje nokon bygdediktar, tvert om er det ein utruleg stor rikdom i motiv og referansar i tekstane. Dette legg også Ivar Havnevik vekt på i si lyrikkhistorie (2002 s. 457).

Den same Havnevik samanliknar Lie med dei to «gigantene» Olav H. Hauge og Tarjei Vesaas. Slik står Lie fram som lyrikar sett i høve til Vesaas: «Lie har et annet siktemål med sine dikt enn Vesaas, som på eit vis brakte elementene fra bygdehverdagen ut i den vide verden og lot dem fortelle om tilværelsens store gåter. Bevegelsene går den omvendte veien hos Lie – han bruker sin kunnskap om moderne tenkning til å forstå det nære» (2002 s. 457). Kva denne kunnskapen skal bestå i, skriv ikkje Havnevik noko om. Men ein kan tenkje seg at samanhengen *språk og klasse* kan vera ei slik innsikt som han målber tydelegare enn dei to «gigantane». Den same rørsla ser Havnevik hjå Hauge, men formspråket er annleis. Lie har ei «aktuell, ungdommelig, moderne innstilling til språket og til de kulturelle bevegelsene» (sst.). Hauge og Lie er begge konkrete i sine uttrykk, men Hauge er meir generell og tidlaus, konkluderer Havnevik.

Då Kjell Heggelund redigerer *Dikt i utvalg* i 1982, plasserer han i etterordet Lie inn i den tradisjonen som også Olav H. Hauge og Tarjei Vesaas høyrer til, den internasjonale og modernistiske, og den bygderealistiske tradisjonen (1982 s. 128).

For å sirkle inn skrivemåten kan eitt utgangspunkt vera den såkalla *nyenkle* skrivemåten, den nyenkle poetiske praksisen, som ein i norsk litteraturhistorie reknar med blei innført av Profil-gruppa på seint 60-tal, og som dominerte diktskrivinga tiåret etter. Skrivemåten var ikkje-symbolsk, den var utettervend og hadde eit demokratisk og solidarisk siktemål. Diktaren skal gå inn i si tid, ikkje bygge seg symbolske og ekspresjonistiske luftslott. Lie kan neppe plasserast inn i ein slik skrivemåte, utan sterke nyanseringar. Likevel er mange av tekstane prega av det tilsynelatande enkle kvardagsblikket på tinga, på tilværet.

Avisa *Nationen* har eit oppslag i samband med den fyrste diktsamlinga (Omh. 1967). «Telemark-lyrikken har fått eit nytt

tilskot», lyder overskrifta. Lie fortel her om si kunstnarlege utvikling, og Aslaug Vaa er den store inspiratoren: «Møtet med hennes lyrikk vart ei forløyising. Ho har vore ein læremeister for meg.» Elles nemner han påverknaden frå japanske haiku-dikt. Lie fortel også litt om seg sjølv. Han studerte i Oslo nokre år, men mistreivst med «kø- og klatresamfunnet». Han understrekar kor viktig naturen er for alt han skriv, men likevel er det mennesket som i botn og grunn er inspirasjonskjelda og den viktigaste grunnen til å dikte. Han kommenterer også dialektbruken i fyrste samlinga, han kjem neppe til å halde fram med å bruke Skafså-dialekten, seier han. Men som debutant var det viktig å ha ein språktradisjon å halde seg til, er Lies kloke refleksjonar omkring dette.

Vaa-inspirasjonen er interessant og utfyller inntrykket av nyenkle og demokratisk-kvardagslege skrivemåtar. Aslaug Vaa skreiv nettopp på ein måte som Lie kunne like: ein laus og ledig munnleg språktone, dialektnært, og med bråe kast og endringar undervegs i teksten. Det tette sambandet menneske–landskap–natur finn ein også her, og dynamikken kultur–natur blir også tematisert. «So rodde dei fjordan» (*Villarkorn*, 1936) kan gjerne tene som eit døme.

Ein kan sjå på Arvid Torgeir Lie som ein moderne lyrikar som stod for mykje av det som den samtidige litterære offentlegheita sette pris på. Dette gjeld særleg 70-talet, som også er hans mest produktive periode. Han speglar på presis måte biletet av idealdiktaren med tanke på det Profil-gruppa stod for, og kva som elles rørte seg på tidleg 70-tal i litteraturen. Han var skogsarbeidar, men hadde også studert humanistiske fag på Blindern, han plasserer seg i ein tilnærma nyenkel stil og blir meir og meir politisk utover på 70-talet. Det er heller inga ulempe å skrive nynorsk og å vera frå Distrikts-Noreg.

## Om framstillinga

Målet med denne framstillinga er å beskrive, langt på veg, heile forfattarskapen til Arvid Torgeir Lie. Eg vil prøve å trekkje nokre teksthistoriske linjer ved å peike på korleis tematikk og skrivemåte utviklar seg. Å kunna skildre heile denne lyriske forfattarskapen på ein fullgod og fullstendig måte er sjølvsagt uråd. Dei dikta eg vel å kommentere, er valde ut fordi dei synest å vera representative for heile samlinga, men ein skal heller ikkje underslå at personleg smak har sitt å seia for utvalet. Dessutan er nokre dikt svært kjende og ofte å finne i ulike antologiar, så mange dikt vel seg sjolve, på sett og vis.

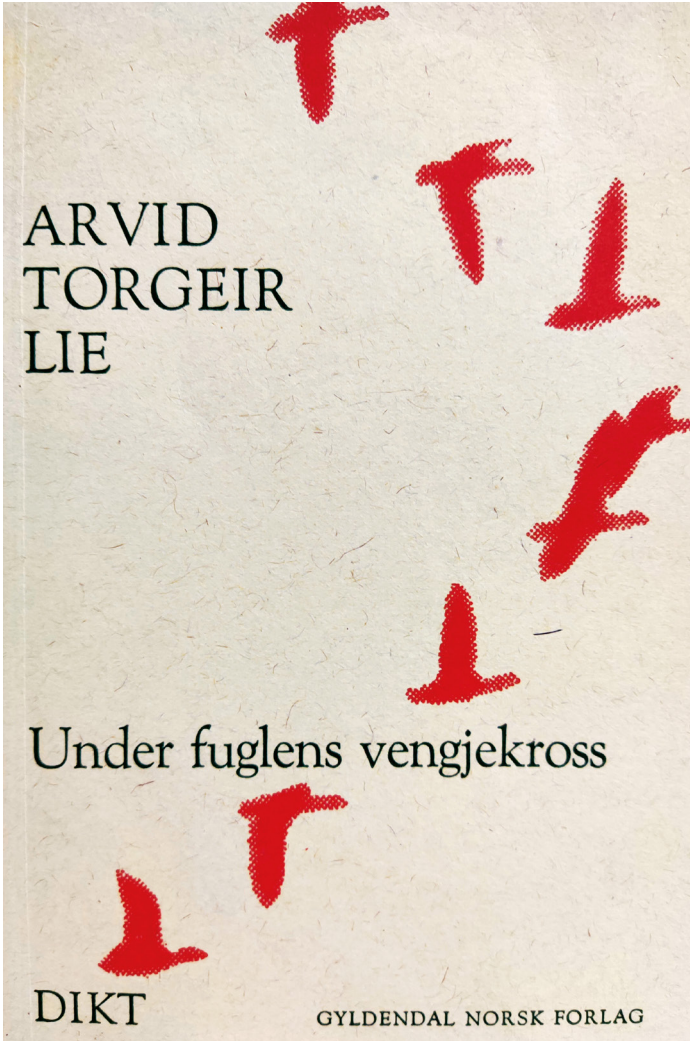
På mange vis er omtalane av tekstane, av dikta, novellene og skodespelet, farga av ein nykritisk og strukturalistisk inngang der eg analyserer dei meir eller mindre som isolerte storleikar. Men eg har også prøvd å tilføre dei synsmåtar frå andre teoriområde, slik at dikta gjev meining og kastar lys over spørsmål og tematikkar som mange kan kjenne seg att i. I tillegg vil den historiske kontekstualiseringa vera synleg, i større eller mindre grad. Dessutan er resepsjonssida ved forfattarskapen trekt fram. Lie fekk i det store og heile svært gode kritikkar, og han blei fleire stader omtala som «forfattaranes forfattar». Men særleg når det gjeld dei siste samlingane, byrjar meldingane å sprike noko, og eg kommenterer dette.

Det biografiske frå Lies eige liv ser eg også som rett å trekkje inn. Ja, det er tydeleg, slik eg les det, at klassebakgrunnen, heimstaden og skogslandskapet ikkje berre kling med, men viser seg tydeleg gjennom svært mange dikt han skreiv. Jularbos trekkspelmusikk, tangoen, anleggsdrifta, handverket – alt dette ligg der som eit grunnvilkår for heile forfattarskapen.

Eg har også kommentert og trekt fram nokre få døme frå dei gjendiktingane han gav ut. Det kastar eit interessant lys over

Lies eigen poetikk. Det er forholdsvis korte linjer frå eit Lie-dikt til landskapsdikta til Eugène Guillevic, og han har mykje av det kunstnarlege temperamentet til Miroslav Holub. Den eine novellesamlinga han gav ut, har eg også kommentert ganske grundig, for eg ser på den som eit viktig reorienteringspunkt i forfattarskapen, og den blei også lesen ulikt av kritikarane.

Og endeleg, og ikkje minst viktig – hovudpersonen sjølv kjem ofte til orde, i medium som er trygt plasserte innanfor den litterære offentlegheita. Eit hovudinstrykk som derfor har fest seg etter dette arbeidet, er at Lie var godt kjend i det litterære miljøet, men lite kjend elles i den litterære ålmenta. Kanskje denne framstillinga kan bøte på dette.

The cover features several red, stylized bird silhouettes scattered across the light-colored, textured paper. The birds are depicted in various flight positions, some facing left and some facing right, creating a sense of movement and flight.

ARVID  
TORGEIR  
LIE

Under fuglens vengjekross

DIKT

GYLDENDAL NORSK FORLAG

## *Under fuglens vengjekross (1967)*

*Under fuglens vengjekross* (1967) er ei variert diktsamling. Framsida syner fuglar i flukt og understrekar det som forlaget skriv i baksideteksten: «Det som kanskje slår en sterkest, er den uanstrengte enkelheten, med en symbolsk underklang som kan gi de små diktene store perspektiver.»

Tekstane krinsar om tradisjonelle sentrallyriske motiv og tema, som død, oppvekst og forelsking. Etske problemstillingar og sosiale relasjonar blir også tematiserte. Slike dikt uttrykkjer ambisjonar om nærmast å snakke på vegner av menneskeslekta. Naturen blir både objektivisert i fleire kortdikt (diktsamlinga er ramma inn av slike dikt), men naturfenomen blir også besjela og gjorde levande og får såleis utvida meining. Men aller fyrst: Kva kan tittelen på samlinga fortelje? Tittelen består av to semantiske element: fugl og kross. Fuglen er i folketru knytt til varsel, og ørna står i mange kulturar for styrke. Tittelen inviterer oss til å tenkje oss ein fugl som svevar høgt på himmelen, med rolege vengeslag, slik at skapnaden ser ut som ein kross. Krossen er i

tillegg til eit kristent symbol også eit symbol som ofte er brukt på primstaven som eit teikn for ein merkedag. Fuglen svevar over folk og landskap, og det som er under den, vil altså dikteren skildre (krossen kan også alludere til pinsevennrørsle som viktig i heimemiljøet til dikteren, men få belegg i teksten finst). Men i nokre dikt kjem fuglen ned til oss, slik som i diktet «Haustkvelden» der ei ørn stig – metaforisk – ned til oss, og fuglen vaktar på oss og er noko større enn oss alle:

#### HAUSTKVULDEN

Haustkvelden  
sigler ned av nutan  
på utspende vengjepar  
lik ei ørn  
og slær seg ned på låvetaket  
for å vakte kvar rørsle  
i tunet  
med kvasse augo  
der kvart lite kryp  
skundar seg bort  
i sine gøymslur  
då dei høyrer sjugen av flukti  
og merkar skuggjen  
av dei store vengjer  
(s. 13)

Diktet er nærmast normalprosa, men organiseringa av linjene, versa, skaper den poetiske verknaden. Nokre vers fungerer emfatisk som «lik ei ørn», «i tunet», medan vokalsamklangen er spesielt merkbar på slutten: «sjugen av flukti», «skuggjen» og «vengjer». Den palataliserte g-en i vest-telemarksdialekten høyrer også med i den lydlege klangen (jf. tittelen på samlinga). Ørna er ein konkret skapnad og ein metafor, og det er blaffet, den neddempa kortvarige lyden, som gjev oss, lesaren, ei minning om noko større, noko anna, noko me ikkje rår over.

Medan ørnemetaforen ber heile diktet «Haustskveld», er diktet «Eg er stilla og kongen i skogen» (s. 11–12) bygd på ein personifikasjon. Stilla i skogen er ein mild, omsorgsfull konge, og han talar dels eventyraktig («eg bur attom dei store tre / oppunde berget grå»), dels profetisk («eg bur i hjarte ditt / og er i tankan dine / eg tala til deg titt»), dels innbydande («gøym deg her / og kvil eit lite bil»).

I begge dei nemnde dikta er det ein type biletgjeri som konstituerer heile diktet. Andre dikt handlar om menneske i landskapet, naturen. I «Ved tunet» (s. 15) søker barnet livd og vern «unde greinir», barnet lagar seg eit hus og kjenner seg trygg i vissa om at det uvisse – «storskogen» – også byrjar her. Diktet minner om det kjende Hauge-diktet «Lauvhyttor og snøhus», men *det* er meir konsentrert om barnemedvitet enn Lies tekst, som ser opplevinga med større avstand. I «No lid ein dag» (s. 23) kjem fuglane om natta, og eit «eg» ber om, på allitterasjonsrikt og klangfullt vis, at dette er gode varsel: « – Vara mine bonn / for vonde mein.» «Vandraren» (s. 26) fortel om ei livsvandring der hovudpersonen er i endring, på same måten som dagen og natta er i endring, «i koming». Svært knapt og sterk meiningsutvidande er «Smilet ditt»:

SMILET DITT

Smilet ditt  
henta eg  
frå stjernune  
rørslene dine  
frå vinden  
i graset

ein dag  
kjende eg  
tung mold  
vega i hendene  
(s. 31)

Teksten formidlar ei sansing der altet, kosmos, verda flettar seg inn i tanken på smilet (hennar). Himmel, vind og gras er blanda saman med draumar, von og ynske. Slutten kan verke lagnadstung i høve til alt det luftige som gjev von. Personen blir passiv. Han veg ikkje molda, men omvendt. Han er lenka til jorda, og vona om å oppleva smilet blir brått borte «ein dag».

«Steinalder» (s. 43) har, som tittelen indikerer, eit sterkt historisk preg. Diktet konstaterer, meir enn skildrar, korleis jegeren verar byttet sitt.

Nokre av dei siste dikta i samlinga skildrar mindre skapningar, som haren, rypa og frosken. Her er tonen annleis. Det uhøgtidelege, kvardagslege og humoristiske dominerer. Haren

og rypa er tankelause i si gjerning og skjenkjer ikkje reven ein tanke. I diktet «Frosken» gjev nedanfråperspektivet teksten ein lett, humoristisk og naiv verknad:

FROSKEN

Frosken  
 er komen fram  
 og opnar sitt gap  
 for å syngje  
 til stråets pris  
 som er så fagert  
 grønt og ufatteleg  
 og rører himlen –  
 (s. 46)

Det er ein lang veg frå froskeperspektivet i det føregåande diktet til perspektiva Lie trekkjer opp i «Sol-gåva». Her skildrar han menneskeslekta, korleis den får den livgjevande sola i gåve, og korleis menneska misbruker den. Dette kan lesast som ein variant av syndefallet, eller ein kan lesa teksten som ein allegori over korleis menneska har utvikla egoisme og tankeløyse over den jorda dei har fått tildelt. Klimaspørsmålet renn ein i hug. Tonen i diktet er profetisk, til dels høgtideleg, med ein verknadsfull metaforbruk, særskilt ved bruk av ordet «jubel», som kan stå for ei sterk, indre glede:

SOL-GÅVA

Soli gav elden i jordis fang  
då ho tende dei turre strå  
mellom steinan  
Og menneskja jubla for si gåve  
at soli hev teke bustad på jordi  
i steinan i stråi  
og dei tok steinan mellom hendan  
og løyste elden i dei turre strå  
enno eingong og tallause gonger  
Menneskja jubla for si gåve  
og bar fram offer  
til den mektige Sol  
til dei en dag flutte elden  
innom tunge murvegger  
og miste jublen i sitt hjarte  
og gløynde si Sol-gåve  
(s. 36)

Lie kjem sjølv med sivilisasjonskritiske uttalar i eit brev til forlaget (1968a), kommentarar som kastar lys over dette diktet. Dersom kulturen blir sett på prøve, kan den bli «eit ferniss, eit skal utanpå ei mørkare kjerne av primitivitet». Ein sivilisasjon er tilsynelatande bygd på sterke kulturelle verdiar, men ei presumptiv høgverdig kulturform kan fort endre karakter og bli primitiv. Dette er premissane for denne konklusjonen:

Utviklingsoptimismen og den idealistiske tru har hjå meg, som hjå mange andre, fått ein alvorleg knekk av det som har skjedd innom vår vestlege sivilisasjon i dette århundret: dei to verdskrigane, kolonikrigane, Vietnamkrigen, masseøydelegingsvåpna, maktbegjær og maktkonsentrasjon (politisk og økonomisk).

*Under fuglens vengjekross* er som nemnt innramma av nokre kortdikt, dikt som minner om japanske haiku-dikt sjølv om ikkje kravet til tal på stavingar og vers er oppfylt. Nokre av dikta formidlar eit syn, ei visualisering, samstundes som der er ein innebygd dynamikk, eller rørsle. Dikta peikar fram mot neste samling, *Snøvinter*, som kom i 1968. Eit døme er diktet om katten (og her er det nærliggjande å tenkje på Olav H. Hauges kjende dikt om katten som er «varast» i garden). Teksten er ein del av eit dikt med tittelen «Fem kort-dikt». Lie skriv:

Mjuk sat katten  
 på snobrauti  
 i det timelange mørker  
 til han fekk si uro  
 (s. 50)

Eit anna dikt (det også utan tittel, men ein del av «Tre kortdikt») uttrykkjer ein enkel, men krevjande ambisjon, kanskje eit ynske om skape kunst. Lie har skrivt si fyrste diktsamling, no må han vidare. Samstundes sender han ein tanke til dei som har hjelpt han fram, så langt:

Du som lærde meg  
plukke blomar  
på engene  
no skal eg ut  
og rydje urskog  
(s. 7)

*Under fuglens vengjekross* er ei sterk debutsamling. Det heimlege miljøet blir ein verkstad for å prøve ut poetiske uttrykk, og samstundes fangar han tidsånda. Med eitt bein i ein bygderomantisk tradisjon, med dialekten som kling med i dikta som var det dikt av Aslaug Vaa, og eitt bein i ein moderne nyenkel og haiku-dikt-tradisjon kan den skrivande skogsarbeidaren ta plass på parnasset.

## *Snøvinter* (1968)

Året etter debuten gjev Arvid Torgeir Lie ut ei ny diktsamling, *Snøvinter* (1968c). Kanskje ein kan seia at lyrikaren her i større grad tek eit steg til sida enn framover. Han nemnde sjølv påverknaden frå den japanske haiku-dikt-tradisjonen. Her slår den inn for fullt. Samlinga er delt inn i tre delar: «Døger», «Frå ei snøbygd» og «Minner». Mange av dikta er objektiviseringar, meir eller mindre statiske observasjonar, av fenomen i landskapet, og dette blei av nokre kritikarar sett på som ein mangel. I *Dagbladet* er Halldis Moren Vesaas svært kritisk i sin dom: «Her blir mykje smått og tynt og lett, små tankekorn, mykje småfilosofisk og småpussig. Kortdiktet er ei populær form for tida, men her verkar det ofte som diktaren har meint at det òg er ei kravlaus form» (Vesaas 1968). Eit døme på ein slik konkret observasjon er «Den skotne elgen»: «Seint kom dei or skogen / med den skotne elgen / ein grå hest dreg han fram / gjennom mørkret» (s. 13).

Den japanske haikutradisjonen og den kinesiske poesien fekk umåteleg mykje å seia for den moderne norske lyrikken på 60- og 70-talet. Velkjend er verselinja til Olav H. Hauge om å «steikja flesk og lesa kinesiske vers». Paal-Helge Haugen (fødd i 1945)

gav ut to samlingar med gjendiktingar som blei lagde merke til (*Blad frå ein austleg hage. 100 haiku-dikt* (1965) og *Kinesisk lyrikk* (1966)). Dikta blei gjendikta frå europeiske språk. Masahiko Inadomi skriv om haiku-dikt-tradisjonen i historisk perspektiv i forordet i Haugens bok frå 1965. Han trekkjer fram fleire diktarar i tradisjonen, blant anna Basho (f. 1644). Sentralt hjå han står illusjonen, og det å finne ein livsverdi her og no. Det gjeld å kunna oppleva ein totalitet for å kunna sjå ein samanheng i alt, og viktig var det også å søkje etter den særeigne verdien til kunsten, skild frå religion og filosofi (*sabi*, den einsame elegansen). Bashos dikt er ikkje berre objektiviserte observasjonar, dei inneber også rørsle og symbolikk. Bak orda ligg det ei tyding som femner vidt og djupt, medan andre ord syner oss det som skjer *no* (1965 s. 14–15).

I 1966 skriv Jan Erik Vold om den austlege poesien sett opp imot den vestlege i «Poesi – vestlig og østlig» (1976 s. 171–175) (trykt i *Samtiden* 8/1966). Vold peikar på den dualistiske tradisjonen i vestleg poesitradisjon – ein opererer ofte med motsetnader mellom vondt og godt, himmel og helvete, rett og gale osv. Dette særtrekket gjer at den austlege poesien (her skriv Vold primært om kinesisk og japansk lyrikk) blir tydelegare for oss. Av mange særtrekk er kanskje den koplinga Vold gjer til filosofen Ludwig Wittgenstein, det mest dekkjande for kva dette dreiar seg om: «Tingene er, det er det merkelige, ikke *hvorfor* de er ... Dette er farvel til all dypsindig symbolisme (= at en ting minner om noe annet)» (s. 174). Oppgåva til lyrikaren blir å formidle biletet slik det er, slik det står fram, men også å konstruere og skape eit bilete der ulike element blir sette saman på nye måtar. Det gjeld å vise fram fenomena utan at dikteren sjølv forklarar dei same fenomena.

Det er interessant å setje momenta til Vold opp mot det som nokre kritikarar trekte fram som lite vellykka i *Snovinter*. Kanskje

den symbolistiske forventinga var sterkare enn kjennskapen til austleg poesi? I meldinga til den svært kompetente Halldis Moren Vesaas kan ein ane ei slik haldning. Knut Ødegård, derimot, har eit anna syn. I 1972 skriv han ein artikkel om forfattarskapen med tittelen «Lyrikaren Arvid Torgeir Lie på veg mot eit heilt liv» (1972). Han konkluderer med at Lie har utvikla seg i «påfallande jamne stadium» med tanke på motiv og språk. Han har også ein refleksjon omkring kortdiktforma: «Desse kortdiktformene var truleg Lies redning frå drukne i den norske natursymbolikktradisjonen» (s. 499). Ser ein på utviklinga av forfattarskapen utover på 70-talet, blir det meir og meir tydeleg at nettopp den diktforma har betydd mykje for dikteren.

I det omtala brevet til forlaget frå 1968 skriv Lie om dikta sine, og det er slåande at her gjev han uttrykk for eit meir metafysisk og halvt naturmytisk syn på diktinga, noko som seinare kom i skuggen av til dømes meir politiserte tematikkar. Lie summerer opp brevet ved å nemne tre punkt som er viktige i dikta hans. Her er dei to viktigaste:

1. Ei kjensle av samanhengen, slektskapen mellom all natur, død og levande der mennesket og går inn. Denne tanken har ei draggande makt på meg.
2. Den sorg som livet fører med seg: når ein møter dødens realitet, dei mange øydeleggingskrefter kring ein, som sjukdom, krig, ulykker. I ein vanleg dag openberrar desse tema seg i mange «små» situasjonar som verkar som lette sjokk på ein. Desse prøver eg å gje att så direkte som råd, då blir det ofte korte dikt av det (1968a).

Observasjonane, eller registreringane, gjer at det poetiske eg-et trekkjer seg tilbake og ikkje kjem med ekspressive utfall korkje i den eine eller andre retninga. I denne tilbaketrekkinga ligg det

også tankar om det metafysiske, om døden, om eros, kanskje også noko religiøst. Lie skriv interessant om dette i brevet:

Temaet eros og døden kjenner eg som sentralt i det eg skriv, og eg håpar på å kunne samle dikt som eintydig er av denne slag i eiga samling, eller i eigen bolk innom ei samling. All dikting som er knytt til det konkrete og nære, står meg nær, t.d. folkeviser, stev, gamal kinesisk og japansk lyrikk, av ny lyrikk har eg lyst til å nemne eit namn: Bertold Brecht.

Men eg vil og nemne at ei slik røyndomsoppleving, som eg ovanfor har talt om, ikkje treng utelate ei religiøs oppfatning av tilværet. At ho lett kan føre over i sensualisme, er vel og rett (1968a).

I dei beste dikta oppstår det ei rørsle som gjer at me ser at fenomenena har eit indre liv som diktaren ikkje utbasunerer med si røyst. Tinga talar og rører på seg, utan innblanding. Diktet «Eit kortdikt» lyder slik:

#### EIT KORTDIKT

På myra

legg skogen sine døde

her veks stutt gult gras,

midt utpå ligg ei svart still tjønn

(s. 24)

Ein kan leggje merke til besjelinga som skaper ei førestilling om eit menneske som legg ned den døde. Likevel veks det opp liv på nytt, om enn bleikt og smålåte. Men myra representerer

døden, med den svarte og stille tjørna midt utpå. Myrene kan dra menneska til seg og kvele dei, men dei kan også – i vår moderne klimadebatt – stå som ein garantist for livet på jorda, med sine karbonlager. Dessutan skildrar diktet dei langvarige rørslene, langsame prosessar som ikkje lèt seg vende. Ofte har austleg poesi preg av ei handling i augneblinken, her er det motsett.

«Septemberkvelden» er eit vakkert dikt om, kanskje eit avskil, kanskje ei melankolsk kjensle ved å gå inn i ei kaldare årstid. Teksten skisserer opp landskapet med sine fenomen og sine rørsler, og med truleg to personar. Den sorgkleddede på slutten av diktet er meiningsutvidande og inviterer lesaren inn i ulike tolkingsrom:

#### SEPTEMBERKVELDEN

Septemberkvelden

ein liten veg

gjennom skogen

eit kjøleg mørker

gjennom håret ditt

ein haustleg vind

eit mål ved døra

eit spor i vegen

ei regnsky over markene

tidleg nattefrost

brått var du attved meg

sorgkledd

(s. 10)

Dei tekstimmanente rørlene, dynamikken, dei poetiske kasta – som Lie skulle bli kjend for seinare – manglar i mange dikt i *Snøvinter*. Likevel har den tredje bolken fleire dikt som peikar framover. Diktet «Bedehuset» underleggjer menneska, er stramt i oppbygging og tematiserer fellesskap/individualisme gjennom den imaginistiske observasjonen heilt til slutt:

### BEDEHUSET

(På plakaten stod det:

Samla til det grenselaust alvorlege  
synden, frelsa og Guds vegar)

Lampene som var tende  
det brune rommet  
med blå inskripsjon høgt på veggen

dei gamle gode menneska, menn og kvinner  
med sine songbøker

Talaren bak den låge talarstolen  
dei grove skjelvande hendene hans  
gjennom tynne blad  
han hadde reist ein halv dag for å koma hit  
han hadde høg stø røyst

Så stillhet, og ordet bøn  
be, sa dei  
alle snudde seg over benkene  
og vart rekker av bøygde mørke ryggar  
låge syngande røyser  
attletne augo

kvar til sitt

(s. 61–62)

Verdt å merke seg er Lies ord om at det er menneska det er verdt  
å skrive om. Denne teksten er nettopp eit slikt dikt.

## *Frå eit halvt liv* (1969)

Lie held oppe tempoet i skrivinga, og i september 1969 ligg den tredje diktsamlinga hans føre. I *Frå eit halvt liv* utvidar han motivkrinsen og trekkjer inn nye tema. Her er fleire bydikt, mellom anna frå Grorud, her er dikt om anleggsarbeid (trass i sin bakgrunn skreiv han lite om dette i dei to fyrste samlingane), og kunsten blir tematisert i dikt som «Edvard Munch» og «Kvilande dansarinne».

Forholdsvis fylldig dokumentasjon finst også på korleis Arvid Torgeir Lie tenkte om denne diktsamlinga. Kva har vore viktig for han? (Brev til Gyldendal i samband med utgjevinga av *Frå eit halvt liv*, 1969a.) Ord som solidaritet og «virkelighetsforståelse» er viktige, tekstane må vurderast opp mot dette. Han bevegar merksemda bort frå menneska: «I forhold til tradisjonell diktning betyr det å redusere mennesket og forstørre den materielle virkelighet som omgjev det.» Som ein konsekvens av den merksemda kan ein merke seg denne utsegna som er eksplisitt politisk-ideologisk:

Kva for krav til form og innhald må eit dikt fylle dersom det skal vera ein fortolkar og formidlar av ein marxistisk virkelighetsforståelse,

og å motsie den borgarleg-humanitistiske forståelse og tilfredshet? Mest nærliggande er det å tenke på spesielle krav til det bestående. Dei kan dyrke sin åndelege humanisme og idealisme og vinne tilhengarar blant folket for sin lære om at blir menneska gode blir verden god, dei kan drive på med sin åndelege og moralske opprustning, det tener alltid godt til å lede oppmerksomheten bort frå den politiske virksomhet (1969a).

Kunsten er altså politisk og antiborgarleg, men det forhindrar ikkje diktaren å skrive sentrallyrisk. Samlinga *Frå eit halvt liv* er «komponert over temaene døden og eros» – det er grunn til å merke seg at Lie sa dette også om den førre diktsamlinga – og det er fullt mogeleg for ein marxistisk kunstnar med eit materielt menneskesyn å ta for seg slike tema, for «eins virkelighetsforståelse i kunsten får sitt uttrykk først og fremst på det formelle plan», skriv han. Kva betyr så dette? Eksisterer kunsten i sitt eige rom, og kan ein for så vidt fylle det med kva innhald som helst, for det er uansett forma som er avgjerande? Lie trur på eit både eksistensielt og tidlaust innhald (døden og eros) og håper samstundes at det seier noko om røyndommen og samfunnet i dag. Det som likevel er det viktigaste, og her kjem han tilbake til det formelle kravet, er at eit dikt ikkje blir eit «kontrollerbart reknestykke».

Trass i at kritikaren Paal Brekke gjer eit nummer av at tittelen på samlinga er forvirrande og nærmast verkar hemmande på lesaropplevinga (1969), er fleire samde om at dette kan karakteriserast som ei gjennombrotsbok. Jan Askelund i *Rogalands Avis* (1969) er begeistra. Askelund beskriv lyrikken hans på ein ganske treffsikker måte: «Et lite lynraskt innfall kan danne utgangspunktet for diktet, eller en vart oppfattet situasjon eller et landskapsutsnitt kan være starten. Men så får det alt sammen en utvidet betydning når Lie skildrer dem.»

La oss likevel starte med ein tekst som fører oss direkte inn eit allegorisk-symbolsk landskap utan at me fyrst blir introduserte for ein kvardagssituasjon. Diktet er slik sett meir gjennomført visjonært. Teksten ber tittelen «Slettene» og går i dialog med «Dei opne slettene» frå *Snøvinter* (den sistnemnde teksten lyder slik: «Dei opne slettene / gjev seg fort over til snøen / når han fyrst kjem / med skogen er det annleis / han rister snøen av seg / og blir ikkje kvit før frosten set inn» (s. 14)).

## SLETTENE

På slettene er alle rørsler langsome,  
 slettene har låg røyst,  
 er utan lidenskapar  
 og har eit dårleg minne  
 og aldri stor lykke,  
 slettene er gamle,  
 lever i stillhet  
 og gjer ingenting med regnet,  
 er sovande kjemper  
 i lyse klær  
 og har triste andlet,  
 grove hender  
 og ingen plutslege innfall,  
 er tolmodig mot all lyd,  
 og har ingen spørsmål lenger,

slettene er ein tilfluktstad,  
 for tiggjarar,  
 dei har sin visdom  
 og er fortroleg med døden.  
 (s. 13)

Kva er det med *slettene* i Lie-universet? For å starte bokstaveleg: Det reelle landskapet til diktaren er prega av skog, åsar, nutar, små dalar – og kanskje aller minst sletter. I begge dikta har dei mist livskraft og vitalitet, dei er konturlause og kanskje litt skremmande. «Slettene» fører vidare ein mogeleg tematikk frå kortdiktet i *Snøvinter*. Diktet nemner summarisk nærmast mentale tilstandar.

Teksten tematiserer samanfallet, eller samansmeltinga mellom landskap og individ. Eit landskapsfenomen – ein kan tenkje seg ei gold og aude slette – blir antropomorforisert. Teksten er såleis ei framstilling av menneskelege tilstandar, eller særtrekk. Diktet skildrar dei anonyme, stillferdige, dei som er sovande kjemper, er kloke og «fortroleg med døden». Teksten skildrar det røynde, kloke og alvorstunge mennesket. Men ein kan også tenkje seg at når menneska har det vanskeleg, då kjem ein ut på dei (mentale) slettene. I dette ligg også ein tematikk knytt til livsvandringa og døden, der dei det gjeld, er lidande, men fortrulege med lagnaden (ein kan få minningar om Draumkvedet, men der er domen målet for vandringa).

Kva for poetisk praksis er det me som lesarar er vitne til? Representerer slettene to førestillingsverder der landskapet blir tilført meining frå førestillingsområdet «menneskelege tilstandar»? Er diktet bygd rundt ein metafor, eller er slettene eit metonym som i seg sjølv får nye tydingar utover i diktet? Diktet

eksisterer i dette spenningsfeltet, men likevel er *metonym* kanskje mest dekkjande. Slettene er landskapsfenomenet som endrar seg og får menneskelege trekk. I eit dikt til førebiletet Aslaug Vaa, «Skinnvengbrev» (*Nord i leite*, 1934 s. 97), blir naturen påverka av lidinga til subjektet, her veks heller lidinga ut av landskapet.

Diktet før «Slettene» i samlinga er tematisk beslekta, men annleis i utforming. Det skildrar også ei livsvandring. «Togreise» lyder slik:

#### TOGREISE

På rad

sit vi lenge innover i timane

og reiser med engelen tog,

kupeen bankar

vi dinglar som mørke insekter,

og fargen på lyset liknar sukker,

tilsist blir ein etter ein stillt borte.

Og mellom dei andre

kan ein sjå nokon som ber store koffertar

ut i verden

på små stoppestader.

(s. 12)

Tenkjer ein som så at dette er ein allegori over livsreisa, kan ein identifisere to grupper ord, etter semantiske kriterium. Ord og uttrykk som «engel», «innover i timane», «stillt borte», «lyset» og «ut i verden» konnoterer til æva, det tidlause, kanskje

himmelen. Dei andre er trivielle, fysiske og lette å kjenne att: «tog», «kupeen», «dinglar», «koffertar», «stoppestader». Dei to verdene møtest i tredje verselinje – me reiser med «engelen tog». Lesaren får altså eit tydeleg signal om kva diktet dreiar seg om. Det ligg eit sterkt performativt-symbolsk element i teksten, me dinglar hit og dit i kupeen, utan kontroll pga. ujamne skjener. Og me døyr ein etter ein, som me sovnar ein etter ein i kupeen. Igjen har altså Lie skrive eit dødsdikt, forma som ei tilsynelatande triviell togreise.

Den språkleg framstillinga i diktet er samansett, ja, verkar urein og samanraska. Valøren av orda spriker i alle retningar – høgstemte ord og trivielle og banale er blanda i hop («engelen tog», «fargen på lyset liknar sukker», «ut i verden / på små stoppestader»). Ei kvar dagsstemme og ei som er retta mot åva konkurrerer om merksemda. Ulike ord med ulike konnotasjonar skaper liv i teksten og dreg den framover. Strukturen er mest dialektisk der motsetnader skaper framdrift. Men diktet tonar ikkje ut i ein syntese, men heller i ei førestilling om at menneska er små og verda stor.

I diktet «Tunnelarbeidarens pedagogikk» blandar Lie saman to ulike kulturområde og skaper også her eit «ureint» inntrykk: «God morgon grått fjell / god morgon bormaskiner / skal vi idag og / bruke dei same små orda / for å kome eit stykke til» (s. 14). Ordet pedagog har etymologisk opphav i den greske kulturverda. Pedagogen var ein oppdragar, men grunntydninga er «slaven som fylgjer barnet til og frå skulen» (paidos (subts., gen.) = barn og agein (verb) = føre). Pedagogen går i andres teneste, akkurat som tunellarbeidaren. Pedagogen i moderne tyding arbeider med langsiktige arbeidsprosessar, berget framfor tunellarbeidaren tek også tid å overvinne. Pedagogikk krev tolsemd og kan vera monoton, tunellarbeidaren bruker same reiskapar kvar dag. Men det semantiske samanfallet dominerer ikkje heilt. Pedagogikk

er ein humanistisk vitskap som mange også knytter til omgrep som omsorg, toleranse, menneskeverd osv. Anleggsarbeidet kan i høve til dette vera – i verste fall – ein stad der berre den sterkaste overlever.

Samstundes er sjølv metaforen, sjølv situasjonen, eit slåande bilete på nettopp pedagogisk arbeid – slitet, strevet, det lange dannelsesarbeidet.

I 1969, då *Frå eit halvt liv* kom, er sosialrealismen i kim, og hyllinga av arbeidaren skulle dominere mykje av litteraturen. Arbeidaren fører an i kampen for sosial rettferd (jf. Tor Obrestads *Sauda! Streik!* frå 1972). I diktet om tunellarbeidaren er han levandegjord på ein heller original måte – han er sjølvironisk og lakonisk og langt frå dogmatisk. Det kan elles synast som om nyenkle dikt skildrar kvardagssituasjonar som ein kan lesa allegorisk, og som ofte inneheld ein livsvisdom (Olav H. Hauge: «Eit ord» (1994 s. 200) (frå *Dropar i austavind*, 1966).

Medan diktet om tunellarbeidaren held lesaren fast i ein situasjon, eit bilete, inneheld eit anna arbeidardikt, «Anleggsplassen», ein rikdom av ulike bilettypar som går på kryss og tvers og ulike retningar (s. 41). Det er som rikdommen i livet og førestillinga til arbeidaren gjev seg utslag i eit uvanleg bilet-rikt dikt. Diktet består av fem strofer med to verselinjer der dei to fyrste skildrar arbeidaren, medan andre del poetiserer starten på arbeidsdagen. Fyrste verselinja slår fast at arbeidet har makta, ikkje arbeidaren, og diktaren samanliknar med kusken som køyrer hesten: «Arbeidet køyrer arbeidaren med taumar.» I andre strofe går arbeidaren frå å vera undertrykt til å vera helt. Spor av arbeid finst overalt: «Arbeidaren er eit vers over verden.»

Innleiinga i diktet syner oss altså den undertrykte, men også helten som skaper verda. Så kan arbeidet starte, og ein fugl lettar

frå den snødekte arbeidsplassen: «Våren slår med vengene over snøen nå.» Natur må vike for teknologi, uttrykt med ein *totum pro parte* – der heilskapen *vår* står for den mindre eininga *fugl*. Dei gule byggekranene «singlar i lyset» – singlinga forsterkar inntrykket av det skøyre og sprøe og kan sjåast på som eit varsel om neste strofe, som ser anleggsplassen i eit kosmisk perspektiv. Trompeten, reveljen, den sterke, men poetiske lyden markerer eit startsignal. Arbeidet tek til, og «Arbeidaren blir lys». Han får morgonsola på seg, men han er også eit lys, fylt av ei indre kraft som er frigjerande, og sola – og medvitet om kva han betyr – gjer at «det mørke arbeidet letnar».

I diktet blir arbeidaren sett lys på, men han er også eit lys. Kvar dag han arbeider med hendene – beringa, slåinga, lyftinga – alt dette framkallar lyset. Dette siste kan også lesast som ein allusjon til den kommunistiske propagandaen der biletestetikken bruker soloppgangen som ein metafor for håp og at sosiale endringar vil koma.

Eit anna arbeidardikt i denne samlinga er «Vaskekonene på Blindern» (s. 31). Diktet er ikkje samla om ein situasjon, men er konkret i skildringa av kva vaskekonene gjer. Dei «plukkar forsiktig opp papir», «flytter på stolar» og «tømer askebeger». Men dei er tenkjande og drøymande vesen også: «syng på ein liten melodi» og «tenker litt på professorane sine tankar på vaskekoner og verden». Vaskekonene er også usynlege, dei dukkar opp om kvelden og er borte når neste morgon kjem.

Ein kan truleg lesa diktet programmatisk, som ei hylling til arbeidarkvinner med eit lite glamorøst yrke. Poetikken er også prega av nyenkel kvardag og kan sjåast i samheng med den berømte teksten «Vi vil ikke gi kaffekjelen vinger» av Dag Solstad om å la tinga tale for seg sjølve (frå *Svingstol*, 1967) (Solstad 1980). Lie skriv om menneske, Solstad om ting, men det endrar ikkje på poetikken. Kanskje ein nøkkel likevel ligg

i den biletbruken som diktet opnar med: «Som maur strevar vaskekonene.» Maurtua er nøye regulert, kvar gruppe maur har sine oppgåver, maurtuene har sine små inngangar og små rom. Samanlikninga mellom maurtua og den tids moderne bygg på Blindern med sine små kontor og hierarkiske strukturar utvidar meininga i teksten. Sjølv om diktet primært beskriv aktivitetane, ligg det likevel ein skjult bodskap om at menneska er framandgjorde og umyndiggjorde brikker i eit stort spel. Men dette er heller ikkje heile sanninga. Vaskekona er ikkje berre undertrykt, ho syng, drøymmer og tenkjer på «professorane sine tankar».

Av dette, og det ein elles veit om den diktinga som kom seinare, kan ein konkludere at Arvid Torgeir Lie ikkje er nokon dogmatisk og programmatisk arbeidardiktar. Til det er han altfor mykje *poet*. Meldaren E.A. i *Friheten* (1969)<sup>3</sup> har klare meiningar om at Lie er i overkant *ikkje*-politisk, nettopp i diktet om vaskekonene: «Hvis Arvid Torgeir Lie ville ta godt vare på sine lyse stunder, og ikke gi dem bort i utreningsmål, så kanskje han også kunne se vaskekonene på Blindern uten å gå til fugl eller maur for å få perspektiv.» Den kommunistiske *Friheten* har ingen sympati med estetikken i diktet, og «Anleggsplassen» blir også sterkt kritisert på ideologisk-dogmatisk grunnlag. Også tittelen på samlinga blir brukt mot Lie. Han har for stor avstand og eit romantiserande forhold til fenomena og det han vil skrive om, alt blir berre halvvegs, seier meldaren E.A.

Fleire av dikta i samlinga inneheld som nemnt bymotiv, mellom anna «Ein kveld i august 68 på Grorud». Tittelen er eit uttrykk for trongen i samtida til å gje tekstar eit visst dokumentarisk preg. For diktet sin del er det neppe eit poeng at det er skrive i 1968, heller ikkje at «handlinga» går føre seg på Grorud. Men på den andre sida forsterkar tittelen det autentiske, bygd også under ved til dømes uttrykket «Obos-feltet» i sjølve teksten.

## EIN KVELD I AUGUST 68 PÅ GRORUD

Alltid tar mørkret til ved gras  
 og små berg  
 og fyller trea  
 og det høge kyrkjjetårnet tilslutt  
 etter desse varme dagar  
 som teikner seg lenge skarpt av mot den lyse  
 himlen,  
 gjennom gardinene blir veike lys synlege frå husa,  
 kyrkjeklokkene slår uventa ei kort stund,  
 og det blir ropt på barn gjennom Obos-feltet,  
 barnepiker eller unge mødrer syr mørkret til jorda  
 for natta,

eg fell i tankar  
 den aude himlen vandrar mot vest,  
 kvelden sit i eit tre ved glaset mitt  
 som ein liten rar fugl  
 og ei uro blandar seg med meg.

(s. 46)

Diktet formidlar ei kjensle og ei stemning som gradvis endrar seg i retning av mørker og melankoli. Mørkeret fortregner lyset, og det skaper ei uro hjå det poetiske subjektet. Mørkeret, ordet som eksisterer for oss som både noko abstrakt og noko konkret,

blir i si personifisering ein tilstand som kjem krypande, frå jorda og grasbakken, og dekkjer («fyller») etter kvart skogen og til og med kyrkjetårnet. Mørkeret blir kontrastert mot «den lyse himlen», og det som ligg nærmast himmelen på landjorda – toppen av kyrkjetårnet –, er fylt av mørker. Etter den rolege endringa ser ein restar av det lyset som ein gong var («veike lys synlege frå husa»). Deretter *ser* ein ikkje lenger, men *høyrer*. Som eit farvel til lyset ringjer kyrkjeklokkene, «uventu ei kort stund». Kyrkjeklokker kan annonsere glede, men like mykje sorg. Dei kan her minne om ei gravferd. Mørkeret har vunne over lyset. Men me blir raskt førte tilbake til kvardagen. Rop på barn fører oss gradvis tilbake til heimane, men mest ser ein dette i dei to siste verselinjene i fyrste strofe. Eit sentralt vers er «barnepiker eller unge mødrer syr mørkret til jorda / for natta». Den lune aktiviteten strikking blir som språkleg bilete strekt svært langt. Ja, det nærmar seg det surrealistiske og absurde. Men det gjev likevel ei meining som lét seg innordne det tematiske. Kvinnene skaper ro i heimen, og det er natt. Mørkeret «fester seg», ein syr det fast til jorda.

Sentralt i siste strofe er personifiseringa av «kvelden» og den uro det poetiske blikket kjenner. Fuglen kjem med eit varsel, og himmelen må trekkje seg tilbake. Uro nedfeller seg i impresjonistiske trekk. Sanseintrykka blir diffuse, men også tydelege («veike lys» og «teikner seg lenge skarpt mot den lyse / himlen»). Slutten kan minne om Sigbjørn Obstfelders impresjonistiske dikt «Jeg ser». Den spenstige biletbuena («syr mørkret») skaper liv og rørse i teksten, det poetiske blikket vandrar vertikalt, frå nede på bakken til kyrkjetårnet og himmelen, medan det same blikket registrerer mørkeret, kvelden, og kjem nært mennesket i siste strofe, «og ei uro blandar seg med meg».

Diktet formidlar inntrykk av stemningar i rørse, men etter kvart roar alt seg – mørkeret har overtaket, natta kan byrje, og

med den fylgjer ei uro. Om dette er eit lite blaff, eller ein meir eksistensiell tilstand, seier diktet ikkje noko om. Uansett gjev det også mening å lesa diktet som eit dødsdikt.

Me har lese at diktaren komponerte samlinga rundt tematikken døden og eros. Diktet «I kvitt» kan lesast som ei sameining, ei samantvinning av døden og eros:

#### I KVITT

Her,  
 ei kvitkledd kvinne  
 på ein brun hest  
 rir i snøen, i tynn snø,  
 nesten blindt  
 og full av lys.  
 Ein høg brun hest,  
 kvite låge skyer,  
 denne gode tid,  
 desse rørsler som gjer ein glad.  
 Over slettene kryssar stillheten  
 som usynlege hundar.  
 Livet: som på ei scene  
 der det blir trekt i trådar.

Desse glade innfall –

(s. 16)

Diktet om den kvitkledde kvinna på hesten kan minne om jenta som rir på Kvitebjørn kong Valemon. Denne historia er igjen ein variant av forteljinga om Amor og Psyke. Det handlar om hemmeleg og forboden kjærleik, om dei dyriske kreftene, om hemmelegald – om erotikken som kraft. Hesten kan knytast til fruktbarheit, til det vitale og til styrke. Dei aude slettene konnoterer til døden, viss ein refererer til diktet «Slettene», og hundane, ulvane, er også skapningar som representerer døden, nærmare bestemt den usynlege døden som også finst i «stillheten». Diktet er ein visjon med fleire delar som kvar for seg kan vise til både døden og eros, og teksten som heilskap balanserer såleis mellom desse eksistensielle sfærane. Dei siste orda rykkjer lesaren ut av visjonen og får oss til å sjå dette som ein draum, nærmare bestemt ein dagdraum.

*Frå eit halvt liv* markerer altså eit gjennombrot for Arvid Torgeir Lie som lyrikar. Han har på sett og viss bygd seg opp ein profil gjennom tre diktsamlingar, og det han står fram med av tekstar i samlinga, er i mykje og mangt representativt for dei dikta som han kom til å skrive på 70-talet og delvis 80-talet.

## Frå eit halvt liv til ein heil poet

Diktsjangeren har, i sentrale framstillingar som til dømes *Lyriske strukturer* (1968, ny utg. 1998) av Atle Kittang og Asbjørn Aarseth, blitt sett på som ei subjektiv framstillingsform der det kunstnarlege individet talar og formidlar sine inste tankar og kjensler. Boka formidlar ny-kritiske inngangar til tekstane, og ein kan få inntrykk av at *lyrikaren*, imiterande sitt eige poetiske medvit i teksten, fyrst og fremst skriv for seg sjølv og vender lesaren ryggen (eit uttrykk som stammar frå Northrop Fryes *Anatomy of Criticism: Four Essays* (1957)). I 1998-utgåva legg

Kittang og Aarseth meir vekt på *diktet i seg sjølv* som ein storleik som ikkje går inn i ein kommunikasjon med lesaren, men «vender seg bort», så å seia (jf. Mads B. Claudis drøftingar av dette spørsmålet i avhandlinga om Kristofer Uppdal (2016)). Kittang og Aarseths perspektiv har blitt kritisert, og i forordet til *Lyrikk. En håndbok* (2011) peikar Eirik Vassenden og Jørgen M. Seiersted på det kontekstuelle aspektet. Diktet vil alltid vera eit resultat av sjangerkonvensjonar og retoriske grep som er historisk betinga. Diktet er altså ikkje berre «subjektivitetens sjanger, det er også konvensjonenes og tradisjonenes sjanger» (s. 12). I forlenginga av desse posisjonane kan ein tenkje som så at diktet, på den eine sida, vil vende seg innover mot seg sjølv som tekst og innover mot det diktande subjektet, på den andre går diktet i dialog med si samtid og si historie gjennom retorikken i teksten og sjangerkonvensjonane som kjem til uttrykk. Og – kan ein føye til – dialogen med omverda blir også til gjennom tematiske val.

I lys av dette kan ein prøve å beskrive utviklinga av forfatterskapen til Lie, ikkje ved slavisk å fylgje dei føregåande resonnementa, men ved å reflektere over kommunikasjonsforma i det heile. Debutsamlinga inneheld tekstar som synest å vende meir innover mot seg sjølv enn å vera vende utover. Stemninga som er fanga inn i «Haustkvelden» eller sjølvransakinga i «Eg klagar meg» eller diktet om «Smilet ditt» med sin komprimerte kosmiske motivkrins ber preg av å vera innoverretta og subjektiv. Ein kan med eit presumptivt upresist omgrep seia at dikta er romantiske, eit omgrep som likevel blir konkretisert når Lie fyller kortdiktforma med eit romantisert innhald: «Død / som ei kjærleg mor / hev du bore meg / eit barn / på trygge hender / mot viddene i stjerneljoset» (s. 7) (Lie sjølv skriv at fleire av dikta hans eksisterer innanfor ein romantisk røyndom når han skriv om *Frå eit halvt liv* (1969a)).

Dikta i andre og tredje samlinga kommuniserer endå tydelegare med omverda, eller ein tenkt lesar. Dette kjem fram gjennom å fylgje den sjangerkonvensjonen som kortdiktet, eller ein variant av haiku-diktet, inneber. I *Frå eit halvt liv* blir arbeidaren tematisert, og dialogen med den venstrepolitiserte samtida er openberr. Likevel er dikta meir underleggjerande og tvitydige enn programmatisk. Dette pregar også dei dikta som introduserer lesaren for ein autentisk kvardagssituasjon og tek han med på ei fenomenologisk beskriving som endar opp med eit paradoks, eit overraskande poeng, ei uventa poetisk rørsle som gjer at diktet tek ei anna og uventa retning. Dette er i tråd med den zenbuddhistiske tenkinga som prega mykje av det poetiske programmet til Profil-gruppa, kombinert med sterk inspirasjon frå eldre og viktige diktarkollegaer som Tarjei Vesaas og Olav H. Hauge. Det demokratiutvidande kulturarbeidarperspektivet – som vil underleggjera tinga for folk – er ein viktig bestanddel av forfattarskapen til Arvid Torgeir Lie rundt 1970. Metadikta, dikta om kunsten, gjer også sitt inntog i 1969, og seinare skulle også denne tematikken koma til å bli viktig.

Diktet «Strandbuaren» frå *Eit halvt liv* er eit dikt som kan stå som eit døme på ein lyrikar som er på god veg til å finne si eiga særeigne form: «Han er ein gamal grå strandbuar / og eig ein båt. / Mange morgonar ror han tidleg ut / for å fiske / idag såg eg han tok seg ein blind ved årene, / utpå den blanke fjorden, / fortroleg med vatn og vind» (s. 19). Teksten inneheld ei rørsle, ei utvikling, frå ein arbeidssituasjon (fiske) til den fullstendige kontemplasjonen. Ein glir inn i sitt landskap, voggande på vatnet, fordi ein kjenner sitt landskap («fortroleg med vatn og vind»). Samstundes er her ein betraktar, eit diktande subjekt som ser og kanskje blir inspirert. Strandbuaren er kunstnaren som kjenner sitt landskap og bokstaveleg tala kan drøyme om det. Diktaren ser bygda frå vatnet og får distanse og overblikk. I dette kan også

den betraktande finne ein poetikk. Diktaren på land speglar seg i sitt eige bilete av roaren på vatnet. Men ein må også lesa diktet «på overflata», ein kan gjerne trekkje på smilebandet av den som sovnar i sutlaus ro utpå vatnet.

## *Skrive og tenke (1971)*

Hausten 1971 kjem samlinga *Skrive og tenke* ut. Jan Erik Vold er begeistra i *Vinduet* same år (1976 s. 411–419). Han begynner omtalen med å sitere fyrste diktet i samlinga, «Ras»: «Eg blir røys, sa fjellet og rasa ut.» Det har skjedd eit «språkleg ras», er Volds poeng. Lie slepper seg laus, vågar meir og greier å plassere dikta sine inn i ein større sosial og politisk samanheng. Jan Erik Vold kan ha rett. Biletbruken er dristigare, meir absurd og overraskande. Dessutan tek dei politiske dikta større plass enn før, og dei, og mange andre dikt, har eit større format enn tidlegare. Her prøver han seg også på ei meir versbunden viseform, paradoksalt nok i ein tekst om ei arbeidsulykke med sju omkomne i Mauranger i 1970 («Arbeidar og ingeniør»). Meldaren T.C. i *Sarpsborg Arbeiderblad* (1971) karakteriserer boka som ujamn, og det er nettopp dei politiske arbeidardikta han har innvendingar mot. Dei er reelle nok: «Det forunderlige er at Lie i sine politiske dikt ofte ikke mestrer det som er hans styrke ellers: Å finne fram til den malende alt-fortellende-detaljen eller den konsentrerte karakteristikken.» Martin Nag, litteraturvitar med Russland som spesialområde, er derimot overtydd om dette er

gjennombrøtsboka, og at «Eit dikt om 1. mai» vil få ein sjølvskrivnen plass i norske lesebøker (1971).

I etterordet til Lies *Dikt i utvalg* skriv litteraturvitaren og lyrikaren Kjell Heggelund i ettertid, i 1982, at med samlinga *Skrive og tenke*, og dei samlingane som fylgjer etter den, står han fram som ein av dei største lyrikarane i Norden. Det er presisjon og kraft i dikta, skriv Heggelund (1982 s. 130).

Tematisk finn ein dei same områda som i siste diktsamlinga. Her er tekstar som tek opp rolla til kunsten, arbeidar- og anleggsdikta er allereie nemnde, her er dikt frå det kjende innlandslandskapet, men også bydikt, og tekstar om jenter og ungdom.

Ein av dei mest kjende tekstane er «Jularbo». Diktet tematiserer kunsten, men det fortel oss også at dansen, musikken og festen på lokalet er eit av dei viktigaste forankringspunkta når folkekulturen blir skildra i Lies diktarunivers.

## JULARBO

Jularbos musikk er ingen musikk av silke  
eller for meditasjon.

Han ga oss det vi ville ha.

Han sat som ein bjørn på ein benk og spela,  
ein glad mann, ein måne på himlen, eit bjørnelys,  
og innførde våre musklar i musikk.

Vi dansa frå laurdagskveld til søndagsmorgon  
til trekkspelet brann.

Også vi måtte finne opp ei lykke.

Vi ønskte oss til vårt indre,  
og han fortalde eit eventyr om livet.

I ein Jularbovals fins den første dansen i manges liv.  
Han var ein klartenkt komponist, notene var store og grønne.  
Eg trur han arbeidde lenge med sine melodiar,  
kor mange trefjerdedels takter ligg ikkje kassert  
i hans hus?

---

Og der framme: gubben Jularbo i innlandet,  
ein grå mann som bøygde seg tilbake mot oss og lo:

– Jadå, det gjekk bra. Vi greidde det.

– Eg var bare eit eksempel.

(s. 20–21)

Carl Jularbo (1893–1966) frå Dalarna i Sverige var trekkspelar og komponist, den mest kjende i Norden. Han var enormt populær, reiste rundt på turné praktisk tala heile livet og var sjølv inkarnasjonen på nordisk trekkspel- og gammaldanskultur. Kulturen representerer det endå meir folkelege enn det reine folkemusikkmiljøet, her er det dans på lokalet der anleggsarbeidaren og andre utfaldar seg og har sin fristad. Diktet skildrar ulike sider ved Jularbos trekkspelkunst og korleis den blei teken imot og opplevd. Strofene varierer i uttrykk og innhald, og versa er presist formulerte. Framstillinga er samantrekt og direkte, med overraskande og spenstig biletbruk. Denne indre spensten eller rytmen set sitt preg på diktet – om enn ikkje denne rytmen går i trefjerdedels takt.

I fyrste strofe slår ein fast at musikken ikkje er «av silke» eller «for meditasjon». Musikken, kunsten, er ikkje forfina og høyrer ikkje til i lukka kunstsalongar, den er heller ikkje innovervend. Den er populær og når ut til mange, på konsertar og dansefestar (denne insisteringa på den folkelege kunsten er eit kjent Lie-motiv (jf. diktet «Beethoven» i *Sju svingar opp* frå 1976, sjå s. 85)).

Bjørnebiletet dominerer i neste strofe. Den godslege og beste-faraktige, men likevel kraftige bjørnen lyser på himmelen (Store bjørn), som kunsten hans lyser. Orda «innførde våre musklar i musikk» har i seg ein allitterasjon som også understrekar dansen og kroppsrørslene. Dessutan er samstillinga «innførde» og «være musklar» heller uvanleg, semantisk, og dette skaper ein viss poetisk dynamikk.

Det blei dansa så trekkspellet brann. Her er avstand i tid, og trekkspellet er eldfullt, set fart på kjenslevivet – ikkje berre trekkspellet, men også unge hjarte blir sette i brann. Indre kjensler får ekspressive uttrykk. Vidare blir det dialogiske ved musikken eksemplifisert, men i veldig generelle termar, gjennom ein medvite naiv, usikker og famlande uttrykksmåte på notidsplanet som er restar av ungdommens eigne tenkjemåtar under bygdedansen: «vi måtte finne opp ei lykke», «Vi ønskte oss til vårt indre» og «han fortalde eit eventyr om livet» (Jularbo). Men like fullt: Jularbo skapte meining i livet.

Fjerde strofe er ei hylling til kunstnaren Jularbo, der underteksten er at det som kan synast som enkelt og fengjande kunst som riv ein med, også er eit resultat av hardt arbeid og ein klår tanke. Siste strofa gjev teksten endå ei ny retning. Hovudpersonen er stolt av å ha skapt kunst som når fram til folk og gjev dei von og glede. Heilt til slutt reduserer han, kledeleg nok, si eiga tyding. Jularbos musikk er altså ikkje berre kunst for kunstens eigen del, men eit døme som syner oss korleis den kan fungere og nå ut til folk.

Knut Ødegård skriv i ein artikkel i *Syn og Segn* (1972) (sjå s. 29) om dei fire fyrste diktsamlingane til Arvid Torgeir Lie og framhevar at det er påfallande jamn stigning i den kunstnariske kvaliteten. Han framhevar Jularbo-diktet som ein tekst der han har «greidd å finne det sjølvsgade, det som eigentleg er det vanskelegaste» (1972 s. 504). Ødegaard meiner elles at *Skrive og tenke* syner at diktaren har kome eit viktig steg vidare, og kjem med ei utsegn som seier mykje om korleis ein tenkte omkring diktskriving på tidleg 70-tal, og mykje om Lie: «I staden for som mange andre lyrikarar å stå utanfor med sitt dårlege sosiale og politiske samvit og lage poesi *for* folket, står han innanfor og lagar folkeleg poesi» (s. 504).

Den overraskande biletbruken er som kjent eit særdrag i denne samlinga. I «Om vinteren i innlandet» (s. 16) blir snøen registrert, skarpt og presist, idet den «sviv hit og dit» i vindføykja, med denne metaforen: «som Cassius Clay i bokseringen / i kvit bukse. / Musklar i vinden. / – Eg vil slåss med raude augo!» Denne menneskelege villskapen, denne fysiske og eldfulle krafta, nærmast poppar opp frå inkje, men i neste strofe er ein trygt tilbake til det normale: Folk fyrer med bjørkeved, husa blir varme, og «– Det er sommar i bjørk, tenker dei».

I «Eit flygande tysk språk» (s. 47) blir ein norsk røyndom skildra med enkeltord: «grøn skog, snø, fjell, tre, luft og telefonstolpar». Orda antydar noko om kommunikasjon ved bruk av «telefonstolpar», men brått tek teksten ei ny vending. Ein høyrer flytande tysk og spør seg: «eit nytt overskot? ein ny vilje frå den kanten?» I artikkelen frå 1971 trekkjer Jan Erik Vold fram dette diktet som eit døme på at meininga og biletet, altså på den eine sida det norske landskapet og på den andre sida lyden av det tyske språket som flyg innover landet, smeltar saman, blir eitt og gjer teksten poetisk. Når det er sagt – Vold ymtar om at det kan vera eit «anti-EEC-dikt» (1976 s. 415). Tyskland kjem tilbake i

ny drakt med frihandel og kapitalisme, og tonen i spørsmåla han stiller seg, kan oppfattast ironisk, syrleg og nedlatande. Men dei kan også bli oppfatta som opne og fordomsfrie. Det ligg ei hermeneutisk spenning som dirrar i lufta – som telefonleidningane.

Med dette er me over i dei politiske dikta i samlinga. I diktet «Forandringa går omkring overalt og er ikkje til å stoppe» (s. 34–35), om endringa i venstrepolitisk retning som ein anar skjer, kombinerer han langt på veg den originale og uventa biletbuken i ei elles programmatisk ramme. Han startar med nokre døme. KrF-politikaren Jacob Aano forstod ikkje kva som rørte seg då han tala til studentane i 1968, Øyvind Bergh, den kjende dirigenten, har stivna på sin kvite skammel, høyrer dårleg og oppfattar ikkje kva som er på gang, og *Aftenposten* «ligg i byen om morgonen», men «eg jular opp *Aftenposten*». Politikken, kunsten og media har ikkje fanga opp den nye tida. Den personifiserte «forandringa» går og går og kan ikkje stoppast. Maktpersonane blir skildra slik: «Deira blå hovud stig i lufta. / Dei sovnar i slutten på ein setning, / og vaknar som glassørner.» Dei er (høgre-) blå ballongar som stig til vørs, lufta går ut, og bodskapen er så utdatert at dei sjølve ikkje er i stand til høyre kva dei seier. Dei vaknar omskapte til glasørnar. Klokskapen, styrken og symbolkrafta til ørna er borte, berre noko skøyrt og gjennomsiiktig glas står igjen. Dei er avslørte, dei er tomme innvendig. I siste strofa er det hørselen som blir viktig. Ein høyrer lydar, det «raslar i ein frakk» og politiske møte «let som ein gitar» – instrumentet blei jo eit viktig symbol på den venstrepolitiske agitasjonen i kulturlivet på 70-talet. Lie lét forandringa ha karakter av noko ein kan ane, noko ein sansar og kjenner, men samstundes er han ideologisk: «dei finn opp mørke ord mot sosialismen.»

Dikta med eit politisk innhald, som «Vers til ein arbeidar» (s. 53–54) og «Eit dikt om 1. mai» (s. 55–57), skildrar ei verd som arbeidarrørsla kan kjenne att. Til dømes kan han skrive: «Denne

dagen er ein vilje. Eller den høgre hands hammar / God første mai! / Internasjonalen blir spela, som eit argument» («Eit dikt om 1. mai»). Diktet «Vers til ein arbeidar» blir avslutta med desse linjene: «Krev høgare lønn. Men krev også ære! / Og forandre språket, og monumenta. / Gjer alt med tanke på framtida.»

Ein kan tenkje seg to posisjonar innanfor den politiske litteraturen slik Louise Mønster beskriv dei i «Det politiskes genkomst i dansk samtidslyrik» (2019 s. 142) – den realistiske og mimetiske litteraturen som har i seg potensial for samfunnsmessig endring med linjer tilbake til teoriane om den realistiske romanen (Georg Lukács) og den modernistiske retninga som vender seg bort frå den røynda ein kjenner (Th.W. Adorno). Mønster skriv:

I *Noten zur Litteratur* (1958) og *Ästhetische Theorie* (1970) er Adornos synspunkt, at det at afstå fra at benytte et entydigt sprog og relatere til en genkendelig virkelighed i sig selv er udtryk for en samfundsmæssig protest. Med specifikt sigte på poesi siger han i foredraget «Tale om lyrik og samfund»: «Derfor viser lyrik sig også at have den største sociale pålidelighed, hvor den ikke taler samfundet efter munden, hvor den intet meddeler, men hvor det subjekt, for hvem udtrykket lykkes, kommer i ligevægt med sproget selv» (Adorno 1970, 108). Paradoksalt nok bliver det for Adorno netop dét ved lyrikken, der ikke har med det sociale at gøre, som udgør dens sociale karakter (s. 142).

Slik ein kan forstå Adorno her, kan, eksempelvis, «Regn i Hiroshima» av Tarjei Vesaas fungere politisk i kraft av sin estetikk, medan eit formfullenda dikt av Arnulf Øverland eller Nordahl Grieg ikkje vil gjera det pga. at forma fell saman med det mange, i alle fall på 30-talet, tenkte på som eit dikt. Kva så med dikta til Arvid Torgeir Lie? Ligg det ei politisk sprengkraft i estetikken på

den måten at ein vender seg bort frå den moderne og kommersielle verda ved å ikkje bruke eit eintydig språk, slik Adorno resonnerer?

Alt i alt fell dei politiske dikta hans saman med dei normene som kom til å bli rådande for diktpoetikken på 70-talet. Ein bruker frie verseformer, og ein uttrykkjer seg kvardagsleg og enkelt. Og innhaldet fungerer mimetisk overfor den verda ein kjenner. I den grad tekstane fungerer subversivt, må det nettopp vera i spenninga mellom ei tradisjonell oppfatning av at eit dikt skal vera subjektivt og symbolsk-romantisk, og det faktum at lesaren fekk servert nyenkel kvardagsprosa i diktform, der, ut frå den sosialrealistiske litterær norma, innhaldet trumfar forma.

Dei krava Lie sjølv set til dikta sine, greier han ut om i kronikken «Diktets formelle lykke» i *Dagbladet* (1972), der han understrekar kor viktig både form og innhald er. Det ligg implisitt ein kritikk av ein politisert innhaldsbasert poetikk her. Forma er viktig, viss ikkje kan dette bli tilfellet: «På den eine sida får vi eit språk utan den nødvendige styrken, og på den andre sida eit innhald som er blitt tynt og uinteressant.» Ei haltande form kan i utgangspunktet øydeleggje eit innhald, og omvendt (jf. brevet til forlaget frå 1968, s. 29).

Dei mest polemiske arbeidarklassedikta må lesast inn i ein politisk kontekst. Det ligg eit kommunikativt aspekt i tekstane, forankra i viktige hendingar som Vietnamkrigen og kritikken mot den (på tidleg 70-tal var den på det mest intense), den viktige streiken i Sauda 1970 (der hendingane seinare blei dokumentarroman og film), gryande motstand mot EF (EU) og kritikk mot amerikansk imperialisme i Latin-Amerika med militærkupp i Argentina og Chile. Lie redigerte også ein antologi med Vietnam-dikt, *Vietnam*, som Bokklubben gav ut i 1977. I forordet framhevar Lie det særigne ved diktet, i høve til andre sjangrar, når det gjeld å gje folk von: «Det

gjer bruk av den korte samantrengde form, og er dramatisk og glødande i sin karakter» (s. 6). Dikt er altså etterspurde i krisetider, for diktet greier å formulere eit «kort, men levande og intenst uttrykk, allmenne tankar, kjensler og erfaringar» (s. 5). Kritikken mot den kommersielle kunsten er også sterk i forordet ved at han til dømes peikar på at soldatar ikkje treng røyndomsflukt frå John Wayne – han besøkte amerikanske soldatar under Vietnam-krigen –, men dikt og songar som betyr noko.

Diktet «Fest i anleggsbrakkene» kan også seiast å vera eit arbeidardikt, men er meir underleggjerande og mindre polemisk enn dei førre eksempla.

#### FEST I ANLEGGSBRAKKENE

Ein høyrer dei store grå festane i anleggsbrakkene før jul,  
 dei drikk og fyrar. Karane sit som ovnar med store herdar  
 og grip om glasa. Borar og ler. Skallane rister.  
 Golvet mørknar, men taket lyser ennå kvitt.  
 Snart er romet fullt av store raude buldrande hjerte  
 som går omkring.

(s.19)

Dette er eit dikt der varmen, feiringa, fyringa i den vesle brakka gjer at arbeid, menneske, brakka og fest så å seia smeltar saman. Den språklege samansmeltinga er metaforisk i «Karane sit som ovnar med store herdar». «Borar og ler» fortel om at arbeid og fest går i eitt, og «skallane rister» fungerer metonymisk. Skallane er representasjonar av mennene, eller like mykje boreriggen som rister i si endelausa boring. Rusen endrar rommet og korleis det

blir opplevd. Taket blir det lysande haldepunktet, golv, bord, stolar blir ein mørkare tilstand. Men ut av alt dette tilnærma symbiotiske frigjer mennesket seg. I alle fall blir kjensler, prat, harme, sinne – heile det menneskelege kjensleregisteret sett i spel: «store, buldrande hjerte som går omkring.» Eit hjarte trillar ut av ein menneskekropp og er ei visualisering som syner oss noko absurd og surrealistisk (som eit måleri av Salvador Dalí). Ein er her altså langt borte frå slagord og klassekamp, i staden er det menneska som skal føre denne kampen som får utfalde seg. Ein kan også leggje tydelegare kulturelle aspekt til grunn. Den frodige og frigjerande forteljekulturen – «buldrande hjerte» – herskar i brakka, dei «går omkring». Men nokre ord til slutt verkar tilsynelatande depoetiserande. Viss diktet hadde blitt avslutta med «store raude hjerte», hadde det verka meir høgstemt. Ved å føre inn ordet «buldrande» og «som går omkring» gjer ein metonymet meir kvardagsleg og gjer såleis lesaren oppmerksom på *at det er nettopp eit metonym det er*. Slik blir den poetiske verknaden rikare, for den har eit innbakt metanivå. Teksten leikar såleis med sine eigne verkemiddel.

Bedehusmiljøet og pinserørsla høyrer også med til motivkrinsen i *Skrive og tenke*, ikkje overraskande når ein kjenner Lies bakgrunn. Innhaldet i «Kristus» (s. 37–38) kjem kanskje best fram i fyrste strofa: «Dei har spart Kristus / han som var julas løve og tiger, / og ei alarmklokke. / Han er blitt den siste i språket.» Polemikken rettar seg i diktet mot «dei», som kan vera alt frå vår sivilisasjon og kultur, kvardagsmenneska, men kanskje mest dei som forvaltar den kristne bodskapen: prestar, predikantar og biskopar. Kristus blir karakterisert med to metaforar som i tydingsområde ligg langt frå kvarandre, «løve og tiger» og «alarmklokke». Dei mytologiske dyra «løve og tiger» står ved sida av det prosaiske og kvardagslege ordet «alarmklokke». Historisk blir Israel-folket samanlikna med

ei løve, og den israelske stamma Juda frå 1. Mosebok har løva som symbol. Tigeren vil ein naturleg knyte til enorm styrke. Det er ein konnotasjonssfære rundt dyra som fører tankane til det israelske og det bibelske. Jesus *var* løve og tiger, han kunne vera farleg for makta og styresmakter, han stilte spørsmål, og han representerte klokskap. Han «slo også alarm», sa ifrå, mot urett og løgn. No er Kristus borte frå manges medvit ved blant anna at viktige maktpersonar har teke han til seg og gjort han ufarleg (president Nixon som førte Vietnam-krig i Guds namn, Billy Graham som manipulerte sjeler i den sames namn). Jesus har tagna og er mållaus: «Det er noen som har sett han i ein draum, / det draup vatn over andletet hans, /det kom ikkje eit ord over leppene. / Han som var ei alarmklokke. Og julas løve og tiger.» Diktet peikar også framover mot «Jesus øvst i liene» frå neste samling, *Sol og sekund*.

## *Sol og sekund* (1973)

Diktsamlinga *Sol og sekund* (1973) er delt opp i tre delar: Fyrste del har tittelen «Vemund sov som eit egg. Vemund, den store Vemund» og har med dikt om bygdelandskap og livet på bygdene, og også tekstar om kunst. Andre del er meir internasjonal og politisk, medan tredje del er meir variert i temaval, men ofte handlar det om dei små tinga – små skapningar og kvardagssituasjonar.

La oss fyrst undersøkje nærmare eit dikt som er ein variant av Kristus-diktet frå førre samling.

### JESUS ØVST I LIENE

Jesus øvst i liene.

Blå Jesus.

Vide Herre.

Kjærleghet i kjole.

Tankejesus.

Bønnejesus.

Frå det store lyset kom du  
til den smale jorda.

Frå det store lyset kom du  
til såret på jorda.

Den sanne styrken åtte du.

Øvst i liene låg dei  
og rulla og rulla mot Gud  
Strauk ut sitt daglege auge,  
strauk ut sin daglege neve.

Til øvst i liene drog dei  
til dei varme samfunn  
der den heilage ande bygde.

(s. 22)

Vest-Telemark har mange små dalar, nutar, vatn – og lier. Øvst, eller lengst inn i området, finst Jesus, altså pinserørsla (dette må dreie seg om pinserørsla – som kjent står den sterkt i Telemark, og til slutt blir «den heilage ande» nemnd). Diktet skildrar Jesus-skapnaden innleiingsvis nærmast barne-aktig og naivt: «Blå Jesus», «Tankejesus», «Bønnejesus». Ein kan lesa dette som fragmenterte barndomsminne, som er filtrerte gjennom barneauge, men også gjennom eit tilnærma vakse blick («Kjærleghet i kjole»).

Store delar av diktet skildrar rørsler på så mange nivå. Jesus kjem ned til oss på jorda, til «den smale jorda», som heng saman

med det bibelske uttrykket «den smale sti» på veg til frelse. Jorda har også eit «sår», noko må lækjast, og svaret er Jesus. Rørsle- ne blir sterkare ved at dei «øvt i liene» låg og «rulla og rulla mot Gud». Dette er ein kjerne i teksten og understrekar endå meir det kroppslege, utøvande og performative ved utøvinga av trua. Kroppen ruggar på seg att og fram i bøn og innertervend begeistring. Ekstasen, gleda, kjenslene gjer at ein må både tørke vekk tårer og dermed har gjeve seg over til ei høgare makt, men kanskje mist noko av seg sjølv.

Avstanden til dei truande blir understreka av pronomenet «dei», og «dei» har kome frå ein stad – uvisst kor – men dei har slått seg ned i «dei øvste liene» og funne der «den heilage ande». Pinsærørsla blir på sett og vis objektivisert og registrert, men kanskje aller mest hylla. Det dei står for, er sanning, og samfunnet er «varmt». Verdien av fellesskap, samvær og indre glede i samværet er betydeleg, eit «under», langt opp i «dei øvste liene» der ein skulle tru at folk hadde nok med å overleva.

Steinar Opstad skriv entusiastisk om diktet. Han legg vekt på det leikande og invitasjonen til lesaren om å finne si forståing av Jesus. Opstad les teksten også inn i ein historisk kontekst ved å peike på påkallingane som eit særtrekk: «påkallelser av de eldre menneskenes forestilling om Gud slik han opptrådte i det gamle bondesamfunnet, slik han bestemte over vær og vind, sykdom og død, vekster og grøde» (2006 s. 104).

Diktet kombinerer i sitt uttrykk det høgverdige og sakrale («det store lyset», «den heilage ande») med meir mellomstil- prega ord, der «rulle» skil seg ut slik det står i konteksten («låg dei og rulla og rulla mot Gud»). Underleggjeringa blir brått svært tydeleg i diktet der menneska i luttar glede og ekstase søker og «rullar» seg mot Gud.

Forfattaren kjenner som nemnt pinsærørsla godt, og det kan vera grunn til å understreke at Lie opplevde at det var mykje sosial

naud som blei kanalisert gjennom rørsla. I eit intervju med Jan Erik Vold i 1974 seier han: «Du vil finne att noko av det same i blues'en ... dette var ein nød som ikkje bare kom ifrå det private området av menneskelivet, ulykker, sjukdom, tanken på livets slutt, men det var ein nød som kom ifrå den sosiale virkelegheit dei levde i òg» (1976 s. 672).

Diktet «Bygdefolk» (s. 23) er likt det førre i skildringa av bygdefolk og står plassert etter «Jesus øvst i liene» i samlinga. Fyrste del konstaterer topografi og plassering, deretter korleis bygdefolka er, og kva dei tenkjer på: «Dei skrå vegar i liene, i dalane. / Grå menn og kvinner sit i si kro / som ein mild vind, / og høgt er alt det dei veit.» «Høgt» kan vise til høge lier, men er likevel konnotasjonsrikt, slik som «som ein mild vind». Slik er folks liv, tenkjemåte og kjensleviv – skiftande, forsonande og av til storslege. Brått skjer det ei enorm perspektivendring: «Så høyrer ein dei dett i golvet og døyr. / Då står fjellet der / og løfter dei opp på si skål. / Og himlen får med det ein fin drikk.» Som til eit troll blir fjellet omskapt, og menneska blir små. Landskapet blir ein levande og enorm skapnad som gjev himmelen det beste: dei edle menneska. Bygdefolk er alltid underlagde det enormt store og mektige landskapet, og lagnad og landskap høyrer såleis saman. Men samtidig er det noko leikande og barnleg ved dette metaforiske innsmettet. Fjell blir troll, vatn blir skåler, kan ein tenkje seg – som det var henta frå eit folkeeventyr (det kan høve sidan det truleg er sitt eige heimelandskap Lie skriv om her).

«Mor død» er eit av dei meste kjende og beste dikta til Lie. I intervjuet med Vold i 1974 fortel han om bakgrunnen for diktet:

Det var bestemor mi. Eg tenker kanskje meir tilbake på hennes liv og seier hurra til det. Ho var ei husmannskone. Streva mykje. Hadde ti ungar. Og mannen var ute på arbeid og ho sat oppå støylen med 20–30 kyr om sommaren, gjekk to–tre mil oppi fjellet,

var der åleine. Hadde litt hjelp av og til. Og eg tenker tilbake på hennes liv. Ein liten kropp. Ho var ein helt! (Vold, 1976 s. 673).

Diktet er plassert før «Jesus øvst i liene» og «Bygdefolk», og det kan høve fint:

### MOR DØD

Mor død.

Kvit stake.

Ein tårefylt mur kring mor.

Vi prøvar mangt i denne stund,

men kjem ikkje langt,

ser bare det store framom oss,

nøyer oss med det,

og det er nok.

Over: sola i sin bane

Under: mor i sin bane.

Hurra. Det kan vi vel ikkje sei.

Hurra mor.

(s. 21)

Diktet har sin eigen arkitektur, eller geometri, om ein vil. Det er naturleg å tenkje seg kyrkjerommet med kvite lange lys i ein stake, ei vertikal rørslle opp mot spiret, eller opp mot himmelen. Det sirkulære, som kan alludere til takkvelvingane i rommet, gjeld også menneska, dei står i ein ring, i ein «tårefylt mur», i ein fellesskap, kring kista. Muren omkransar også kyrkjegarden

som den omkransar kista før den blir senka i jorda. Det sirkulære gjeld også kosmos, universet. Sola går i sin bane slik me opplever den. Mora går i sin bane, «under». Her startar vendepunktet i diktet. Mora vender tilbake til livet. Arbeidet og slitet, årstidene, gjentakane, mora har gått i sin bane jamt og trutt som sola. Det er mest som ein ein augneblink har lyst til å ropa hurra, kan ein sjå for seg den sørgjande diktskrivaren har tenkt. Men han tek det i seg – slikt går ikkje an i ei gravferd. Hyllinga og lovprisinga av arbeidet og slitet kjem i konflikt med konvensjonar. Kulturkonflikten heng der og dirrar på slutten av diktet. Men den lettar også på stemninga, den er befriande og for lesaren ei overrasking. Sett i eit slikt perspektiv står vi overfor eit typisk Arvid Torgeir Lie-dikt med sin heilt spesielle vri på slutten.

Diktet om den døde bestemora hyllar livet og fellesskapen, muren kring mor. Ein «prøver mangt i denne stund», ein gjer seg sine tankar om dei store spørsmåla der ein står i den tårefylte muren, men livet til bestemora er stort nok. På det viset er teksten eit ikkje-religiøst og ikkje-kristent dikt som vender blikket mot det jordiske og bort frå det himmelske.

Fleire av dikta i *Sol og sekund* tematiserer kunsten. Ein interessant tekst er «Denne ufarlege rosemålinga» (s. 13): «Den rosemåla gamle kista står i lufta / inne hos bestemor. / Eit vilt oksehovud er måla på / som bryt gjennom stilkar og blad. / Denne ufarlege rosemålinga.» Slik med det same er det naturleg å stille seg spørsmålet: Kvifor er rosemålinga ufarleg? La oss ta eit lite historisk tilbakeblikk: Som ein del av motreformasjonen blei altartavler, preikestolar m.m. ornamenterte med akantusranker og andre uttrykksformer som eigentleg går tilbake til antikken. Ofte kunne motiva syne oss tolkingar av gamle bibelske og heidenske mytar. Eit kjent døme er Stavanger domkyrkje der preikestolen har framstillingar av myten om Samson i Det gamle testamentet. Kjartan Fløgstad skriv om dette i romanen *Kron og mynt* (1998),

her er nokre brotstykke: «Samson står med begge føtene planta på ei glefsande løve», «Medan Samson kjempar med seg sjølv og med løva i skrittet, ber han guds ord på hovudet» og «På hovudet ber han preikestolen der ordet får munn og mæle» (s. 389). Som treskjerarkunst fungerer kunsten direkte på tilhøyrarane – kyrkjelyden vil vende seg mot preikestolen – og det dyriske og åndelege blir konkretisert i kunsten til Anders Smith, han som laga kunstverket. Den sterkt ornamenterte kunsten blei seinare uttrykt gjennom rosemåling, og innanfor moderne marknadsøkonomi har antikvitetar og rosemåling blitt ei vare. Dermed har ein fjerna seg langt bort frå eit utgangspunkt, gjennom meir eller mindre vellykka kopiering av opphavleg kyrkjekunst gjord av dyktige og mindre dyktige kunstnarar. Dei same akantusrankene og biletlege motiva som går att, har blitt kommersialiserte. Såleis har rosemålinga blitt ufarleggjort. Det ville oksehovudet, som Lie skriv om, er då også truleg meint å vera eit døme på ei slik gammal mytisk førestilling (oksar i gamle holemåleri, den heilage gudeoksen Apis i det gamle Egypt osv.). Villskapen, dramatikken, liv og død i full konflikt – alt dette er borte, og ingen tenkjer på dette når ein ser ei gammal rosemåla kiste.

Forfattaren skriv også at den gamle rosemåla kista «står i lufta», den er kanskje i ferd med å forsvinne, me ser ikkje lenge verken opphavet til eller meininga bak eit slikt kunstverk som dei beste rosemåla gjenstandane er.

Eit anna kunstdikt er ekfrasen «Jentene på brua. Munch». Av alle variantar av det kjende motivet skriv forfattaren her om eit måleri frå 1905 («Pikene på broen») der fire jenter står midt på brua, to med blikket mot vatnet, to mot brua. Ei jente ber ein gul hatt. Måleriet kan tolkast som eit heilskapleg uttrykk, med alle dei bylgjande linjene og skapnader som går i eitt med omgjevnadene. Forfattaren tolkar ikkje biletet, han løyser det opp og tilfører det liv og rørsle:

JENTENE PÅ BRUA. MUNCH

Vatn, hagar, hus.  
Fire jenter på brua,  
står og tenker.  
Gul hatt sveiver god  
over lette damesko.  
Lønnetreet i hagen har alt gått omkull  
i denne tenkinga.  
For på vegen, på den raude grus  
kan ein kvervel fort kome  
og seie rundt godkveld  
på blanke herresko.  
(s. 18)

Diktet er innleiingsvis statisk, og det poetiske blikket fester seg på omgjevnadene. Det at dei fire *står og tenker*, gjer så teksten meir uviss. Fjerde og femte verselinje forsterkar det uvisse med dei kryptiske linjene: «Gul hatt sveiver god / over lette damesko.» Eitt forhold er velklangen og enderimet. Det andre momentet er rørslene til hatten som her blir eit uttrykk for det å la tankane vandre og kvardagen fara. Noko er sett i spel ved den sveivande hatten, og dei to neste linjene forsterkar ein tilnærma kaotisk tilstand. Lønnetreet har falle, eit sentralt kompositorisk element i diktet. Poeten kjem så direkte inn og peikar på at verda er i fri flyt pga. av «denne tenkinga». «... har *alt* gått omkull», står det (mi uth.). *Alt* understrekar at no skjer ting fort, og det kjem meir som kan bli «verre» eller «meir dramatisk». Når så neste

linje blir innleidd med «for», skaper ein inntrykk av kausale hendingar. Oppe i bakken, på den raude grusen, kan ein mann koma – «ein kvervel fort kome», han kan snakke til dei med sine «blanke herresko». Mannen er ikkje ein mann, men ein kvervel, ei omskriving som alluderer til noko opprivande, noko som kjem brått, noko dramatisk i ei eller anna lei. Eit «godkveld» frå mannens side er noko meir ein eit godkveld, det er ord som set i gang kjensler, skaper overrasking, bryt stilla.

Forfattaren skaper med dette liv og dramatik i biletet og kan indirekte røre ved tema som kjønnsroller, forelsking, ved å ta utgangspunkt i ein forholdsvis triviell kvardagssituasjon. Eller kanskje det er uskulda som er i ferd med å gå tapt. Jentene er på terskelen til vaksenlivet. Kunsthistorikar Hans-Martin Flaatten skriv: «Et sentralt tema i hans kunst sommeren 1901 var ungenes verden som eksempel på barndommens tapte paradisi. Kunstneren jaktet på denne tilbakelagte uskyldstilstanden med en nostalgisk og sterk lengsel» (Flaatten 2013 s. 150).

Igjen ser me også i dette diktet konturar av ein geometrisk struktur. Sentral er sirkelen: Dei fire jentene er grupperte rundt ein sirkel, hatten «sveiver god», og orda «kvervel» og «seie rundt» understrekar det same. Han trekkjer på sett og vis dei bylgjande linjene vidare og gjer dei sirkulære. Det har blitt sagt at det er eit særskilt «sug» i dette biletet, og kanskje det er denne kjensla, denne aninga, som har fått forfattaren til å tenkje på korleis livskreftene syg og dreg oss i ulike retningar, eller kanskje fører oss inn i ein sirkel me ikkje kjem ut av.

Det er slående korleis diktet gjer fenomen og gjenstandar til objekt i teksten, tilsynelatande. Men desse objektive storleikane talar til oss på sitt vis. «... lette damesko» står i motsetnad til «blanke herresko». Dei lykkelege og uskuldelege jenteliva er sett opp mot «blankpussa herresko», som kan indikere både forføring og manipulering. «Raude» i «Den raude grus» kan antyde fare,

lønnetreet har mist sin visdom og prakt, så å seia. Dessutan er det immanente poetiske blikket vendt ned – på bakken, på jorda og kan vera med på å av-estetisere Munch-biletet. Munchs bilete smuldrar opp og renn ut i sand, eller i grus. Biletet blir henta ned frå pidestallen og dekonstruert.

Det er ikkje urimeleg å tenkje at «Jentene på brua. Munch» også er ein tekst om korleis kunsten blir gjort ufarleg. Det kjende måleriet blir ei vare, ein gjenstand i omlaup, ei automatisert oppleving. Me betraktar og ser på kunsten, nærmast av gammal vane, og ser ikkje *tydeleg nok* det me ser. Lies dikt rører også ved synspunktet om at kunsten ser like mykje på oss som me på den. Jentene på brua ber om å blir sett.

Den tyske filosofen Walter Benjamin skriv i essayet om «Kunstverket i reproduksjonsalderen» mellom anna dette: «det som forsvinner i den tekniske reproduserbarhets tidsalder, er kunstverkets aura ... Reproduksjonsteknikken, slik kan det sies alment, løser det reproduserte, ut av tradisjonens område» (Benjamin 1991 s. 39). Benjamin skreiv essayet i 1935, med det føremålet «å skape en estetisk teori som er ubrukelig for fascistiske formål» (Karlsten 1991 s. 15). Poenget er at kunsten, med stadig meir effektive metodar, lèt seg masseprodusere, slik at ein må, meiner Benjamin i 1935, grunngje og legitimere kunsten på nytt, politisk. Lyrikaren gjer ikkje dette i Munch-diktet, men han rører ved ein tematikk om kunstens eigenart i ei moderne tid. Også digitalisering vil jo føre til at auraen ved eit kunstverk forsvinn, for ein fjernar det frå sitt autentiske opphav.

Andre delen av samlinga inneheld fleire politiske dikt og har tittelen «Svart gitar for president Nixon». Ei viss endring i det politiske engasjementet kan ein oppdage i høve til *Skrive og tenke*. Lie blir meir internasjonal, og han utviklar seg nokre steg bort frå den mest openberre polemiske og programmatisk skrivemåten som prega delar av samlinga frå 1971. Og det manglar

ikkje på konflikhtar i samtida som kallar på interesse (jf. omtalen av *Skrive og tenke*).

Titteldiktet, «Sol og sekund», har undertittelen «Til revolusjonære i dei fattige land» (s. 28). Diktet er viktig, for det prøver å seia noko om det politiske, ikkje gjennom ei mimetisk form, men gjennom ein situasjon som er symbolsk og nærmast allegorisk ladd. Den unge biletkunstnaren Per Kleiva laga eit midtsidebilete til eit Profil-nummer i 1974 (nr. 5/6) der han skriv at diktet til Lie fekk han til å laga biletet «Den raude folen» (1974).

Diktet er bygd opp omkring synet av «folen på vegen»: «Spent står han som ei sol og eit sekund. / Smal og høg. Den sunne folen.» Omgjevnadene til hesten er prega av at «Lyset silar ned i det grønne romet / blant jordas angar». Ein distanserer seg også i skildringa: «Ein godt utforma raud fole. / Ein godt uttenkt plan for maktovertaking.» Slik bevegar det poetiske blikket seg nært på objektet og så med kjølig avstand. Den siste allitterasjonsrike strofa er det direkte utgangspunktet for Kleivas bilete: «Med vannrett kraft flyg folen fram. / Og er sol og sekund.»

Per Kleivas raude fole er nettopp framstilt i raskt trav, flygande lett og raskt over marka, og med mørke og tunge toreskyer der lyset er i ferd med å bryte gjennom. Hesten er markert og tydeleg kontrastert mot ein bakgrunn av grå og dus collage av små stein, strå og skyer.

I den kristne kulturen er også hesten synonymt med sol, og den raude folen representerer såleis endringar som skal koma – sterke og gode krefter i veldige rørsler og krefter som ikkje lèt seg stoppe. Ein har å gjera med hendingar i tid (sekund) og rom (sol), hendingar som ikkje uttrykkjer eit metafysisk samband mellom subjekt og fenomena, men ei endring, eller hending, som rører ved eit sakstilhøve. Når Per Thomas Andersen utforskar den lyriske forfattarskapen til Øyvind Rimbereid, er

han oppteken av omgrepet *hending*. Han refererer til verket *Event. A Philosophical Journey Through a Concept* (2014) av Slavoj Žižek. *Hendinga* er ikkje subjektiv og epifanisk, den seier heller noko om det overskridande, konkretisert som til dømes ei politisk omvelting, ein revolusjon (Andersen 2018 s. 17). Året 1973 var eit vendepunkt i Vietnamkrigen, amerikanarane vedkjende at dei måtte trekkje seg ut. I tillegg går det føre seg fleire frigjeringskrigar mot gamle europeiske koloniherrar (i til dømes Mosambik og Angola).

Medan «Sol og sekund» skildrar ei lynrask vassrett rørse, synonymt med ei politisk endring, er det eit anna rørslemønster som pregar diktet «Stenka Rasin. Opprøraren» (s. 33). Diktet om den vidgjetne opprøraren mot tsarmakta i Russland inneheld to mønster, to typar rørsler. Innleiingsvis stiller ein seg spørsmålet om Stenka Rasin var «Ei svart huske som drog rundt i sitt land?» Slike svarte husker «smuldrar fort opp / og blir borte». Dei kvite, derimot, varer og lyser sterkare: «Stenka Rasin var ei kvit huske, / ein krigar for sitt plaga folk.» Den poetiske stemma ser i eit langt perspektiv tilbake på russisk historie, og dei kvite huskene, dei huskande rørslene fram og tilbake, finst i form av song, musikk og litteratur. Dei kvite huskene er «folkets skarpe draum», dei er alle storslegne kunstuttrykk som har blitt skapte av dei russiske kunstnarane. Romanane til Dostojevskij og symfoniane til Tsjajkovskij er slike husker, slike rørsler som ein stadig kan la seg lulle inn i, men karakteren til rørsla indikerer ikkje framgang. Den vippar fram og tilbake, og ber ikkje i seg vekst og framgang, for tradisjonen, omgjevnadene, styresmaktene vil det ikkje. Dei svarte huskene, innanfor logikken i diktet, er dei som smuldrar fort bort, dei som øydelegg, «ein øydeleggar». Slike pendelsvingingar finst også i Russlands historie, kanskje eit stivna og dogmatisk kommunistisk styre var ei slik evigvarande og gjentakande svinging.

Diktet er politisk sidan det seier noko om opprøret som ei nødvendig historiske kraft, men også kunsten ber i seg ei slik kraft, den kan også lyfte folket, den svingar fram og tilbake, men greier ikkje å skape framsteg, den blir tilbakeskodande og ikkje progressiv og framdriftsretta.

For å dra huskemetaforen enda litt: Alle dei lenkene som er eit uttrykk for autoritetstru og tradisjon, er dei same lenkene som huskene er feste med. Stenka Rasin, opprøraren på 1600-talet, bejubl, omdikta, mytisk, er ei viktig forteljing i den russiske kulturen nettopp fordi han betyr endring. Slåande er det å lesa dette diktet i 2022 med det russiske åttaket på Ukraina som bakteppe.

Diktet «Dikt og de Gaulle» tek utgangspunkt i ein samtidig utanrikspolitisk situasjon:

#### DIKT OG DE GAULLE

DeGaulle var ein stø kar,  
 og trufast mot sitt land og si frue.  
 Mange drøymde sikkert om han,  
 den modige generalen.  
 USA og NATO drøymde òg om Frankrike og deGaulle.  
 Men han fylgde sin kurs like stø,  
 som om landets korn tenkte i han,  
 fedreland og forsvar  
 brusande i kornet.

(s. 34)

På tidleg 70-tal er det konflikt mellom NATO-leiinga og Frankrike då landet etter kvart får ei friare stilling innanfor alliansen

og hovudkvarteret blir flytt frå Paris til Brussel. Men det er altså de Gaulle det skal dreie seg om. Kva for bilete blir skapt av mannen? Krigshelten, generalen, presidenten – de Gaulle var nasjonalhelten, kanskje nettopp på grunn av at han var så alminneleg og kvardagsleg. Han var å stole på, han vingla ikkje, og han var ein av folket, men han lét seg ikkje innordne den mektige NATO-alliansen. Den sentrale verselinja er «som om landets korn tenkte i han». Han har vakse opp med sitt folk, i sitt landskap av bylgjande kornåkrar. Forsvar og fedreland er to sider av same sak, kornet som veks er like viktig som soldaten som ber våpen. Det er sjela til nasjonen som diktet prøver å skildre til slutt: det brusande kornet som syng i vinden. Tonen i diktet er også uformell og kvardagsleg og står i kontrast til ei oppfatning av Frankrike som eit elitistisk, militarisert og sentralistisk samfunn.

Eit viktig politisk dikt er også «Nevanes tusen tak» (s. 29–30). Ideen er at her er det arbeidsnevane som skal få tale. Nevane er viktige, for «Sammen med hjerte legg dei planar for framtida, / og kan fordøme hovudet på det kraftigaste, / dei kan setje det ut av spel / og ta makta sjølv!». Teksten hyl- lar kroppsarbeidet, som ikkje berre er fylt av kjærleik og gode kjensler, det står også i kontrast til den rasjonelle og kjølige tanken. Det kan til og med liggje politisk makt i arbeidet, nevane. Ein kan minne om sjølvproletariseringspraksisen til AKP (m-l) her, men å leggje ein slik tanke inn i desse linjene er å lesa diktet for bokstaveleg. Likevel ber diktet bod om vilje til kamp og munnar ut i appell-liknande utsegner: «Modige nevar, utallige nevar. / Store som eit hjerte. Ingen kan stoppe dei! / Frø er dei på jorda.»

Den siste delen av samlinga, «Silke. *Lat att ditt mørke auge. Silke*» har ein noko mindre høgtideleg karakter, og i kjend Lie-stil er motiva mangearta og perspektiva uventa.

Her er dikt om den krenkte bikkja, frå hundens perspektiv, dikt om humla, vepsen og katten på musejakt. Avdelinga blir innleidd med to «sportsdikt». «Langrennstart» lyder slik (s. 52): «Sekundane snør ved startstreken, / eit sekundvær./ Kva er det eg har gjeve meg ut på? / Eggen og Grønningens yrke.» Diktet er visst nok sjølvopplevd, det er den reelle dik- taren som står på startstreken her (Lie av ein ivrig løpar og var med i langrennskurransar). Diktaren prøver ut det som er mogleg med språket, men her har han kanskje møtt si overmakt – Eggen og Grønningens yrke. Respekten er stor, for begge er både tømmerhoggarar og skiløparar, dei kom frå skogen og vann heider og ære i inn- og utland. Dei har skapt gylne augneblinkar. Det er hybris å måle seg med Harald Grønningen og Gjermund Eggen. Her er det eit «eg» til stades i teksten, men subjektet er lite og ubetydeleg.

Så tenkjer dikteren vidare: Er det no så ærefullt å vinne, vera best, oppnå ære og bli vidgjeten? «Løp, pokal» (s. 53) er også eit kort dikt, men med eit klart verdisyn: «For eit unyttig løp får du ein unyttig pokal. / Slik er det med deg, / du oppnår bare skjønnhet, / ingenting anna enn skjønnhet.» Tankeinnhaldet er openbert, men her er ein liten vri ein kan merke seg: «Slik er det med deg.» Ut frå påstanden i fyrste verselinje kunne ein kanskje forvente setninga «Slik er det med *det*». Slik det står, kan ein tolke det som ein er fanga inn i eit behov for ære og åtgåum («Slik er det fatt med deg»). Det ligg faktisk eit snev av noko lagnadsbestemt i orda. Ein kan også trekkje tematikken vidare og peika på eit visst metapoetisk perspektiv. All ytre ornamentert tekstprakt kan bedra og dekkje over manglande innhald. Arvid Torgeir Lie var ein diktar som aller minst dyrka det opphøgde og svulstige. Eit metapoetisk innhald kan ein også peike på i «Langrennstart». Å vera diktar var kanskje for Lie nettopp å gje seg ut på Eggen og Grønningens yrke. Både Lie, Gjermund

Eggen og Harald Grønningen kjende skogen og arbeidde i skogen. Lies diktarambisjonar er hans femmil. Desse refleksjonane fører oss til Skafsåberget med sine sju hårnålssvingar og neste diktsamling, *Sju svingar opp*.

## *Sju svingar opp* (1976)

*Sju svingar opp. Dikt, stykke, viser*<sup>4</sup> frå 1976 markerer eit steg vidare i lyrikk-karrieren til Arvid Torgeir Lie. På midten av 70-talet var det ei optimistisk stemning i kulturlivet. EF-kampen var vunnen, viktige saker som abort og likestilling fekk sitt gjennombrøt, og distrikta blømde. Lie avslutta førre diktsamlinga med diktet «Sol», der han mellom anna skriv «det er sol over norsk litteratur». Han sit i redaksjonskomiteen i det nye litteraturtidsskriftet *Basar* saman med ei rekkje kjende namn (Georg Johannesen, Kjartan Fløgstad, Kjell Heggelund, Liv Køltzow mfl.), og i føreordet i fyrste nummer i 1975 skriv redaksjonen mellom anna:

«Vi vil gå på oppdagerferd, bevege oss i utkanten av det man vanligvis forstår med litteratur, søke til nye og ukjente steder, både i norsk og utenlandsk litteratur, utdype nye betraktningsmåter som kan gi litteraturen nytt innhold, hele tiden ut fra følgende siktepunkt: Hva er viktig for oss?» (Angell mfl. 1975 s. 4)

Diktsamlinga *Sju svingar opp* kan gjerne lesast som ei slik oppdagerferd i motiv, landskap, tematikkar. Han fører med andre ord

vidare trekk frå tidlegare bøker, men noko er nytt: Siste avdelinga inneheld små prosatekstar, «Stykke». Arne Ruste melder boka i 1977 i *Vinduet*, og han konkluderer på denne måten: «Med *Sju svingar opp* har Arvid Torgeir Lie, i et konkret og kresent språk, sagt det viktigste som er å si i den dagssituasjon som gjelder oss alle» (1977 s. 70). Med andre ord: Lie blir oppfatta som ein samtidsdiktar, ein kvardagsdiktar, ein politisk diktar og ein diktar som er forstandig og klok og mot alt som er blendverk og humbug.

*Sju svingar opp* krinsar om dei same spørsmåla som før, men er utvikla på nye og rikare måtar. La oss fyrst kommentere to dikt som handlar om oppvekst:

#### SVING OG VOKAL

Vi var karar og nettopp vaksne,  
 og du var nettopp vaksen jente  
 og prydd med sving og vokal,  
 ein slik sjikkeleg jentesving  
 frå topp til tå!  
 Og hos oss fekk jente heretter slik ein  
 vakker klang,  
 og ingenting heller ønskte vi enn å stå  
 der du stod og sjein.

Din vokal, lik eit lite hjul  
 som vandra einsamt kring på jorda,  
 eller ein mjuk og vakker tone frå eit horn  
 som kom eit stykke bortefrå.

Og vårt tre skvatt opp lik eit termometer  
 i sola,  
 og skapte ein liten heit sommar i oss.  
 Og vi fomla hardt i tanken, på karvis  
 og hadde lim og tre og høvling på din vokal.

Vår ungdoms suksessfulle vokal.  
 Fordømde veg som alltid skilde oss  
 i virkelegheten!  
 Men din vokal, han lever nok,  
 og ennå er han vel å sjå på sin stad.  
 Og etter desse år, sikkert ikkje mindre  
 vakker!  
 (s. 26)

Me ser raskt at teksten handlar om puberteten, jenter, forelsking, kjærleik, erotikk. Orda i tittelen er to ord som fungerer som metonym, dei kan lesast som omskrivingsord for jente. *Sving* viser til dei kvinnelege formene, den kvinnelege torso, medan *vokal* er ei nemning på sjølve ordet jente og uttalen av det («fekk jente heretter slik ein / vakker klang»). Dei to orda er ikkje abstrakte nemningar, men ei kroppsleggjering av korleis gutane opplever jentene. Jentene er kropp og lydar, «ein vakker klang». Men vokal kan også indikere noko anna. Odd Martin Mæland skriv ein interessant artikkel om dette diktet i antologien *Dikt og kritikk* (redigert av Sigurd Helseth i 1981). Mæland refererer her til diktaren sjølv, som har antyda at bruk

av vokal viser til sjølve dei grafiske teikna, som også er visuelle teikn for forma på kvinnekroppen (Mæland legg til dette i ein parentes: «Det må altså være o, æ, å og æ han har tenkt på, og ikke i og y!» (1981 s. 137)). Metonymet *vokal* fungerer også metaforisk, når det står «Din vokal, lik eit hjul / som vandra einsamt kring på jorda». Som me har sett, finn ein ofte ulike geometriske mønster i eit Lie-dikt, og her er vokal og hjul tilnærma synonyme. Vokal kan vera den runde trutmunnen til jenta, men også eit hjul / eit menneske ein ikkje kan nå igjen. Uttrykket «ein slik sjikkeleg jentesving» skildrar korleis ein sansar sterkt, korleis jenta, som diktet i seg sjølv, får eit lyft i erindringa og tilbakeblikket. Men vokalen kan også vera, rett og slett, «ein mjuk og vakker tone frå eit horn». Opplevinga av jenter er altså lyd og kroppsformer, men det er heller ikkje urimeleg å tolke ordet vidare, som *språk*, som ein kommunikasjon som ikkje er mogeleg, den finn ikkje stad, den stengjer. Vokal er objektet som må erobrast, men den er også eit subjekt, «Vår ungdoms suksessfulle vokal». Det er likevel ein skilnad mellom *vår* vokal og *din* vokal. Og din «vokal» har ikkje blitt mindre vakker med åra.

Vokal er altså eit ord, eller eit fenomen, som ein kan knyte til mange tydingsområde, og det er eit ord med mange funksjonar i diktet – som metonym, som eit grafem, som ein metafor og endeleg, på slutten av diktet, blir ordet langt på veg gjort mytologisk, i den forstand at det rommar noko ambivalent. Vokaldimensjonen utviklar seg gjennom teksten. Odd Martin Mæland seier det slik: «... den endelige antropomorfering eller menneskeliggjøring av vokaldimensjonen er både psykologisk, ideologisk og semiolegisk av viktig betydning for en forståelse og drøfting av diktets struktur» (Mæland 1981 s. 140).

Me har no konsentrert oss mest om korleis vokal som meiningkategori konstituerer diktet og fortel om ei poetisk vandring

frå sensualitet til mytologisering. Tredje strofa har ein annan språkleg karakter og skildrar den mannlege seksualiteten og kåtskapen. Gjentakninga av «og» og ordet «fomla hardt i tanken» minner om ei heseblesande uro, og siste linja, «hadde lim og tre og høvling på din vokal», er ufiltrerte restar av erotiske draumar. Språkbruken elles i denne strofa er lite subtil, med konvensjonelle metaforarar («lik eit termometer», «heit sommar i oss») og understrekar såleis korleis seksualiteten blir gjord banal ved hjelp av språklege klisjear.

Diktet syner oss korleis vekslinga mellom metonym og metafor konstituerer eit dikt, det viser også fram ei retorisk haldning der ein går frå sansing til ein meir allmenngjerande ambivalens, og pubertetsopplevingar blir distanserte opplevingar, men samstundes kjennest dei nære og sanslege. I siste teksten i *Sju svingar opp* skriv Lie dette om diktinga: «Ho er ikkje noko referat, ikkje ei billeg avbildning, ikkje ein slump eller eit skvalder utan verkelegheitens fullstendige og rolege frukt i seg. Diktning, sa han utålmodig, det er sju svingar opp!» («Intervju i forbindelse med utgjevinga av tidsskriftet *Basar*», s. 65). Diktet «Sving og vokal» syner til fulle korleis eit poetisk språk kan lyfte teksten, men også lyfte lesaren. Å lesa dette diktet er som å køyre Skafså-berget, med mange svingar, og med vakkert utsyn på toppen (jf. opningsdiktet «Sju svingar opp»).

«På isen» (s. 11) skildrar ei oppleving som truleg er biografisk reell. Ein gjeng drar på skeiseløp og opplever Hjallis. Dette utgjør fyrste del. Andre del skildrar bussturen heim. Det er glatt og bussen køyrer av vegen. Desse to opplevingane blir skildra svært ulikt.

Hjallis er kunstnaren, han går «lett som ein skugge, / og støtt», og folk hyllar han frå sidelinja. Rørsla til Hjallis er sirkulær, og «vi stod med nasen nedi isen». Det skisseaktige biletet

det poetiske blikket teiknar for oss, ber preg av både statisk ro og gjentakande rørsler. 25 000 står på sidelinja og hyllar sin helt (truleg er det Bislett stadion det blir referert til).

Andre del, innleidd med eit «Men» i tredje strofe, bryt lesaren ut av Bislett-stemminga. Frå kontrollert kroppsleg utfolding blir brått rørsler og hendingar ukontrollerte, understreka ved velklingande allitterasjonar som «slurra og slingra», «klirr og klarr» og «kling og klang». Bussen køyrer av vegen, men dramatikken blir mildna gjennom desse onomatopoetikona. Det endar med «kling og klang», nærmast noko velklingande musikalsk. Om det ber mot den «runde furulegg», blir hendinga meir poetisk-musikalsk enn reell og dramatisk.

Ein kan med god grunn lesa dette som ein tekst om paradoksa, det uventade som kan skje og om korleis livet leikar med oss og dreg oss hit og dit. Om denne hendinga er reell eller ikkje – ein kan lett tenkje seg at ein episode som dette fester seg i eit ungt gutesinn. Men kva så med det ukontrollerte? Kven mister kontrollen her? Hjallis har kontroll på situasjonen, som poeten har det. Han teiknar med få ord ei erindring om Hjallis. Poeten er like stø som han. Men bussulykka fører til poetisk og tekstleg kaos. Alt blir snudd om, og diktet går mot ei oppløysing idet det fer mot furuleggen. Den sterke opplevinga på Bislett stadion blir borte, eller i beste fall berre eit fattig minne.

Sjølv om «På isen», slik med det same, kan innby til ei biografisk tolking knytt til oppvekst og ungdomsminne, tvingar det metapoetiske perspektivet seg fram. I det fylgjande skal me undersøkje nærmare nokre andre dikt som målber slike tema, inkludert også dikt om kunsten. Fyrst skal det handle om opningsdiktet.

## SJU SVINGAR OPP

Du køyrer:

sju svingar opp

så har du køyrt

Skafsåberget.

Du skriv på eit dikt:

sju svingar opp

så har du skrive

diktet òg.

(s. 9)

Denne fyndige teksten handlar ganske enkelt om det å skrive eit dikt. Samanlikninga med landskapet understrekar korleis dikta til Lie har vakse ut av det heimlege landskapet. Det gjeld altså å få til «svingen» på diktet – vrien, snerten, dreisen. Å nå dette målet dei magiske sju gongene er ei lykke for poeten. Men det er ikkje berre ei samanlikning av to storleikar som ber diktet. Diktet *er* også Skafsåberget, ei bratt stigning som må erobrast, som ein også må erobre skrifta i diktet. Etter kolonet – vegen du køyrer – i fyrste vers består diktet av sju verselinjer. Ein detalj kan kommenterast: Han skriv: «Du skriv på eit dikt.» Adverbialet «på» fortel oss det er ein prosess, det går føre seg over tid. Hadde ikkje ordet «på» stått der, hadde diktet vore eit ferdig dikt. Med denne teksten opnar diktsamlinga seg for lesaren.

Eit anna kjent dikt frå samlinga er «Spurven på platespeleren», eit originalt dikt med uventa perspektiv.

SPURVEN PÅ PLATESPELAREN

Den vesle spurv på platespelaren  
spela med liv og med lyst.  
Med brusande fjør dukka han ned  
i den endlause musikk.  
Og to–tre fjør svinga og datt  
frå den spelande kropp.  
Han spela og drøymde seg vekk.

Ikkje dunk, ikkje klirr, ikkje slag,  
men piano, fløyte og fiolin.

(s. 21)

To verder konstituerer diktet. Den naturlege «fugle-verda» har fått kontakt med den teknologiske formidlinga av musikk. Sporven har sett seg på platespelaren, og ein kan på ein tydeleg måte førestille seg korleis fuglen bøyer hovudet og nebbet blir stiftet. Ambivalensen i teksten ligg nettopp i dette. Ein kan stille seg spørsmålet: Er platespelaren eit medium, slik at den musikken fuglen lagar, er den reine og vakre (piano, fløyte, fiolin)? Fuglesongen blir altså transformert til kunstmusikk. Eller er det slik at sporven oppdagar kunstmusikken – «dukka han ned i den endlause musikk» – og drøymmer seg bort i det platesamlinga har å by på av kunstmusikk? Ligg den musikalske kjelda og opphavet i sporven, eller finn den andre kjelder? Begge tolkingar er rimelege og motseier ikkje kvarandre. Fuglen er særskilt ivrig der han spelar sine plater («med liv og med lyst», «drøymde seg

vekk»). Orda «ikkje dunk», «ikkje klirr», «ikkje slag» i siste strofe karakteriserer fuglesongen, den er rein som dei nemnde instrumenta.

Diktet kan lesast som ei skildring av korleis den naturlege musikken, som ei kunstform med den høgaste verdi, når den teknologiske, syntetiske og støyande populærmusikken, der platespelaren representerer denne, og der fuglesongen tilfører musikkforma varme, klårleik og venleik. Legg ein eit meta-poetisk perspektiv på lesinga, ser ein korleis poeten er i klem mellom, eller lèt seg inspirere av, natur og kultur, der begge storleikane er gjensidig avhengige av kvarandre (sjå Havnevik 2002 s. 458).

Diktet «Spurven på platespelaren» handlar om populærmusikken. Arvid Torgeir Lie framhevar, som me har sett, både tango og trekkspel i mange samanhengar. I diktet «Den gamle slager» (s. 37) lyder siste strofa slik, og me kan merke oss den djupe retrospektive fascinasjonen for *slageren*: «Nei, den stille og trøytte kropp, / den gamle krull / han slepper ikkje lett sitt gull, / sitt blanke, sitt sjire gull.»

I diktet «Beethoven» (s. 41) går denne rørsla mellom kunstformene ein annan veg: «Beethoven, / køyvt av smak og salong, / Han som skulle spelast / for smedar!» Me kan tenkje oss ein kraftfull og storslegen symfoni av komponisten og ein smed som slår på jernet omgjeven av eld og eiser. Vatn og eld går om einannan. Og smeden utstrålar kraft og vilje. Musikken til Beethoven ber ei kraft og ein lidenskap i seg som det borgarlege kunstlivet har «køyvt». Musikken har opp gjennom historia blitt kanalisert gjennom forfina borgarlege livsformer. Dermed har den mist si kraft. I desse korte linjene formulerer Lie ei kunstsosilogisk sanning, ei lov, og alt blir tydeleg for oss, både gjennom den verknadsfulle rekkja med allitterasjonar («skulle spelast for smedar») og det synet som orda manar fram for oss. Diktet

om sporven er ei varsam og forsiktig hylling til naturens eigen musikk, Beethoven-diktet opnar også varsamt, men endar i ein eksplosjon, ein visuell variant av ei avslutning på ein symfoni av komponisten.

I generasjonen til vår diktar var Tarjei Vesaas viktig, og fleire av Lies generasjon skreiv hyllingsdikt (Paal-Helge Haugen, Einar Økland, Jan Erik Vold). Lie skriv dette om korleis novellene til Vesaas har påverka han: «Her fanst først og fremst observasjonsposisjonar. Her fanst den fysiske omverda, det sosiale felt, det irrasjonelle, veikt – sterkt (og ikkje sant – usant, og sjeldan godt – vondt). Her fanst det u-spesielle, denne fine og pålitelege balansen mellom det subjektive og ytterverda» (1989 s. 13). Vesaas-novellene fekk han inn i litteraturen, skriv han ganske direkte, og i diktet «Tårnet (*Tarjei Vesaas*)» (s. 20) hyllar han dikteren, men teksten handlar tilsynelatande aller minst om hylling. Diktaren blir skildra i referats form: «Han var ein stor diktar, / mange vidkjende bøker / hadde han skrive.» Andre strofe seier oss litt meir: «Då han kom hit, / kom han som eit tårn / og hadde ein hemmelegheit. / Og mange ønskte å sjå han.» Diktaren kjem altså frå ein annan stad, ei anna verd, som eit tårn, med ein løyndom mange vil ta del i. Referatforma held så fram («Han blei heidra / med blomster og taler»). Men kva har han å lære oss? Spørsmålet blir stilt, men svaret er eintydig og klart: «Men her var ingenting å lære, / merkeleg nok, / slett ingenting!» Diktet byggjer, på ein roleg og stillfaren måte, opp ei viss forventning om at me skal få veta om løyndommen til Vesaas. Tilsynelatande undergrev han spenninga i sitt eige dikt, teksten punkterer, og lesaren kjenner seg snytt. Likevel ligg det tolkingspotensial også i slutten. For det eine er ordet «lære» langt frå Vesaas' tankeverd. Han *syner* oss mykje meir enn han *lærer* oss. Og viss det er ein løyndom han ber på i sitt tårn, kan og må den ikkje rørast. Løyndommen er ikkje noko som kan forklarast, men

blir til i møtet mellom lesaren og teksten. Tenkjemåten høver godt med Lies eige avmålte forhold til den høgstemte idealistiske og romantiske litteraturen som vil, på ulikt vis, lære oss. Den intuitive kjensla at ein, ein augneblink, er nær gåta ved tilværet, kan ikkje forklarast. Ein er ved gåtas nullpunkt, ein er langt inne i ein zenbuddhistisk tankegang, der alt og inkje smeltar i hop i noko useieleg.

Ordet tårn viser både til romanen til Vesaas med same namn og til ordet elfenbeinstårn, som er ei nedsetjande nemning på staden der ein livsfjern kunstnar isolerer seg frå omverda. Vesaas stengjer seg ikkje inne, han kjem, derimot, til oss og er eit tårn: «Då han kom hit, / kom han som eit tårn.»

Dette diktet minner oss mykje om eit dikt av Vesaas sjølv, «Båtane på sanden» (*Liv ved straumen*, 1970). Diktet handlar om båtane som har trekt seg tilbake på sanden, rike på livserfaring: «Det dei ikkje veit om væte / veit ingen» (s. 62). Dei drøftar og snakkar om livet, men «Ingen ting har dei slegi fast / under sitt rådsmøte» (s. 63).

Diktet «Heim frå skogen» er skrive, kan ein mest tru, i tett dialog med Vesaas-teksten. Teksten minner om både diktet «Snø og granskog» (*Kjeldene*, 1946 s. 9–11) og novella «Siste mann heim» (*Vindane*, 1952 s. 101–107):

#### HEIM FRÅ SKOGEN

Han var utmasa  
ved dagens slutt.  
Han stoppa ved ei sparsom gran,  
greip i baret  
og stod litt.

Eit samanfall, eit slektskap  
 viste seg ein stutt sekund  
 mellom mann og tre.

Det var ikkje større det gjaldt,  
 men han stoppa  
 og greip i baret  
 før han gjekk ved dagens slutt.

(s. 39)

Spesielt i siste del av samlinga finn ein fleire dikt som formidlar eit saksinnhald, ei meining. Ofte er mediasamfunnet eit motiv, med kritikk mot alt som kan smaka av noko falskt, uekte og holt. I diktet «Avisene» (s. 48) er «vind» metaforen for sensasjonelle oppslag og tabloide overskrifter. Ute på gatene, med plakatar og reklame, har avisene god vind. Men i heimen kjem dei helst til kort: «Det er andre ting som lever i tanken hos oss, / og som er vind med nokon kraft i. / Avisene får mindre og mindre å sei. / Oppgjevne let vi dei bare ligge. / Og avisene ligg.» Intimsfæren, menneskelege relasjonar, det nære tyder meir enn støyande overskrifter (det er slående at diktet (sjølv sagt) behandlar den analoge og fysiske avisa og ikkje den digitale, noko som syner oss korleis vilkåra for nyheitsformidling har endra seg).

Diktet «Heltar» (s. 49) er ein kritikk av heltedyrkinga i aviser, og alt dette er, konkluderer diktaren, «bare noko dikkedar». Forretningsmannen med sin forretningsstrategi får også sitt pass påskrive i «Han hadde auge for pengar, for salg» (s. 50). Eksperten, i diktet med same tittel, blir framstilt som einspora og fir-kanta, med «blanke buksebein», og siste strofa er meiningstung:

«Blanke buksebein bare skjer i lufta / under skyene, / og hatten  
svingar fortare rundt. / Tanken har han smidd til ei nål» (s. 51).

«I ein fjelldal» krev ein kommentar:

#### I EIN FJELLDAL

Etter leik og spel, tankefullt over bok og tal  
sat ein liten flokk i rad i bygdas skulesal.  
Så mykje skulle lærast og prentast inn  
for den som står på livets første trinn.

Men idag dei såg gjennom klasseromets rute  
ein flokk av menn og kvinner samle seg derute  
så stillt ved Skarefolkets hus mot nord.  
Eit langt liv var slutt på denne kummerlege jord.

Dei stod der i den kvite, vide fonn  
og tok farvel, og heldt luva si i hond.  
Snart høyrdest ein veldig, manande koral  
stige opp frå den store, stille dal.

Og denne song som bølgerande tonar utan ord  
trengde fram mot klasseromets bord,  
og førde tanken bort frå den karrige bok  
sterkt ut mot Skarefolkets vesle krok.

(s. 12)

Diktet er eit lite typisk Lie-dikt. Her har han altså valt å skrive eit dikt med faste strofeformer og eit fast enderismønster. Me kjenner dei korte haiku-dikta, mange dikt er nyenkle og politisk-programmatiske i forma, men dette er nye poetiske takter. Likevel er ikkje dette ein tendens<sup>5</sup>. Men «Den gamle slager» har også ein fast strofestruktur og eit konsistent enderismønster. «I ein fjelldal» peikar dessutan fram mot sonetten «Reven på Fel-landsnuten» i neste samling, *Eit merkeleg hus* (1981a). Tematisk kan ein kjenne att sosiale spenningsforhold. Lie skriv om folk i den sosiale randsona i bygda. Dei sørgjande med sin song, «ein veldig, manande koral», når inn til klasserommet der elevane ein augeblik gløymer bøkene og tek innover seg det dei ser. Utgangssituasjonen her kunne høve for eit imaginstisk dikt, det å fange inn ein situasjon, ein observasjon, ukommentert. Kva kan så forma tilføre diktet? Kunne ein ikkje like godt ha skrive eit dikt med friare strofeformer?

Ser ein på forma, kan den nok karakteriserast som uregelmessig og kanskje noko vaklande. Talet på stavingar i versa ligg tilsynelatande fast, men her er variasjonar, og syntaksen kan verke noko kunstig og kanskje medvite amatørmessig, til dømes i dei fyrste linjene i fjerde strofe. Uttrykk som «denne kummerlege jord» og «på livets første trinn» verkar også noko heimesnikra. Stemma i teksten er stemma til ein bygdediktar, ein rimsmed, ein velmeinande diktar med eit sosialt engasjement, men som ikkje når heilt opp litterært. Diktet er derfor sterkt solidarisk med den samfunnsklassa det skilddrar. Samstundes inneheld diktet rørsler både horisontalt og vertikalt. Den horisontale treffer elevane og går så tilbake til «Skarefolkets vesle krok». Ein kan gjerne tolke dette som eit ynske frå den poetiske stemma om ei viss sosial utjamning. Men koralen, songen, salmane stig opp frå dei store snøfonnene, som er kvite, dødens farge.

Diktet kan altså føre ein indirekte polemikk mot dikt som kan bli eksklusive, livsfjerne og lite folkelege. Her er det folkets røyst som talar, faktisk ved at det er ei folkeleg poetisk stemme som fører ordet. I «Det vesle diktet» (frå same samling, s. 14) spør Lie kven det vesle diktet har «foreina seg med?». Kva består den poetiske verknaden i, i små dikt? I «I ein fjelldal» er det definitivt den «folkelege smak» som dikteren går i samband med, i den forstand at diktet samsvarar godt med sjangeroppfatningar blant folk flest.

Den siste avdelinga i *Sju svingar opp* har tittelen «Stykke», og her finn ein eit knippe prosatekstar. Undertittelen på samlinga kan tolkast slik at «stykke» er noko anna enn dikt. Ofte skriv han om ei sak: Om journalistikk, om det å ta del i meir eller mindre vidløftige spørsmål som kunstens vesen, og om det å gå på akkord med sine kunstnarideal, og til slutt er det også teke med eit utdrag frå eit intervju i samband med at det litterære magasinet *Basar* blei lansert. I denne teksten står mellom anna dette: «Der diktinga er å finne, vil vi hente ho fram, same kvar» (s. 65). Diktinga kan finnast i dei situasjonane som Lie skildrar på sin avmålte måte, og som har tekstleg karakter av å vera ei blanding av pamfletten og det politiske lærestykket – og tankane går til dei såkalla *lærestykka* som Bertolt Brecht hadde som undertittel på mange av dramaa sine (jf. brevet til forlaget i 1968 der han nemner Brecht som ei viktig inspirasjonskjelde (1968a)).

To tekstar skil seg ut som ein kan lesa som prosadikt, sjølv om Lie kallar dei for «Stykke». I antologien *Prosadiktet i Norge* (2002) drøftar redaktøren Henning Howlid Wærp prosadiktet med tanke på korleis sjangeren skal avgrensast. Mange spørsmål dukkar opp i denne diskusjonen, men Wærp legg John Drury's definisjon i *The Poetry Dictionary* til grunn: Prosadiktet er eit kort prosastykke som ein kan betrakte som eit dikt, for språket er fortetta eller har ein annan likskap med diktsjangeren (2002 s. 322).

«Ei vond soge om ei søster» (s. 63–64) er ein svært gripande tekst. Fyrste setning slår an tonen: «Dette utviska søsterandletet som står her på bordet framfor meg balanserer som eit lauv» (s. 63). Eit liv har gått i grus, søstera har forfalle etter at ho reiste heimanfrå, men kva har skjedd? Kreftene har blitt borte, og «forstanden tok dei òg etter ei stund» (sst.). Avslutningsvis kritiserer ein dei kreftene som gjer dette mogeleg, som «ustraffa» kan øydeleggje unge liv.

Kva har skjedd her? Kven skriv han om? Det er naturleg mykje ein ikkje veit her. Primært skildrar diktet eit ungt liv som har blitt øydelagt. Teksten er open – om det dreiar seg om rus, om å slite psykisk, om ikkje å greie å leva opp til forventingar, er på sett og vis sekundært. Skildringa av forfallet konstituerer diktet.

«Frakken» (s. 61) har ein heilt annan tone og formidlar ei anna stemning. Han kjem til henne, i vissa om at forholdet mellom dei er i ferd med å ta slutt. Han lèt frakken liggje, ho vil hengje han opp. Så seier han: «Nå har her lenge vore fint. Ikkje regn, ikkje blåst, bare sola som har sjine. Så dette må han tåle.» Ho svarer så, «kanskje noko spøkefullt, skrukk det er frakkens sukk». Avslutninga er slik: «Så får han bare sukke, svara han, og var tett ved si eiga smerte, tett ved sitt eige sukk.»

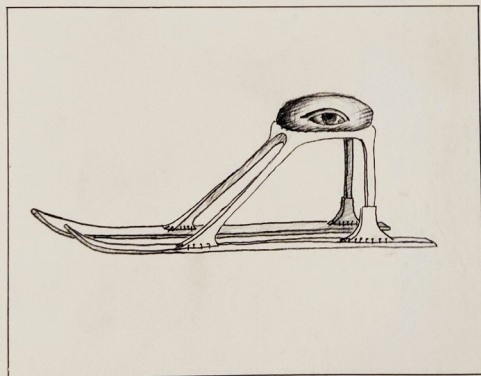
Diktet skildrar ein kvardagssituasjon, der detaljen får den største tyding, og frakken blir slengd på stolen, eit hint om at ho gjer det slutt og «slengjer» han bort. Men samstundes verkar han klar for eit liv utan henne, for sola har skine lenge på frakken.

Begge veit at det er slutt, og kommuniserer gjennom frakken. Kjensler blir projiserte på den, og stemninga er vemodig, men kanskje ein også kjenner ein viss letnad.

Dette vanskeleg avskilet, som likevel ber i seg framtidsvoner, peikar fram mot neste diktsamling, *Eit merkeleg hus*, som på

mange måtar har ei ro og forsoning over seg. Det er som han gjennom kunstnarleg mogning formulerer innsikt på endå meir avklart vis. Lies særeigne dikt skin sterkt som aldri før.

**ARVID  
TORGEIR LIE  
EIT MERKELEG  
HUS**



**Gyldendal Norsk Forlag**

## *Eit merkeleg hus* (1981)

Odd Jan Sandsdalen, sjølv lyrikar frå Seljord, melder diktsamlinga *Eit merkeleg hus* i *Vest-Telemark Blad* (1982a) og skriv: «Arvid Torgeir Lie er av dei distriktsforfattarane som blir lagde meir merke til i hovudstaden enn i nærmiljøet. Dei fleste andre har vel det motsette problemet. Men litt underleg er det. Lie skriv om jordnære ting, om gran og tømmerskog, om gullanviljen, våren og om dei små harane.» Sandsdalen peikar på dette noko doble og tvitydige ved forfattarskapen – den tilknytninga han har til sitt heimlege landskap i motiv, og den eksperimenterande og modernistiske skrivemåten og dei eksistensielle og politiserte temaa. Elles skriv Sandsdalen innsiktsfylt om det å lesa lyrikk: «Så er det opp til oss om vi er viljuge til å lye, leite, finne fram i Arvid Torgeir Lie's spennande dikteriske landskap. Fylt med røyndom.»

I *Eit merkeleg hus* kjenner ein att den poetiske stemma til Lie, men dei meir politisk-programmatiske tekstane finn ein ikkje, dei velkjende dikta om mediekritikk, derimot, er med. Likevel er kanskje landskapsdikta – innlandsdikta – endå meir dominerande enn i dei siste samlingane frå 70-talet. Dessutan er dikta ofte meir ordrike i denne samlinga, og situasjonar og

tankar blir utbroderte og dvelte ved. Han held også fram med meir fasttømrå dikt i delen «4 viser», der to har barnlege motiv (ei godnattvise og eit dikt om hanen).

Diktaren sjølv seier i eit intervju med Tor Obrestad i 1991 at tre bøker heng nøye saman, *Eit merkeleg hus*, novellesamlinga *Den nye maskina og andre noveller* (1985) og *I eit Bergsto-år og andre dikt* (1990) (Obrestad 1991). Bøkene omtalar Lie som Bergstotrilogien og er ein freistnad på å utforske den nære historia og historiske føresetnader som diktinga hans byggjer på. Synspunktet blir ikkje mindre relevant når me samtidig veit at han skreiv det historiske skodespelet *Blomar om natta* på tidleg 80-tal, truleg same år som *Eit merkeleg hus* kom.

Ulikt samlingane frå 70-talet, som har eit svært enkelt bokutstyr, er framsida på denne utgjevinga utstyrt med ei teikning av kunstnaren Gunnar Torvund. Eit auge – Guds auge – er teikna inn på setet på ein skispark, som var det den sjåande poeten som køyrer gjennom sitt vinterlandskap.

Som Sandsdalen skriv, her er mange tekstar å bryne seg på, og skal ein prøve seg på ein merkelapp for samlinga, er kanskje det å *førstå* landskapet ein inngang.

La oss starte med det fyrste diktet:

#### GRAN

Gran: ingen løyndom,  
 inga vid, bårande krone,  
 men ein kvass topp  
 mot himlen,  
 inga ringing frå klokker,  
 men eit stutt, hardt handtrykk.

Og kring henne:

skit og skrik,

kjas og mas.

Skalhard, tagget gran,

skapt for hardt veir,

haggel og storm.

Og gjennom ein streng vinter

ber ho ei grøn nål.

(s. 9)

Teksten kan lesast som ein kommentar til, eller ein opposisjon til, dikt og andre tekstar som idealiserer grantreet. Diktet er i så måte antiidealistisk og langt på veg sanseleg og fenomenologisk. Henrik Wergeland skildrar grana som ein katedral i naturen som står over dei fagraste kyrkjebygg i venleik og prakt. Tarjei Vesaas gjer grana i snøen til eit uttrykk for identitet og «det å høyre til». Fyrste linja hjå Lie skaper ingen tvil om kva det skal handle om. Grana er ingen løyndom, ikkje noko metafysisk, ingen poetiske omskrivingar som «vid, bårande krone» er relevante, grana er berre ein «kvass topp / mot himlen». Ordkombinasjonen «kvass topp», einstava ord med kort vokal, understrekar klangleg den spisse tretoppen. Den møter deg med eit enkelt handtrykk der den står i skogen, og ikkje med høgtid og klokkeklang. Grana er dekonstruert og har mist all poesi. Rundt henne er berre støy og ingen poesi, understreka ved upoetiske ord som «skit og skrik».

Men i andre strofe tek diktet ei ny retning. Grana er sterk og seig, den er skapt for «hardt veir», der dialektforma «veir», med ein diftong i den mannlege utgangen, gjev diktet eit lyft

mot avslutninga. Her blir grana langt på veg antropomorfisert. Ho «ber» ei «grøn nål». Nåla, om den kan oppfattast som eit våpen, blir også poetisk verksam. Den strie, seige og hardføre grana har ein eigen poesi, fanga inn gjennom orda «ber ho ei grøn nål». Men like nærliggjande er det å tenkje seg nåla som eit smykke. Trass i snø og vinter ber grana smykket sitt.

Fenomen i landskapet er i dette diktet noko uthaldande og sterkt, men også vakkert, og ikkje eit objekt for innlevande og subjektiv hylling. Ein kan også trekkje ei linje tilbake til kortdikta i til dømes *Snøvinter* og oppdage ei utvikling. Fenomena blir ikkje berre registrerte, dei får eigenskapar som ikkje er eit uttrykk for ei poetisk tolking, det er på sett og vis grana sjølv som talar i diktet. Sett i dette perspektivet er teksten også eit interessant døme på eit økokritisk dikt som freistar å ta naturens posisjon og ikkje poetens. Naturen er heller ikkje idyllisk, men brutal. Diktet kan altså lesast i eit økokritisk perspektiv. I artikkelen «Natur i litteraturen» trekkjer litteraturdidaktikaren Marianne Røskeland inn interessante perspektiv der ho refererer til analysemodellar som primært er utvikla av Nina Goga. Ifylgje Goga og Røskeland kan ein skjønnlitterær tekst ha eit økokritisk og/eller eit antropomorfsk perspektiv. Den tradisjonelle og ofte romantiserte naturlyrikken er djupt subjektiv og antropomorf, medan dikt som talar genuint naturens språk, er økokritiske og – sjeldne (Røskeland 2018) (om teoriutviklinga til Nina Goga). Kanskje dette opningsdiktet nærmar seg den økokritiske posisjonen.

Diktet «Vi som lever oppi desse berg» (s. 21) er eit dikt som handlar om menneske i innlandslandskapet. Verd å merke seg er den lite høgtidelege, uformelle og humoristiske haldninga til den poetiske stemma. Lier og bakkar har forma innlandsmenneska: «Vi har teke fasong etter dei, / og vi må ha dei å gå i / og å stø oss imot, / ellers miste vi vel retninga, / ellers fekk vi vel for stor fart, / ellers rulla vi bort, / ellers rusa vi vel til havs!» Humoren

kan også lesast intertekstuel, som eit spark til sjølvhøgtideleg heimstadlyrikk, og som ein kommentar til oppfatninga av at menneska blir forma av landskapet, «vi» må ha bakkane å stø oss imot. Likevel, med harselas og parodiering in mente er ikkje diktet som heilskap ironisk, iallfall viss ein ser på slutten: «her lever vi, klagar vi, syter vi, / er vi verkelege.» Heller formidlar diktet ei lykkeleg sameining mellom folk og landskap.

Diktet «Du står ned ei li» (s. 17) har i seg mykje rørsle. Ein skiløypar står ned ei li, og ein «vind følger deg / med sin song der du renn». Brått ser løyparen ein skugge, og anten stig ein oppover eller ned i ei dokk (dump). Verda blir borte, og ein kjenner seg fanga i eit «narrespel»: Kva kjem til å skje med meg? Diktet fangar ein augneblink, eit innfall der ein brått ikkje har kontroll i ei utforkøyring, ein situasjon som blir allegorisert og gjord allmenn. Livet er skøyrt, brått har det teke ei uventa retning, mot det betre eller mot det verre. Likevel er dette skøyre også uttrykk for ei glede over korleis ein kan leike i eit landskap. Landskapet vil alltid vera der, det kjennest trygt, for om ein fer til vørs på ein topp, vil ein alltid lande i ein dump.

Tilsynelatande mindre dramatisk og meir dvelande poetisk er «I ein sving i ei li»:

#### I EIN SVING I EI LI

Vidt og breidt  
 sjin sola, vidt og breidt,  
 og på vegen  
 som svingar i ei li  
 går ein gut og ei jente,  
 og der dei går

lagar dei  
 så fin ein takt  
 i den varme grus,  
 ein gamal takt  
 som høyrrest her påny.  
 Og vegen svingar  
 i ei li  
 og ein gut og ei jente  
 går i ein sving.  
 Over himmelbrynet  
 krummar seg ei sol,  
 då høyrrest det ein kyss.

(s. 18)

Ser ein på forma, legg ein merke til dei korte verselinjene som fylgjer etter einannan, og som gjev eit visst tempo i lesinga. Dei fleste vokalane er ut frå fonologiske inndelingskriterium blant dei *fremre*, som understrekar den lyse og lette tonen («i ei li», «over himmelbrynet»).

Opninga faldar ut rommet for lesaren. Sola skin vidt og breitt, der «vidt» er eit meir konnotasjonsrikt ord enn «breidt». Rommet er både avgrensa og ikkje, men det primære er sjølv utfoldinga. I landskapet er det ein sving i ei li. Verselinja «som svingar i ei li» er sentral for innhaldet, understreka av at den faktisk kan ha tre tydingar. Anten er det vegen som svingar i lia, eller så er det vegen «som svingar», eller så er det guten og jenta som går «som svingar i ei li». Seinare blir desse ulike tydingane gjorde meir eksplisitte: «Og vegen svingar i ei li / og ein gut og

ei jente / går i ein sving.» I diktet «Sving og vokal» såg me at ordet *sving* kunne vera eit fysisk uttrykk for kvinnekroppen, i dette diktet er *sving* eit uttrykk for takten, rytmen, samspelet, samantvinninga mellom to. Rørslene er taktfullt romantiske, det er høgsommar, og kjærleiken har igjen blussa opp. Diktet er visuelt i sin karakter, men likevel med to auditive element: «ein gamal takt / som høyrest her påny» og «då høyrest det ein kyss».

Kjærleiken veks ut av landskapet ved at den blir gjord mest synonymt med ein sving i landskapet, men svingen uttrykkjer også det erotiske og det kroppslege. Og vidare: Svingen lyfter oss som menneske, eller for å hente opp att «Skafsåberg-metaforen»: Dei sju svingane fører oss til topps, kunstnarleg og menneskeleg (jf. diktet «Sju svingar opp»). Elles er distansen eit særtrekk ved teksten. I teksten er det markørar som skaper avstand til det det blir skrive om: «høyrest», «vidt og breidt», «der dei går» og «over himmelbrynet krummar seg ei sol». Den livgjevande sola lyser opp landskapet, men når den forsvinn, blir den flørtande tonen og dei spente rørslene til eit kyss, eit teikn på at kjærleiken har vunne om sola, med sine krummande og også svingande rørsler, blir borte.

I «I tømmerkog» (s. 10–11) er diktaren på heimebane. Teksten skildrar ein episode i tømmerkogen der han ved eit uhell feller «tre oppi tre». Han greier ikkje å løyse floken og må gå heim med uforretta sak, men då skjer det: Ei vindkule kjem, og problemet er løyst. Av dette sluttar han den allmenngyldige visdommen: «det er sant / at i det ein gjer / det nyttar ofte ikkje bare / at ein vil, / ein må óg ha / ein slik liten vind / ifrå den rette kant» (s. 11). Teksten er interessant i måten den smeltar saman form og innhald, formell framstilling og tematikk på særlege vis. For ein tømmerhoggar er det mildt sagt ugrent at trefellingar flokar seg til på denne måten, og dette reflekterer også forma.

Diktet består av mange kortare verselinjer, og i hovudsak kan ein tenkje seg teksten som ein samanhengande prosatekst

som er splitta opp i fleire verselinjer. Men verselinjene har noko *urytmisk* ved seg, her er ein del som skurrar i den rytmiske opplevinga i diktet. Den noko kunstige mangelen på inversjonen utgjer eit syntaktisk brot som skaper ein viss uorden: «Så tilsist *eg fann* / her var ikkje meir å gjera / og såg ikkje meir ditopp» (s. 10) og «Endå vinden alt var vekk / *eg sende* opp til han / ein takk, / idet eg tenkte: det er sant / at i det ein gjer / *det nyttar* ofte ikkje bare / at ein vil» (mine uthevingar) (s. 11). Ein annan stad i diktet er ein brått inne i tankeverda til tømmerhoggaren: «Og kom det / eit lite knepp / såg eg ditopp, / rikka det seg ikkje litt?» (s. 10). Byrjinga har også ein viss assonans i mange ord: «fellde», «tenkte», «tre», medan uttrykk som «tenkte ut» bryt med klangen. Lenger ut i diktet står det til dømes «for skarpt i lufta / lydde der ein knekk, / eit varsel om at her / kom noko til å skje» (s. 11). Her bryt kvardagsspråket igjennom («ein knekk») og øydelegg for klangfull assonans og allitterasjon. Bruk av ubestemt form av substantiv – for å kunna skape eit inntrykk av noko allment – bryt også med normalsyntaksen i det viktige uttrykket «ifrå den rette kant», som blir gjenteke to gonger, og som avsluttar teksten. Lesaren stiller seg spørsmålet: Kor er den rette kant? Kva er det som kjem derifrå? Kven er det som løyser opp i flokar? Finst her ei usynleg kraft som hjelper oss? I diktet plantar Arvid Torgeir Lie ein tanke om dette.

Diktet «Den gamle vegvisaren» (s. 22–23) handlar om Aasmund Olavsson Vinje og er eit tydeleg teikn på at Lie er inne i ein fase der han undersøker sine eigne historiske og kunstnarlege tradisjonar og føresetnader. Fyrste strofe skildrar ein vegvisar, i konkret tyding, ein gammal vegvisar i «vegkrossen» som ein før ofte «så nøye ansa på». Ingen legg merke til vegskiltet lenger, som blir sett på «Med ynke og ein overberande smil». Uttrykket «akk, til overs og ikkje lenger i bruk» signaliserer også ei haldning

til vegvisaren. Alt i alt er haldninga til det gamle vegskiltet i vegkrysset samansett: Ein er sorgsam, beklagar gløymsla, men samstundes ser ein dette med ein viss avstand. Fyrste strofe formidlar eit syn, ein observasjon, som er statisk og sett på avstand.

Andre strofe skaper liv i vegvisaren. Den blir ein skapnad med uklare drag. Han er ein person som «står i sin strålende krins». Frå å vera ein person ein kan bestemme som historisk, blir skapnaden i teksten meir diffus og nærmast fugleaktig, med venger falda ut «mot fire himmelretningar». Piler og namn viser retningar, og «under han» går fire vegar der ein møtest og skilst. «Under» forsterkar inntrykket av ein fugleskapnad. Alle vegane og retningane, alle alternativa, viser til Vinjes omdømme og rykte – for å stadig skifte meining, ein som, ifylgje mange, snur kappa etter vinden, ein som ein ikkje kunne stole på, for han blei oppfatta som vinglete i mange spørsmål.

Tredje strofe uttrykkjer resignasjon, og vegvisaren, fuglen, Vinje, har falda i hop vengene, og vegvisaren forsvinn: «mørknar og forsvinn» blir gjenteke to gonger. Sett i perspektivet til dei lange historiske linjene: Vinje var ein søkjande intellektuell, som viste ulike vegar ein kunne gå til det beste for sitt land og sitt folk. Vegvala viser oss korleis essayisten Vinje tenkte, men vår tid greier ikkje å ta opp i seg denne tenkjemåten. Vengene til Vinje blei for store, femnde for vidt, han tenkte for stort, perspektiva var for mange, motspørsmåla for tydelege. Det er på sett og vis tvisynet som er vegvisaren, vegskiltet som mørknar og falmar. Til slutt er trøysta, men kanskje litt mager: «Men Aasmunds dikt – , / ennå lever Aasmunds dikt!»

«Den gamle vegvisaren», med si hylling av den frie, vandrands og problematiserande tanken, er eit tema som Arvid Torgeir Lie ofte kjem tilbake til. Avisene kan ofte vera fordummande med lite mat for tankearbeid, slik han blant anna skriv i diktet «Du kjøper ei avis, men mange gonger er du like langt»

(s. 46), og i «Å tenkje» (s. 50) skriv han at å tenkje sjølv «har alltid vore eit strev», og at «å tenkje høyrde visst til / i ei anna tid» (begge dikta er i *Eit merkeleg hus*).

Som sagt finst det spreidde døme på dikt med ei meir eller mindre fast strofeform i forfattarskapen, men fyrst med sonetten «Reven på Fellandsnuten» når denne skrivemåten eit høgdepunkt:

#### REVEN PÅ FELLANDSNUTEN

Nå møter reven sola aust på Fellandsnuten  
 og snart ho mildnar revetanken. Ei bergekro  
 som snur mot sør han finn for dagen og går til ro,  
 og søtt kjem svevnen når sola vermer revesnuten.

På den mjuke lega si han ligg og kroar seg  
 til kvelden hit det kalde skuggebladet sender,  
 då er her noko som i dyreblodet vender  
 og den milde tanken ut or revesinnet dreg.

Og når deroppe månen fartar over sky og fjell  
 så luskar reven fram imellom haug og holt.  
 Og mellom rev og måne kva er vel nå forskjell?

Kjapt han glefser i seg ein museskrott som han finn  
 og døyver her på flekken den verste revesvolt,  
 mens frå jorda stig ein sukk: Akk, for eit månesjin!  
 (s. 19)

Alle poetar vil gjerne ha skrive ein sonett eller to for å kunna tenkje med ro på sitt ettermæle, skriv Hallvard Lie i den klassiske *Norsk verselære* (Lie 1967 s. 656). Men diktforma er omdiskutert, har blitt tolka forskjellig, men er altså likevel populær. Den er primært ei estetisk uttrykksform, seier Lie. Den er ei diktform, ikkje ei strofeform (s. 654), altså mest eit medium for å erkjenning og oppleving, ikkje ei teknisk form. Dessutan finst det modellar for korleis ein sonett skal byggjast opp, og mange av dei kan vera ganske detaljerte. La oss likevel dvele ved den todelinga som Lie meiner er sjølve hovudkriteriet for at ein skal kunna kalle teksten ein sonett. «Demonstrasjonen», dei to kvartettane, er fyrst og fremst analytisk med ei utgreiing der ein så å seia legg fakta på bordet. I «konklusjonen», dei to tersettane, utviklar ein eit tankeinnhald som endar opp i ei form for syntese, eit poeng som syntetiserer tematikken.

Teksten fylgjer i hovudtrekk denne todelinga. Fyrst blir reven skildra, han ligg i ro og søv godt i sola. Topos i teksten er svært lokal, stemninga gjer landskapet intimt og nært, men tematikken blir etter kvart svært universell. Reven er aktøren, «han møter sola», men også sola får ei aktiv rolle: «ho mildnar revetanken.» Dermed blir ein tematikk raskt introdusert omkring livskrefter i spel – det dyriske mot sjølve livskjelda i tilværet – før roa kjem: «søtt kjem svevnen», «sola vermer revesnuten», «På den mjuke lega si han ligg og kroar seg». Kombinert med assonans og allitterasjon finst også ei versebinding mellom andre og tredje vers som skaper ei viss rørsle, gjer rytmen eit hakk raskare. Så kjem kvelden, skildra ved denne metaforen som ber bod om mørker og kulde: «kvelden hit det kalde skuggebladet sender». Kvelden kjem med «skuggebladet», månesigden, som er kald som stål. Andre kvartetten vender sonetten i ei ny retning: «den milde tanken ut or reve-sinnet dreg.»

Andre del, «konklusjonen», handlar om månen, natta. Alle kulturbaserte førestillingar om månen – i oldtida trudde ein i mange kulturar at månen om natta gjekk ned i ei «underverd» – gjev diktet tematisk fylde. Eit sentralt spørsmål blir stilt: «Og mellom rev og måne kva er vel nå forskjell?» Siste delen startar med orda «Kjapt han glefser i seg ein museskrott». «Konklusjonen» skildrar brutaliteten i naturen, representert ved reven, understreka av utsegna «døyver her på flekken den verste revesvolt». Det er to par med kontrasterande dimensjonar som støyter saman i denne teksten, jorda vs. månen og dyret vs. menneske. Heilt på slutten skjer det ei samansmelting av kontrastpara når jorda blir personifisert og sukker: «Akk, for eit månesjin!»

Med reven i hovudrolla får ein inntrykk av noko idyllisk og barneaktig, men gradvis blir naturens eigen brutalitet og grådighet dominerande, og heile diktet er ein invitasjon til lesaren om å reflektere over eigenarten til det dyriske. Er det eigentleg nattsida ved tilværet? Er det uttrykk for at jorda er i ulage og kanskje uttrykk for forvirra menneskesinn? Men det er ikkje sikkert norma i teksten formidlar dette. Teksten er uhøgtideleg i sin retorikk, noko som minskar alvoret: Idyllen innleiingsvis og det at jorda snakkar, understrekar dette. Teksten har altså ein tematisk ambivalens over seg. Særpreget i det poetiske uttrykket gjev noko tvitydige signal. Det som likevel står fast, er at det er forholdsvis uvanleg at ein rev – det myteomspunne dyret i mange folkeeventyr – spelar ei hovudrolle i ei diktform som ein kanskje mest vil knyte til sentrallyriske tema (kjarleikstema i Petrarca-sonetten).

Diktet «Sin pris» er interessant, for det er ikkje berre eit arbeidardikt, men også ein tekst som i siste instans tek opp meir sivilisasjonskritiske spørsmål. Diktet handlar, på eit vis, om anleggsarbeid, og her har jo poeten ein høg grad av etos

som tidlegare anleggsarbeidar. Dessutan tematiserer teksten historiske endringar:

SIN PRIS

Frå den vesle lampa  
 over arbeidsbordet mitt  
 fløymer ljuset ned  
 over boksider og skriveark,  
 stilt brenn det  
 og delar gavmildt ut sine 40 watt  
 til meg.

Men dette ljuset –  
 det har óg si soge,  
 har óg hatt sin veg fram,  
 har óg kravd sin pris:  
 tunellar sprengd i fjell,  
 dammar som stenger av to dalar,  
 rørygater og maskinhallar  
 og 6 menneskeliv!

(s. 52)

Diktet tematiserer spenning mellom kultur og sivilisasjon *og* teknologi, og viktige spørsmål omkring dei vilkåra og mogelegheitene som den teknologiske utviklinga har ført med seg. «Heile teknologien har forsvunne i eit svart hol, der ekspertisen rår grunnen aleine», skriv sosiologen Halvor Fosli (1996 s. 145) i

si bok om ingeniøren i litteraturen. Med sitt 1990-tals perspektiv tenkjer her Fosli eksempelvis på internett, genteknologi, atomforskning – det ved teknologien som er abstrakt og usynleg. Lies dikt gjer teknologien synleg, men her er det ein teknologi som i realiteten kan førast tilbake til «den nye arbeidsdagen», den førdigitale anleggskulturen med tunellarbeid og sprenging i fjell. Meininga eller bodskapen går ut på at kunsten, det boklege arbeidet, den intellektuelle går inn i samanhengar som det er verdt å minne om. Teknologisk framsteg er ei gåve, men ein må aldri gløyme kva det har kosta. Det ligg ein implisitt kritikk av store industriprosjekt der arbeidarane opplevde den største kostnaden (23 menneske omkom under Tokkeanlegget som varte i 16 år (1956–1972)).

«... dette ljuset» utgjer sentrum i diktet. Lyset er generøst, det er inspirasjonskjelda til kunstnaren, det er krafta som gjer kunstnarleg verksemd mogeleg. Lyset fløymer utover blanke ark. Det er eit uttrykk for at ein temmer naturen, slik at ein kan oppleva den som noko forunderleg stilt («stilt brenn det»). Går ein andre vegen, går ein bakover i tid, men framover/nedover i teksten, blir arbeidet skildra i konstaterande form, men dramatikken er stigande, og slutten ropar for all verda at her har menneske mist livet for vår skuld, for kunstens skuld – ja, heile vår sivilisasjon kviler på dette eine og magiske: elektrisitet.

Strukturen i diktet kan samanliknast med eit timeglas som understrekar det kronologiske og synleggjer tida, så å seia: Ein kan betrakte filtreringsprosessen der sanden som hopar seg opp og glir sakte, er tunellarbeidet, sanden som fell raskt, er lyset frå leselampa. I timeglasset er også det vesle sandkornet, på same måte som teksten har ei dramaturgisk linje frå den eine bokstaven på eit lite ark til store spørsmål om liv og død.

Diktet poetiserer også det ein ville kunna kalle eit naturinngrep. Velklingande vokalar finn ein i verset «Dammar som

stenger av to dalar», og dammane, svært indirekte, «delar gavmildt ut sine 40 watt». Nettopp talet 40 kan ein også merke seg. Menneskeliva blir også kvantifiserte – seks menneskeliv har altså blitt omgjorde til 40 watt. Bruk av tala er såleis ein del av den underliggjande retorikken i teksten som har eit politisk ærend: Gløym aldri arbeidaren som bygde landet. Den bodskapen er viktigare enn dei naturinngrepa dette har ført med seg (sjølv om debatten om vassdragsutbygging var svært levande og aktuell då Lie gav ut *Eit merkeleg hus*).

Nærliggjande er det å nemne diktet «Tanker ved Sjødalsvatn» av Rolf Jacobsen frå *Nattåpent* (1985), som også skriv om kraftutbygging. Han skriv korleis «Noe må temmes ned og bli til kraft og ånd». Lie hyllar arbeidet og kva mennesket kan få til ved å leggje elvar i røyr, Jacobsen er ambivalent til utbyggingsspørsmålet, men trass i inngrep og elvar er det viktig lytte til naturen, den indre songen vår, «blodet vårt», som «forynger verden» (1990 s. 342).

I *Basar* nr. 3, 1981 er Arvid Torgeir Lie, sjølv med i redaksjonen, representert med fem dikt frå *Eit merkeleg hus*. «Hus og tomt. (På byggefeltet)» er eitt av dikta som er med.

«Hus og tomt» med undertittelen «På byggefeltet» (s. 12–13) er eit langt dikt, skrive i tilnærma prosaform, og med ein nærmast kronologisk struktur. Diktaren har bygd hus, og i teksten skilddrar han prosessen, sentrert rundt fenomen som *oppmåling* og *tinglysing*, *bygginga*, *plantinga* og *tilbakeblikket på prosessen*. Den viktige husbygginga er sjølvsagt også noko meir, ein kan ganske enkelt leggje eit metapoetisk perspektiv på diktet og med det tolke teksten allegorisk. Ein slik lese måte kan utvide meininga, men også avgrense lesinga. La oss først peike på nokre særtrekk ved teksten slik den står.

*Oppmålinga* og *tinglysing* konstaterer fakta og nemner sentrale ord som «lengd ganger breidd», «gardsnummer, bruksnummer» og «litt flatt, mest bratt / litt jord, mest berg». Til og med

himmelretningane blir nemnde. Lån frå banken gjer bygginga mogeleg, og rolla til banken blir gjord mindre enn den eigentleg er, ved at ein i ein parentes skriv: «(som banken bestemmer / ikkje større, ikkje mindre)». Eit anna innsmett her er merknaden «(og imedan døydde vår gamle bestemor)», ein kommentar som kjem like etter at ein nemner bygginga som går som planlagd, ifylgje reglar og ikkje minst lånerammer. Brått skjer det noko dramatisk på det menneskeleg planet. Ein byggjer opp og skaper, men så kjem påminninga om det skøyre livet (jf. også diktet «Mor død» og det Lie seier om bakgrunnen for dette diktet). Likevel må ein tenkje framover. «Og frå det kvite tre / og den nakne, røde grus ropar det: / nytt, byrjing. Vidare!» Det umåla huset, som her blir omtala som kvitt, er uskuldsreint og ubrukt, og må takast i bruk, som den nye grusen må bli tråkka på.

Sakte kjem det meste på plass, huset blir måla, «Vi javnar til, ber bort stein» og snart byrjar det å spire. Så blir «Og så – » og «Og så – » nemnt i to vers som kjem etter kvarandre og gjev ei tosidig meining. Gjentakninga indikerer alle gjeremåla som ventar, men den skaper også ei viss forventning, men dette blir kanskje ikkje oppfylt. Ikkje overraskande konstaterer ein at ein fekk jo løn for strevet, og «lånet det svara seg!». Til slutt kjem ein tilbake til himmelretningane, og ein kan ane topografien, med furuskog og berg. Men siste verset uttrykkjer ein aldri så liten sjølvironisk merknad: «mot sør: sol og banken». Like sikkert som sola skin, vil banken vera der med sine krav.

Som nemnt kan ein tolke, eller allmenngjera, teksten til å gjelde det meste av kunstnarleg og skapande arbeid. Ein må ha ein idé og definere prosjektet, så kjem sjølve arbeidet, tilpassinga og det å sjå tilbake på arbeidet og kontekstualisere det. Men teksten skildrar to parallelle fenomen – det er ikkje slik at den meir allmenne forståinga er djupare og meir gyldig. Diktet er med andre ord også eit dikt om husbygging, og det er eigentleg

gjennom bygginga, og alle konkrete gjeremål, at meir allmenne førestillingar veks fram. Ved å gå direkte inn i ein allegorisk lese-måte kan sjølve teksten miste noko av si kraft. Denne estetikken høver godt med Lies eigen poetikk der kravet til *realisme* står sterkt. I ein omtale av dikta til den finlandssvenske lyrikaren Elmer Diktonius er det nettopp dette kravet som blir eksplisitt uttrykt. Dikta til Diktonius er best når dei gjev «skarpe og krasse bilder av den sosiale og politiske virkeleghet» (1981b s. 70). Lie koplar realismekravet saman med innsikt, som er

det primære kravet ein må setje opp for all skjønnlitteratur, som avgjer kva denne er verdt og som han bør bedømast etter. Og kravet til innsikt tyder her vanlegvis å vekke oppatt tillive erfaringar og viten som lever bortgøymd inni oss og som av ulike grunnar er blitt trengt bort frå vår bevissthet (sst.).

I lys av dette kan ein slå fast at Lie har skrive ein realistisk tekst som vitnar om innsikt, ikkje berre i sjølve arbeidet, men i det å skrive og skape tekst og kunst. Han skildrar heimen han har bygd seg, og forfattarskapen som han no har skapt, både for seg sjølv og for det offentlege og litterære Noreg. Det kviler ein dåm av lykke og skapingsglede i teksten, som skildrar ein kunstnar som har vakse seg så sterk at han kan stå der og smile, til og med til banken. Kreativt arbeid, slitet over tid, gjev resultat som til og med dei økonomiske kreftene ikkje kan kontrollere.

Einar Økland skreiv ei lang melding av diktsamlinga i *Dagbladet* (1981). Over mest ei tredels side skriv han ein tekst med overskrifta «Rotekte, original, folkeleg og stolt» (berre storleiken på oppslaget viser korleis den litterære offentlegheita har endra seg når det gjeld lyrikk, i dag blir sjangeren knapt meld). Økland hyllar sin diktarkollega og skriv: «Arvid Torgeir Lie er i det ytre overraskande og underhaldande i kraft av dei vekslande motiva

han nyttar i dikta sine, og i det indre ein som tvingar lesaren til å høyre på seg i kraft av sitt intenst alvorlege og personlege tonefall.» Han seier vidare at diktinga kan minne om «naiv målarkunst», han kombinerer på ein særeigen måte ord og uttrykk frå talespråket saman med kulturelle referansar. Det uavslutta kan vera eit kjenneteikn ved diktinga, skriv Økland vidare, og meiner nettopp dette er eit kjenneteikn på stor dikting: «den røynda Arvid Torgeir Lie snakkar om er endå større og enda mektigare enn den han skildrar med sine ord. Dette er i sanning eit kjenneteikn på dikting.»

Meldaren Einar Økland – lyrikaren, essayisten, prosafornyaren, barnebokforfattaren – er eit namn med tyngde i det litterære Noreg, og knapt nokon har sagt så mykje innsiktsfullt om diktsamlingane til Lie som han gjer her. Ved nærmare ettertanke er heller ikkje dette så merkeleg. Økland sjølv har mykje av det same som Lie i sine eigne dikt – enkle kvardagssituasjonar, uventa perspektiv, invitasjon til tenking.

Så langt har me fylgt diktinga til Arvid Torgeir Lie dei sju svingane opp Skafsåberget. Nokre linjer er svært synlege, som den politiske linja og solidariteten med dei lågare sosiale laga og ikkje minst motstanden mot og skepsisen til alskens jåleri og snobberi som det moderne mediesamfunnet av og til kan vera eksponentar for. Kanskje er det likevel innlandsdiktaren som står fram mest tydeleg, og – som Eiliv Vinje er inne på – ein kan bli forbausa over kor skiftande, vital, overraskande og spenstig Lie kan vera i det lyriske uttrykket sitt. Ingen Lie-tekst er lik, ein vil alltid finne vrien, tvisten, overraskinga, vendepunktet, rørsla. Men kva skjer no? Kva for retning tek forfattarskapen? Arvid Torgeir Lie overraskar mange då han, etter ein uvanleg lang pause til han å vera, gjev ut ei novellesamling i 1986, *Den nye maskina og andre noveller*. Spørsmålet melder seg om det er novellediktar han no vil bli, eller er dette berre eit mellomspeil?

Før me prøver å svara på det spørsmålet, må me innom ein annan sjanger som han arbeider med på tidleg 80-tal, skodespelet. Arbeidet med dramaet og novellene kan ein sjå på som ein freistnad på å reorientere seg i forfattarskapen. Etter den gode mottakinga av dei mange diktsamlingane søkjer han tilbake til sitt eige oppvekstmiljø og historiske tilhøve og prøver å forstå dette gjennom, for han, nye sjanrar.

# *Blomar om natta*

## – eit skodespel

*Vest-Telemark Blad* kan melde i ein notis den 22. august 1981 at Arvid Torgeir Lie har skrive eit skodespel med tittelen *Blomar om natta* (*Vest-Telemark Blad*, 1981). Han har fått stipend frå Det Norske Teatret for å skrive eit drama med stoff frå historia til Åmdals verk. Han sende stykket til ein avdukingsseremoni i heimbygda, men det «vart for stutt tid til å øve inn delar av stykket på amatørbasis». Mykje talar for at stykket er skrive i 1981.

Godt over eit år seinare intervjuar Odd Jan Sandsdalen Lie i *Telemark Arbeiderblad* (Sandsdalen 1982b), og her fortel han meir om dramaskrivinga. Det som må ha vore *Blomar om natta*, skreiv han på oppmoding frå folk i Åmdals verk som gjerne ville setje opp stykket der amatørar spela alle rollene. Han ventar også på svar frå Det Norske Teatret, som vurderer det same stykket.

Trass i både stipend og oppdragsskriving for heimbygda blir karrieren som dramatikar mislykka. Stykket blir ikkje ført opp på Det Norske Teatret, Telemark Teater (seinare Teater Ibsen), som også har vurdert arbeidet, har ikkje ressursar nok til å setje

det opp, og truleg får heller ikkje folk i Tokke og på Åmdals verk oppleva Lie som dramatikar, ifylgje lokalhistorikar Dagfinn Midtbø (Midtbø 2022). I samtalen med Odd Jan Sandsdalen seier Lie at han har skrive på endå eit stykke, med handling rundt 1950, frå anleggsarbeidarmiljø. Dette er også ferdig, og han legg til: «Teater er et spesielt og vanskeleg medium å skrive for.» Tittelen på dette stykket er ukjend.

Kanskje han på denne tida innser at dramaet ikkje er hans sjanger. Men han arbeider med eit stort historisk materiale, og truleg bestemmer han seg heller for å forme stoffet om til noveller. Likevel er det upubliserte manuset *Blomar om natta* absolutt verdt ein nærmare omtale. Teksten kombinerer fargerike miljø- og personschildringar med ei dramatisk spenningsutvikling som gjer inntrykk, og epilogen er ei gripande poetisering av gruvearbeidaren.

Handlinga er lagd til 30-talet, nærmare bestemt 1935 då Johan Nygaardsvold skipar regjering som eit resultat av kriseforliket. Verket går tilsynelatande dårleg, men styrar Koss driv «dårleg» med vilje, slik at han får selt verket, og nytt A/S oppstår med stor tru på framtida. Koparen trengst i tysk rustingsindustri, og mange er viljuge til å satse kapital. Men den siste lønnsutbetalinga før verket blir stengt, når ikkje fram til arbeidarane. Paradokset er at verket aldri har gått betre, men under omorganiseringa hjå kapitaleigarane har lønna til arbeidarane blitt nedprioritert.

Enka Gonil (dialektform av Gunhild) oppmodar til demonstrasjonar, og bygdeoriginalen Kjipp Kjapp står fyrst i toget framfor styrarbustaden. Koss hundsar Kjipp Kjapp, men han blir beskytta av dei andre i toget, og etter demonstrasjonane blir det oppdaga eit innbrot hjå styraren. Truleg er det Kjipp Kjapp som har lagt ein ufarleg dynamittgubbe i omnen til Koss, for å skremme. Augevitne har sett Kjipp Kjapp, og han rømmer, han er redd og dett utfor eit berg og døyr.

Handlinga samlar seg om to hovudpersonar, Gonil og Kjipp Kjapp. Gonil er den kloke, forstandige, den gode samaritanen som tek seg av dei svake, men ho har også to unge gutar i losji som ho nærmast skulerer i klassekamp. Gonil tek seg av ei gammal legdekjerring og vernar om Kjipp Kjapp då fattigstyret kjem og vil flytte han til ein annan pleiefamilie.

Kjipp Kjapp er ein «bygdeoriginal» ifylgje personlista fremst i manus, men han er meir enn det. Han kan knapt snakke, dansar for folk til spott og spe og er svært ottefull, nervøs og redd av seg. Dramatikaren Lie plasserer han fremst i demonstrasjonstoget for å setje i scene ein situasjon der den arrogante, men sterke direktør Koss hundsar og plagar ein av dei svakaste. Protesten til Kjipp Kjapp er språklaus, men sterkt performativ: «Kjipp Kjapp skjer grimaser, støyter ut lydar, kastar på seg, som eit slags epileptisk anfall» (s. 71). Han kan ikkje forsvara seg, men har handlinga – innbrotet – som sitt sterkaste våpen. Borte frå sitt sosiale miljø, i skogen, er han hjelpelaus og mister livet.

Gonil seier om den triste lagnaden: «Ja det var Kjipp Kjapp det, med det store redde hjerte sitt ... Det var berre det som hørte til han her i livet, og ikkje noe aent ...» (s. 86).

Teksten fortel om mange konfliktlinjer. Arbeidaren – som ofte slit seg ut i gruva og blir lungesjuk – står i konflikt med kapitalmakta og verkseigarane. Bøndene og arbeidsfolk står i opposisjon til kvarandre. Bøndene betaler arbeidsfolka dårleg når dei må ta gardsarbeid for å skøyte på inntekta. Det lokale fattigstyret og lensmannen grip inn i livet til Kjipp Kjapp og blir møtte med skepsis. Dessutan høyrer me om ei ung jente, Gerda, som kjenner på jantelova i det vesle samfunnet, og som blir uglesett dersom ho går ut – berre for å gå ut. Mennene kan «henge» på «Tråkka», medan damene helst må ha eit ærend. Og Gonil, den kloke, forstår Gerda (ei novelle i *Den nye maskina og andre noveller* heiter «Gerda» og har same tematikk, sjå s. 112).

Dramaet, skrive innanfor ei realistisk ramme og utan teikn til litterære eksperiment, kan seiast å ha ein historisk-materialistisk ideologi i botnen. Kapitaleigarane legg premissane, dei skaltar og valtar med framtida til plassen. Ei scene i byen, «på ein kafe eller ein fritidsrestaurang», syner oss spelet med pengar fjernt frå Verket. Då ein så endeleg har sikra ny drift, tonar dramaet ut i Gonils poetiske tankar omkring klassekampen, med Kjipp Kjapps død som tragisk bakteppe.

For Gonil er ikkje nødvendigvis arbeidarane dei «rene og ranke», ho ser redsle i mange, ikkje berre i Kjipp Kjapp: «Åh, ja ... dei store redde, hjerte ... som bankar ... det er som ein aldri noen gang har sett aent her ... hårr ein har snudd seg» (s. 87).

Heilt til slutt ser ho arbeidarane på veg til gruvene i mørkeret: «Der kommer Karl borti Brekkenevegen. Det er nok løkta hans som kommer der ... Og oppi Mulevegen ser eg løktene til Johan og Peder.» Brått blir tittelen på stykket tydeleg for oss. Ho ser på blomane om natta, arbeidarane som lyser og på vinteren: «Vinter ... og stillt og kvitt har snøen lagt seg over skog og mark, det er som den vil si te oss: vent og ha tål, vent på det som ska komma, som ska spire når våren kommer. Vente og ha tål ...» (s. 90). Desse linjene alluderer til ikkje berre samlinga *Snøvinter*, men endå meir tydeleg til dikt om arbeidsfolk. I «Anleggsplassen» (*Frå eit halvt liv*, 1969) skriv han om korleis arbeidet blir sett i gang: «Sola signaliserer og set verden i gang. / Alt påny. Ein trompet i lufta. / Arbeidaren blir lys, / det mørke arbeidet letnar» (Lie 1969b, s. 41). Seinare får lyset eit meir samansett og eksistensielt innhald, til dømes i diktet «Vi som trong lysets minne» (s. 126) frå samlinga *Mot det ærlege lyset: Ordspelarens skugge* (2011) (sjå s. 200).

Heilt til slutt ymtar dramatikaren om at heller ikkje Gonil er den sterke kvinna som gjev von om ei betre framtid. Ho tenkjer tilbake på mannen og son sin som døydde i spanskesjuken, og

kjærleiken til dei vil ho overføre på alle arbeidarane. Dette er hennar sorgarbeid, men brått kjenner ho eit stikk i bringa.

Dramaet er folkelivsskildring, kapitalkritikk, rørende menneskeskildring og viser samanhengar mellom arbeid og kapital. Likevel er ikkje dette eit programmatisk og revolusjonært klassedrama, men ein tekst som fangar opp like mykje breidde i menneskeskildringa som i saka til arbeidarane. Dette heng langt på veg saman med at han bruke kjende og reelle personar frå lokalmiljøet som han sjølv hadde opplevd (t.d. Kjipp Kjapp). Dessutan er kvinneperspektivet svært tydeleg, medan mennene er meir utydelege skapnader. Kjipp Kjapp er likevel den viktigaste figuren i kraft av å vera den svake som alle på Verket vernar om i solidaritetens namn.

Teksten er eit døme på det autentiske talemålet på Verket. Dette er Arvid Torgeir Lies eige språk, eigen daglegtale, og truleg har denne upubliserte teksten like stor verdi for språkforskarar som for litteraturforskarar. Dette heng også saman med undertitelen på stykket: «Eit historisk bilde frå eit lite gruvesamfunn». Primært er det historia Lie vil syne fram for oss, og kanskje dramaet fyrst og fremst må forståast ut frå det. Det gjeld også den neste boka, novellesamlinga *Den nye maskina og andre noveller*, der han fører si litterære historieskriving vidare.

## *Den nye maskina og andre noveller (1986)*

Novellesamlinga *Den nye maskina og andre noveller* kan sjåast på som ein parentes i forfattarskapen. Og nokre av meldarane var ganske lunkne. Geir Uthaug i *Morgenbladet* (1986) skriv at novellene manglar litterær tyngde, historiene er rett og slett for dårlege. Jo Ørjasæter i *Nationen* (1986) ser på tekstane som «nærmast skriveøvingar», men seier samstundes at novellene er «tidsbilete frå vår nære fortid».

Novellesamlinga inneheld fem noveller og to fablar. Novel-  
lene handlar om Bygde-Noreg, meir spesifikt bygdelivet i inn-  
landsbygdene, og blir kategoriserte i boka som «Fem historiske  
blenk». Tittelnovella (s. 9 ff.) – som også blir framheva ved  
framsideillustrasjonen til Sølvi Dalhaug av den nye maskina –  
skildrar Olav Kås som vekkjer oppsikt i bygda, han har kjøpt  
seg ein bulldosar, men ved eit uhell går den løpsk, øydelegg eit  
hushjørne og vedskjulet til naboen og hamnar ut i ei skråning før  
ein får stansa maskina. «Gerda» (s. 27 ff.) hentar handlinga frå  
det som truleg er Åmdals verk, og tek for seg ein kjend tematikk:

Gerda flytter ut frå bygda, kjem tilbake med eit finare språk og kritiserer bygda for å vera bakstreversk. Musikkstudenten Jan, i «Musikkstudent Jan Helland» (s. 35 ff.), provoserer anleggsarbeidarane for manglande bakkekontakt. «Dans på Netten» (s. 51 ff.) tek oss med til bygdedansen, med slåstkampar og skildringar av det å kjenne seg utanfor. «40 stökk» (s. 61 ff.) handlar om den unge tømmerhoggaren som, i sitt overmott, blir utsett for eit uhell då han prøver å halde tritt med akkorden. I det heile er dette velkjende motiv frå bygdesamfunna. Men korleis skal me eigentleg lesa tekstane?

Som også meldarane er inne på, novellene står fram som trauste og tradisjonelle. Karakteristikkane kan ein gjerne lesa i lys av ein 80-tals kontekst, tiåret for fleire postmodernistiske litterære forsøk der ein sådde tvil om moglegheitene til den realistiske litteraturen. Metanivå i teksten, sjangerbrot og oppløysinga av forteljinga som kategori for erkjenning var nye trekk ved den mest framskotne litteraturen i tiåret (Kjartan Fløgstad: *Det sjuande klima* (1986) og Jan Kjørstad: *Homo falsus* (1984)). Arbeidardiktaren Kjartan Fløgstad er på sitt mest eksperimentelle, arbeidardiktaren Arvid Torgeir Lie tek eit steg til sida, eller tilbake, og blir omtala som «traust» og lite spennande.

To meldingar er interessante og inviterer til andre lesemtar. Tor K. Karlsen i *Klassekampen* (1986) trekkjer linjer tilbake til A.O. Vinje og meiner at Lie-novellene også står for eit tvisyn. Novellene tematiserer framsteget: Kven er det som styrer framsteget, og er all teknologisk og økonomisk utvikling av det gode? Karlsens problematiseringar er på temanivå og legg i liten grad litterære kriterium til grunn. Arild Dahl i *Gula Tidend* (1986) skriv dette om Lies skrivemåte: «Det er traust dikting dette, og hundre mil frå moten. Han som skriv ser med auga til vanlege folk, alt er sett frå undersida, gjerne litt på skrå, her får folk stå fram i sitt eige lys utan at forfattaren peikar på dei og ler.»

Kanskje me er ved eit viktig punkt her? Novellene har eit gjennomført folkeleg preg, intensjonen er å formidle situasjonar og hendingar, personar og miljø så direkte, ufiltrert og usminka som råd. Novellene blir også karakteriserte som «Fem historiske blenk». Er det derfor dei manglar «litterær tyngde»? Kanskje historiene blir «tynne», for folks liv er i det store og heile banalt og kjedeleg? Mot dette kan ein sjølvsgt hevde at forfattaren alltid vil vera den som vel ut og perspektiverer teksten, slik at ei slik direkte formidling gjev ikkje mening. Likevel vil novellene i det fylgjande bli kommenterte primært som historiske uttrykk, sekundært som litterære uttrykk, idet ein også kan støtte seg på synspunkta til Arild Dahl.

Eit viktig spørsmål vil uansett melde seg: Kvifor vel Arvid Torgeir Lie ei tradisjonell og direkte realistisk form i novellene, og ei friare og meir modernistisk form i dikta? Svaret har mellom anna å gjera med korleis den litterære institusjonen konstruerer førestillingar om dikt. Ein kan minne om at den gjengse forståinga av modernismen i lyrikken i Noreg ofte har dreia seg om fri eller bunden form. I forordet til antologien *Moderne norsk lyrikk. Frie vers 1890–1980* polemiserer redaktørane Kjell Heggelund og Jan Erik Vold mot dette synet, men dei lèt dette likevel vera det viktigaste kriteriet for å velje ut dikt (1985 s. 7). Dette «fravær av fastlagt rim og rytme» gjeld dei fleste Lie-dikta. For han er dikta ofte eit uttrykk for ein folkeleg refleksjon, ein kvardagsleg og kanskje naiv måte å seia ting på som fører han langt vekk frå den eksperimentelle modernismen frå til dømes 40-talet med Paal Brekke og Tarjei Vesaas. Lie er ein kvardagspoet som ikkje nødvendigvis drøftar dei store modernistiske spørsmåla som framandgjering og undergangsprofetiar. Likevel er han altså ein modernist, legg ein Heggelund og Volds synspunkt til grunn. I lys av dette kan ein hevde at vegen ikkje er så lang frå dikt til novelle i Lie-universet.

I «Den nye maskina» er det fleire stemmer som kjem til orde, primært Olav Kås' stemme, men også bygdekollektivet er tydeleg. At det er nettopp han, Olav Kås, som skulle bli den som fyrst kom med den nye maskina til bygda, kan knapt hovudpersonen sjølv tru: «Det var som han drømde alt ihop. Og korleis hadde det gått til? Han visste det mest ikkje sjølv» (s.11). Også bygdekollektivet undrar seg: «Og dei såg frå maskina bort på Olav Kås: og at det skulle bli han, Olav Kås, vaksen opp der borte på fattig-Kås som skulle greie det. Dei måtte undre seg, kven hadde vel tenkt at det budde slikt i han?» (s. 15). Elles er framstillinga svært scenisk, det er fleire som krinsar rundt det nyinnkjøpte vedunderet.

Heile historia er djupt folkeleg, det er ei historie som ein kan tenkje seg lever på folkemunne, som det går gjetord om, og som har i seg ein humor som ikkje berre er situasjonsnær, men også fortel noko om historiske endringar. Ifylgje Henri Bergson ber låtten i seg ei kjensleløyse (1922 s. 5). Humor og lått frigjer på sett og vis nokre emosjonelle band. Det er ikkje sikkert det er tilfellet her. Forteljaren ler med personane, og ein kan merke ei raus og solidarisk haldning til dei han fortel om. Trass hybris og overmot, dei involverte blir ikkje stilte til skode som latterlege og naive.

«Gerda» har handlinga lagd til «den vesle gruvestaden», og frå skildringa elles er staden Åmdals verk, fødestaden til diktarren. Det manglar ikkje på konfliktstoff i novella: kjønnsroller, by-land, arbeidarane og deira vilkår, gammal og ny tid osv. Konfliktane utspelar seg i ei scenisk framstilling. Gerda synest mora heng att i det gamle, ho peikar på at likestillinga mellom mann og kvinne ikkje har kome til staden, og dessutan er her ein viktig språkleg dimensjon. Foreldra snakkar «verkensmål», ein type vesttelemarkdialekt, men med mange innslag av bokmålsord. Gerda tek avstand frå dette språket, noko veslesystera kritiserer

henne for. Faren er den mest tilbaketrekte, men han har jobba mykje skift, er trøytt og lite tilgjengeleg. Det er han som tilsynelatande har den sterkaste tilknytninga til staden, mora drøyer seg bort og er oppglødd over det nye livet til eldstedottera. Gjennom Gerda og faren stiller forteljaren ein samtidsdiagnose, utan at dette er representativt for norma i teksten – Verket, som ein liten stad i distriktet, opplever harde tider, arbeid blir det mindre av, og kjønnsrollene spelar ei rolle: Mennene er meir knytte til staden enn kvinnene, som søker tilhøyrsløse og identitet i byen. Mennene har trass alt, framleis, ein arbeidarkultur å identifisere seg med.

«Musikkstudent Jan Helland» tek opp temaet arbeid og kunst (namnet alluderer sterk til den kjende felebyggjaren Jon Erikson Helland). Jan komponerer og er ein lyttande anleggsarbeidar og forklarar dette om det å lage musikk:

Jau, forklara han, tonane vinn eg ut av dei grove, ru ljodane som dag og natt stig opp frå arbeidet der ute på dammen: maskinenes iltre brumming, ljoden av stein som skreier av lasteplanar, dynamittsalvenes djupe drønn, og den skarpe vissling frå presslufttrøyr.

Ja, just slik gjekk han fram, forklara han, for han tilhørde dei som sverga til realismen i tonekunsten, ja, i kunsten i det heile. Det vil sei: han søkte det samantrengde uttrykk for røynda ikring som såleis i ein viss forstand jamvel blei verkelegare enn røynda sjølv (1986 s. 36).

Desse linjene kan lesast som ei programfråsegn for den sosialrealistiske diktninga. Han vil lage kunst av arbeidet og arbeidsprosessar, men likevel må kunsten ha ei underleggjerande kraft (jf. Kjartan Fløgstad's ofte siterte utsegn om at det me diktar opp, skal bli sannare enn røynsle). Som eit rop om meir realisme i litteraturen er desse tankane interessante og i påfallande utakt

med den postmoderne retninga som fleire leiande forfattarar i tiåret var sterkt påverka av. Likevel må ein minne om at ein del av tematikken i denne teksten går på rolla til kunsten sett opp mot rasjonalitet, og endå viktigare: Arbeidarane går til åtak på «bønder, studentar og lærarar» som også ser anleggsdrift og utbygging av vassdrag i eit miljøperspektiv. Teksten formidlar såleis stemma til anleggsarbeidaren: «Ser du den dammen der borte ... han reiser seg og veks for kvart skift og for kvar dag. Veit du kva det tyder? Hm? Det tyder at til sist har òg vår tid kome!» (s. 42).

Paradoksalt er det lyttinga som så å seia «feller» Jan. Han er ikkje merksam på ein ulyd i bilen han køyrer på anlegget, og mannen på neste skift oppdagar ein feil. Jan får ei skikkeleg oppstramming og blir skulda for å lytte meir etter tonar enn ulydar i lastebilen.

Alt i alt er det to stemmer i denne teksten som begge er ein del av den tematiske norma. Forteljaren solidariserer seg med både kunstnaren som lagar kunst av arbeidsprosessar og med arbeidaren som skaper verdiar, men som likevel kan ha eit for smalt perspektiv på tilværet.

Me har også fleire gonger sett korleis musikk tematisk pregar mange av dei beste dikta, og Jan Helland representerer også kunsten, om enn ikkje på ein så mytisk måte som Carl Jularbo.

«Dans på Netten» har ei ung og beskjeden jente som hovudperson, ei jente som i løpet av handlinga blir modig og skjeller ut «oksenakken» som slår ned den ho dansar med, Olav Dur. Det å finne «takten» blir eit motiv, Olav og jenta finn ikkje den med det same, men etter slåstkampen feller Olav ei tåre, og «frå den langt utdregne trekkspelbelgen og frå bogen som går hardt mot strengen strøymer dei brusande tonar, hogg den hissige takt, og golvet dirrar og knest under den svingande ringen som går rundt og rundt» (s. 60). Ein kunne kanskje lagt til: «Jularbos musikk

er ingen musikk av silke / eller for meditasjon. / Han ga oss det vi ville ha» («Jularbo» frå *Skrive og tenke*, 1971 s. 20). Slutten på novella viser poeten Lie der han bruker velkjende motiv som «sving» og «ring» for å skildre rørsler – sterke kjensler, store endringar, fysiske fenomen. Dansen er fysisk, hissig, dramatisk, og bogen «høgg» takten og er slett ikkje musikk av silke og for meditasjon.

«40 stokk» handlar om innordning i det rasjonelle bygdesamfunnet. Helges kamp for å hogge «40 stokk» er drivkrafta i novella, og det fyrste han seier då han kviknar til etter den stygge ulykka, er nettopp «40 stokk». Teksten kan gjerne lesast i dialog med Tarjei Vesaas' novelle «Siste mann heim» (*Vindane*, 1952 s. 99), som skildrar tømmerhogsten med ein religiøs dâm over seg ved å bruke helgemessmotivet. Dessutan opplever Knut ei brå og epifanisk erkjenning av å «høyre til». Lie-novella handlar om rasjonalitet, effektivitet og økonomisk produksjon, og fyller ut biletet av Vesaas' meir metafysiske skogsarbeid.

To fablar avsluttar *Den nye maskina og andre noveller*. «Padda og motorvegen» (s. 73) handlar om strevet ei padde har med å krysse motorvegen, men den klarer det. Og på den andre sida, medteken, men i live høyrer ho eit kvitter frå ein fugl, og «eit slags svar greidde òg padda å sende attende, ei veik, lita tale ut i eit endelaust rom, men som tydde: ho var ei levande padde» (s. 85). Teksten oppfyller krav til ein moralsk fabel, men opponerer også mot den same sjangeren – og er i tillegg svært velskriven. Den ofte knappe stilen i ein tradisjonell fabel er her erstatta av ein meir forklarande, resonnerande og utbroderande stil. Frå paddas perspektiv ser ein korleis *framsteget* har endra naturen. Kritikken mot dette er ikkje eksplisitt som den ofte er i ein tradisjonell fabel, men den er likevel tydeleg, primært gjennom detaljerte skildringar, av til dømes giftig eksos og larmen frå bilane. Også den siterte slutten inneheld ein kritikk. Kravet om besjeling

og personifisering er også til stades ved at me blir førte inn i ei vaksen tankeverd. At ei padde tenkjer, resonnerer og vurderer som eit menneske, og til og med kjenner att bilmerke, skaper ein humoristisk effekt (ein meldar meinte at ei padde ikkje kunne kjenne att eit bilmerke, her har ein mistydd fabelsjangeren).

Temaet i «Padda og motorvegen» kan koplust til ein naturverntanke frå 70- og 80-talet, men er sjølv sagt endå meir aktuell i dag. Men i dag vil ein også etterlyse *stemma til dyra* i litteraturen, for tradisjonelt er skildringa av naturen *antropomorf*, den er skildra ut frå eit menneskeleg perspektiv, så også fabelen (jf. Røskeland 2018). Teksten går også i dialog med «Musikkstudent Jan Helland» gjennom opplevinga av korleis vegen øydelegg natur.

Fabelen er heller sjeldan brukt i moderne norsk litteratur. Men Tor Åge Bringsværd og Jon Bing har dyrka sjangeren. Her kan ein også trekkje inn Tarjei Vesaas (som Lie er i konstant dialog med). «Ein motig maur» (*Vindane*, 1952 s. 7–16) tematiserer valdsbruk, og begge forfattarane vel blant dei minste skapningane for å belyse store tema. Dessutan er tonen, den uhøgtidelege og tilforlatelege stemninga, den same i dei to tekstane.

Skal du inn i forlagshuset til Gyldendal, må du opne ei stor og tung kopardør. Kanskje denne er ideen til fabelen «Huset», som handlar om dørene i eit forlagshus (s. 87). Nokre dører er nye og går lett inn og ut, men ei dør er eldre, av heil ved, knirkar litt og er tyngre. Frå dei nye dørene høyrer eit «susande lett, latt-kor», frå den gamle høyrer ein «avstikkande og omstendeleg krummelum-ljod». Forlagshuset har effektivisert og delt opp verksemda i to delar: ein for faktalitteratur («den handgripelege, objektive røynd») og ein for skjønnlitteratur («den ikkje-handgripelege, subjektive røynd»). Dørene er altså alle konsulentane, medan den gamle hovuddøra representerer tradisjon og står også for eit litteratursyn: Røyndomen er både byrjing og slutt, «eit vilkår for at poesien lys kunne bryte fram og stråle ut i verda, og som

gjorde eit stykke litteratur til diktning og ikkje bare ei eller annan form for sjurnalistikk og reportasje» (s. 93) (Lie skriv som regel journalistikk på denne måten for å markere avstand og kritikk). Den gamle døra snakkar også om «den poetiske Midt». Den nye tid i forlaget, i si marknadstilpassing, skil mellom fakta og fiksjon og overser dermed poesien i faktatekstar, og fakta og realismen i fiksjonen.

Den gamle fører ein einsam kamp, men har eit våpen. Den understrekar kva for vilkår som gjeld for forteljinga den sjølv er ein del av, og metakommentaren gjer inntrykk: «Diktning er heilt tre, og ikkje bare ei utside og ei innside lima ihop! Det breidde seg ein augneblinks djup, illevarslande stille gjennom gangen, så brast det ut ein larmande dur frå dører som svinga rasande opp» (s. 95). Den gamle døra blir til slutt fjerna, men medan handverkaren arbeidde med dette, «protesterte det frå heile hans handtverkarsjel».<sup>6</sup>

Historiske endringar og problematiseringar av det ein kan kalle for framsteget, er gjennomgåande tema i denne einaste novellesamlinga frå diktarens hand. Teknologisk utvikling, naturinngrep, eit næringsliv som endrar seg og fører til sentralisering og marknadstilpassing, er stikkord. I lys av dette skil «Dans på Netten» seg ut som primært ein tekst om privatsfæriske tilhøve. Alle dei andre tekstane handlar i botn og grunn om materielle og økonomiske vilkår og endringar.

Arvid Torgeir Lie vender tilbake til diktskrivinga, og i neste samling er han på mange vis tilbake til der han var før novelle-samlinga. I tekstane som kom i 1990, kjenner ein att pennen, men han vrir profilen i retning av ein stad, eit konsept.



ARVID TORGEIR LIE

---

*F eit Bergsto - år*

---

OG ANDRE DIKT

---

GYLDENDAL NORSK FORLAG

## *I eit Bergsto-år og andre dikt (1990)*

Tor Obrestad skriv at Arvid Torgeir Lie kombinerer geografi og psykologi i mange dikt (Obrestad 1991). Denne innfallsvinkelen blir ekstra aktuell når ein har å gjera med eit knippe dikt som høyrer til staden Bergstod i samlinga *I eit Bergsto-år og andre dikt* (1990). La oss gå litt tilbake i tid.

I 1967, idet Lie er i ferd med å debutere som lyrikar, kjem lyrikar og poet Halvor J. Sandsdalen på besøk, utsend av avisa *Varden*. Lie fortel at han har forlate studium til fordel for skogsarbeid, han har trong til å koma i kontakt med naturen «for å finna mi eiga form i diktinga» (Sandsdalen 1967) (ein som *skal* debutere som lyrikar, får altså brei spalteplass!). Han er no i området rundt Kilen i Ytre Kviteseid, ved Bandak-vassdraget (Flåvatn). Frå Kilen-området kan han sjå over til andre sida av vatnet, og der, for seg sjølv, inn under eit berg, ligg plassen Bergstod. Kanskje er det, der og då, han også finn fram til «Bergsto» i sitt eige poetiske indre?<sup>7</sup>

Etymologisk har namnet i seg ein dualisme mellom «vill og urørt natur» og «menneskeleg aktivitet».<sup>8</sup> I tillegg til dette kan

det vera lydlege grunnar til å velje namnet, og ordet «berg» er heller ikkje diktaren frå gruvesamfunnet framand for.

Fyrste del av diktsamlinga *I eit Bergsto-år og andre dikt* frå 1990 er altså siste boka i det forfattaren kallar Bergsto-trilogien (Obrestad 1991) (sjå s. 96). Staden har nokre få gardar, ei bryggje og elles bratte skogkledde lier som glir over i små jorde ned mot sjøen, med høge fjell i bakgrunnen. Staden ligg i grenseområdet mellom Kviteseid og Lunde, nærmare bestemt er Bergstod den ytste grenda i Kviteseid kommune. Biletkunstnaren og skulptøren Gunnar Torvund har laga framsida på boka, som viser eit stort grønt felt, med eit mørkeblått fjell i bakgrunnen. Elles er det grøne feltet, skogslia, omkransa av blått, for å markere fjorden. I skogslia er det teikna inn eit par hustak, ei elv og ein bekk som slyngjer seg som ein orm, og ei rund og skinande sol og nokre trekantar som kan likne på piler, eller felte tre. Torvunds noko naivistiske helleristingsetikk står godt til det språklege uttrykket til diktaren (jf. Einar Øklands melding av *Eit merkeleg hus*, s. 111).

Fyrste delen av boka har tittelen «I Bergsto. 15 dikt» (s. 5–23), den andre heiter «Concour, snurrande hjul», og tredje del er utan tittel. Denne oppdelinga gjer boka som heilskap noko sprikande tematisk. Eg finn det mest naturleg å leggje vekt på Bergsto-dikta frå fyrste del, der staden Bergstod altså på eitt eller anna vis er tema.

Litteraturen kan sjølvsagt by på mange døme der staden er eit omdreiingspunkt for handling, erkjenning og tema. Men nyare norsk lyrikkhistorie har færre døme på at diktsyklusar har dette som utgangspunkt. Staden som fenomen skulle gje ein diktar mange moglegeheiter: Den tek opp i seg mange fenomen og verkar samlande, den kan til og med betraktast som ei hending, og den står fram med ein identitet som kan fungere som ei avspegling for den det gjeld (jf. Wiestad 2002, Casey 2010). Staden er ein topos som lyrikaren kan gå inn og utforske. Kanskje nettopp topos-tenkinga høver godt for den lyriske sjangeren. Viss ein

betraktar topos som det motsette av kronos (tida), kan ein tenkje som så at mange dikt stoppar tida, dveler ved eit fenomen som eigentleg går inn i eit historisk forlaup. Nokre dikt i denne syklusen syner oss denne karakteren ved teksten – den er eit tverrsnitt av tida, eit snitt som blir gjort på ei tidslinje. Kunstnaren Lie vel typisk nok ikkje ein spektakulær storby, men ei lita grend midt i Telemark når han vel å skrive ein syklus med stadbundne tekstar.

Men andre dimensjonar ved diktsamlinga tvingar seg fram. Staden får ei vidare og meir generell tyding. Ein treng ikkje tvinge fram ei førestilling om denne konkrete plassen for å forstå dikta. Bergstod er eit døme, ikkje eit konkret utgangspunkt som ein kan kjenne att. Ein kan også sjå på staden som ein typisk stad i Vest-Telemark innanfor Lie-universet, skogsliene, vatnet, bekkane, fjella – som til saman utgjer grenda eller bygda.

Når det er sagt – tittelen *I eit Bergsto-år og andre dikt* indikerer sjølsagt samansmeltinga av tid og stad. Kanskje det er nettopp det kronotopiske i litteraturforskaren Mikhail Bakhtins forstand som tvingar seg fram når ein skal gå analytisk til verks på tekstane. Om ein ikkje bruker omgrepet direkte, og ein må også ha reservasjonen om at kronotop-omgrepet til Bakhtin er knytt til romanar, er det eit viktig perspektiv å ha som ein bakgrunn (jf. Bakhtin 1981 s. 84–259).

Ein lesar som var opplødd over samlinga, var Olav H. Hauge. I dagboka si skriv han den 5. september 1990:

Lese gjennom *I eit Bergsto-år* av Arvid Torgeir Lie. Forunderlege friske dikt! Nye ja, men ikkje berre det, men «nye» på den måten at dei er onnorleis enn andre dikt. No er det noko som skjer med nynorsk lyrikk, han er vorten fri den gamle bunaden, han er laus og ledig. Berre eit lite døme, eg tek *Vesle bekk*. Det er godt! Her er mange. (Vesle bekk er diktet «Travle bekk», mine merknader) (2000 s. 490).

Ein annan veteran i norsk lyrikkliv, den høgt verdsette opplesaren Eilif Armand, skriv ei melding i *Bergens Tidende* (1990). Meldinga opnar slik, og her kan ein merke seg den innsiktsfulle og kjenslevare opplevinga av teksten til opplesaren:

Det er en spenstig og sprell levende diktsamling Arvid Torgeir Lie gir ut i år. Diktene bærer ikke preg av å ha overanstrengt seg underveis fra hodet til papiret, iallfall er dikterens mulige slit med verselinjene skjult for leseren, og er ikke det prov på god beherskelse av håndverket? Og det at de *bærer* så bra disse diktene skyldes nok en fin beherskelse av den poetiske balansen mellom instuisjon [sic.] og refleksjon.

Det fyrste diktet «I eit Bergsto-år» (s. 7–8) har ein tittel som i seg sjølv ber preg av noko enkelt, men samstundes konstruert. Det er lite pretensjøst og understrekar posisjonen til det poetiske blikket. Dette representerer eit «vi», noko som blir gjort klart i fyrste strofe: «Etter haustens alle tap / og omkalfatringar som nå ei god stund / hadde gått føre seg, / budde vi oss i Bergsto på haustens slutt / og vinterens endelege kome» (s. 7). Me har å gjera med eit poetisk «vi» som manifesterer seg i diktet. «Vi» har kome frå ein stad og etter ein viss turbulens kome hit. *Vi-et* er tåkelagt, men opplevingane til *vi-et* er tydelege nok i diktet.

Diktet skildrar årstidene, og her kan ein for første gong registrere dei lange genitivskonstruksjonane som skulle bli eit viktig varemerke for diktninga framover. Han skriv til dømes: «dei høge snøbrauters lange, vedvarande tale», «alle mildværets struper» (sst.). Me har sett at Lie ofte stiller seg fritt til nynorsknormalen – også på grunn av dialektbakgrunnen –, og her tek han i bruk genitiven, som i hans univers fungerer svært komprimerande. Mening blir pressa i hop, samstundes som den lydlege og språklege klangen får eit større register å spela på. Orda «dei høge

snøbrauters lange, vedvarande tale» er rike på vokalsamklang (ø og a), og også e i overgangen frå «lange» til «vedvarande». På innhaldsplanet får han fram kjensla av å leva i eit landskap der snøen nærmast er over deg og ein ser opp på brautene. Linjene «Mildværets struper byrja som eit under / å synge kring oss» personifiserer og levandegjer mildvêret, som blir til fuglesongen, gjennom bruk av vokalsamklang (u og y). Konsonanten s markerer overgangen i «mildværets struper». Etter desse forholdsvis lange frasane, avsluttar han diktet slik: «Slik veksla sikkert / og utan vakling vinter med sumar / gjennom dette Bergsto-år, / gjekk over dette scenegolv / gras ut og snø inn / snø ut og gras inn, / lik to skaft å halde i» (s. 8). Landskapet er for diktaren ein skodeplass der vekslinga i årstider blir skildra alliterasjonsrikt. Snø og gras blir også noko ein held i – ein kan tenkje seg ein trillar inn gras i ei trillebår, eller mokar snø med skuffa, eller ein kan tolke skafta som meir abstrakte storleikar (gras – liv, snø – is og død). Skafta er det me har å halde oss til, bokstaveleg tala. Og det einaste visse i verda er *liv og død*.

«Javisst, gamle bergstoar» lyder slik:

#### JAVISST, GAMLE BERGSTOAR

Javisst, gamle bergstoar  
frå din berg-stoll slo titt  
ein hard lysblenk ut  
lik eit rapp med pisen.

Og steinen fall ned  
og røyken steig opp,  
og det djupe drønet

kom rake vegen hit,  
 stod mot vårt øyre  
 lik ein arm,  
 lik dei låge, tjukke greinene  
 på eit ruvande tre.

(s. 10)

Diktet handlar om dei gamle folka i grenda, den livskrafta dei representerte og korleis ein i notida kan kjenne slektskapen med forfedrane. Igjen ser me kor original Lie kan vera i biletbruken. Her har han gått til sine eigne erfaringar frå sitt heimemiljø ved å bruke ordet «berg-stoll», eit ord med dobbel tyding. Stoll er gruveopninga, som er i berget, men også i Bergsto. *Bergsto* og *bergstoll* er også lydleg omtrent identiske ord. Brått blir me kasta inn ei førestilling om at det er ein skapnad inne i gruva som sender frå seg eit lysglimt og gjev oss eit lite rapp over fingrane. Alt er brått i rørsle, ein stein fell ned, røyk stig opp, rett mot oss. Slik er møtet med forfedrane, brått kjem det ei kraftig påminning om at dei finst enno. På slutten er me tilbake opp i dagen, og møtet med fortida får eit anna metaforisk uttrykk: «lik dei låge, tjukke greinene / på eit ruvande tre.»

Kanskje det ligg ein aldri så liten bodskap også her. Skapnader i berget høyrer folkediktinga til. Magiske førestillingar blir i denne teksten til konkret handling. Fortida behøver ikkje berre vera magi og overtru, fortida er her og no. Dei gamle på Bergsto – «bergstoar» – er her blant oss.

Diktet «I gjelet» (s. 11) handlar også om historia og historiske endringar og forholdet vårt til dei. Verselinjene er svært korte og skaper inntrykk av at ein fell nedover, i eit stup eller eit gjel. Fossen i gjelet er ein bukk, og skiljet mellom metafor

og metonymi blir uklart: «I gjelet der / heldt han til, / den drivkvite, fosskvite / bukken / det minnest vi, / der valsa han, tumla / han ikring / i eit vilttert /skummande/ sprang / i eit Bergsto-sprang.» I tillegg til at versebindinga skaper rørsle i teksten, ser ein også korleis førestillingane om bukken og fossen går hand i hand. «I eit Bergstø-sprang» – kva slags sprang er så det? Her er nok det lydlege og klanglege viktig, kombinert med det svært uformelle som ligg i sjølve uttrykket. Siste verselinjene, «Nå stangar han / volta fram», perspektiverer historia. Fossen har forsvunne og er lagd i røyr, og bukken stangar i lause lufta. Volt er noko konkret og målbart, men i diktet har det blitt abstrakt, nærmast tomt. Den naturlege krafta til bukken er erstatta med den usynlege vasskrafta. I det heile munnar teksten ut i ei førestilling om det usynlege ved teknologien, som også fører oss bort frå elementa og inn i det virtuelle. Bukken stangar «volta», men også menneska inn i det usynlege famntaket til teknologien.

Andre dikt tek utgangspunkt i topografien, som teksten «Grisgrendt bygd» (s. 12). Bygda har få sjeler, berre «ein liten tropp», men skog er det nok av, «Rake stammer / topp mot himlen». Slutten er overraskande, uformell og mest karnevalistisk der den høgaste av alle skapnader blir degradert til ein troppssersjant. Gud gjev ordrar: «ein divisjon av mine tre / ut av skogen marsj! Og bli / plank og bord / panel og listverk!» Ein kan også leggje merke til at denne ordrekkja har ein eigen dramaturgi, frå den grovaste plank til det finaste listverk. I «Stikkrenner, grøfter» (s. 15) er dei bratte liene i topografien motivet i diktet. Spenninga for folk er om grøftene greier å ta unna for regnet som av og til strøymar ned fjellsidene: «– Greier vi det? Maktar vi det?» Og dei topografiske og naturlege tilhøva i grenda kan verkeleg vera trugande (jf. klimaendringane), for – som diktaren skriv – «– Her finst inga råd, / her gjevst inga nåde» (sjå elles epilogen, s. 218).

«Men òg du tapre bergets blom» (s. 17) er skriva til den fine blomen i bergsprekken. Det poetiske eg-et vender seg til blomen, til eit du, som, mellom det strenge og det karrige «utspreidde din duft og din glødande fargeprakt, / du syntest for oss liksom / ein mild overflod». Me merkar oss det klangfulle «Tapre bergets blom» og «utspreidde» – ei i utgangspunktet noko konstruert verbsamansetning, men ein del av Lies språkleg-estetiske utprøving. Blomen veks ikkje berre opp, men «rykte fram / lik mødrenes hjerte / mot bergstoarens trapp». Dette siste uttrykket fortel om kommunikasjon mellom kvinne og mann, eksempelvis mellom jentene som er utanbygds og finn ein mann i Bergsto – ein bergstoar. Å bli kjend med eit anna menneske er som ei stille framrykking over tid, nærmare og nærmare huset der bergstoaren bur. På dette viset knyter diktaren saman menneske og topografi, kva for vilkår som gjeld i landskapet og mellom menneska.

Det siste diktet – som også Olav H. Hauge trekte fram – har tittelen «Travle bekk» og handlar like mykje om oss som ein liten bekk, men er likevel skildringar tett på fenomenet:

#### TRAVLE BEKK

Travle bekk som kjem forbi og svint skundar bort  
 over botnens grus, du gjer ingen stans og din  
 fart, ditt stryk stel alt ditt sinn,  
 og talar du, er det ramsande glatt og kort,

inntil du ved grantreets rot  
 spring ned i ein kulp. Og i dette avskilde, dunkle rom  
 stansar du og gjer på di ferd eit brot,

her talar du, ler du frå botnens stein og opp til  
ditt boblande skum.

(s. 22)

I fyrste strofe kan ein merke seg tredje linja der «ditt stryk stel alt ditt sinn». Setninga samanfattar innhaldet. Bekken er som menneska – hastig, kanskje desperat, hindrar kommunikasjon. Som ein glatt stein i ein stri bekk blir språk og tale også oppramsande, glatt og overflatisk. Grantreet blir etter kvart redninga, her finn bekkjen eit rom. Her finn ein ly, stemninga stig, og ein kan til og med koste på seg ein latter. Bekken ler, og skummet blir boblande, og menneska lykkelegare og friare. Men dette er eit intermesso, dette er eit «brot». Teksten er ein parallell til «I gjelet», der bukken og fossen fylgjest metonymisk åt, i denne teksten gjeld det same bekkjen og mennesket. Likevel er teksten opnare og har ein tydelegare meddiktande funksjon i og med at mennesket ikkje er nemnt direkte. Men det menneskelege er primært representert ved at ein omtalar bekkjen som eit «du». Slik gjev teksten klare hint om at det er (travle) menneske det dreiar seg om.

Eit aspekt er enno ikkje nemnt. Det kviler ei sorg over Bergsto-dikta. Diktet «Bergsto» lyder slik: «Du var vår stad, / du ga oss vårt fattige håp, / du bar oppe vår himmel, / du var den krevande grunn / der vi stod fram» (s. 9). Orda kan skildre dei fyrste menneska som kom til staden. Poeten gjev oss innsikt i tankemåtar, og fellesskapen er ein måte å overleva på, gjennom eit «vi», eller «vårt». Men diktet «Rank» gjev håp sjølv om «i bergets tid» også indikerer tung melankoli:

RANK

Og rank her ved kjeldene står du  
vårt gamle, musiserande hus,

vår opprørar og bodberar  
i bergets tid.

Di dør svinga opp  
og ei trapp tok dirrande og lykkeleg imot.

(s. 19)

Eit moment til kan me merke oss. Bergstod ligg som sagt ved Bandak-vassdraget, eit samanhengande elve- og kanalløp frå Skien til langt inn i Vest-Telemark. Vassdraget har vore ei viktig ferdselsåre og viktig for turismen i Telemark. Båttrafikk, anløp til bryggja på Bergstod, lokal handelstrafikk – dette er utanfor det universet Arvid Torgeir Lie prøver å fange i desse dikta. Skogen, liene, bekkane, berga trekkjer meir merksemd. «Strandbuaren» som me har lese om før, er heller ikkje til stades i Bergsto-universet (sjå 48).

Andre delen av samlinga har som nemnt tittelen «Concour, snurrande hjul». La oss tenkje oss denne situasjonen: Ein ung tømmerhoggar har endeleg fått fri etter ein hard arbeidsdag. Han lener seg tilbake, kviler litt. Sommarkvelden er lys. Han ser på bilen sin og vegen som slyngjer seg ned lia. Han er fri, han er ung, han har bil, og vegen gjev han alle moglegheiter. Men det er ei jente som lokkar, og som han har fått godt nytt frå. I diktet «Kveld og fri» skriv han om dette, og slik høyrrest den poetiserte versjonen av situasjonen ut:

## KVELD OG FRI

Kveld og fri  
 og armen lagt bak hovudet  
 etter ein travel dag,  
 men sumar, og sola er ennå oppe.  
 Og der kjem vegen hit opp,  
 rekkjer fram ei venleg hand  
 mot oss,  
 som i ein kampanje for mjukt,  
 merkeleg, og så ifrå den kanten – .  
 Men det er rett, der ligg vegen,  
 vidt utstrekt:  
 ein arm slegen kring eit fjell  
 og ein skog!

(s. 25)

Vegen spelar hovudrolla i diktet. Vegen legg sin arm rundt fjella som *han* legg sin rundt jenta. Rørsla til armen er endra frå det avventande «armen lagt bak hovudet» til det storslegne og altomfattande, men intime og «mjukt og merkeleg» – «ein arm slegen kring eit fjell». Metaforen bind saman kjensler og landskap som me har sett mange døme på i Lies diktning. Vegen betyr også fridom, den rekkjer vidt, og den inviterer og rekkjer fram ei hand. Diktet har vegen som motiv, men kroppslige rørsler gjev også viktige signal, som innbyding, intimitet.

Eit anna dikt handlar om det som er det overordna temaet for andre delen, nemleg vegar og køyretøy, eller «concour». Me

har svært ofte kommentert landskapsdikt så langt, men her kjem eit viktig unntak. Han skriv eit flott dikt der han hyllar den «Gamle firhjuling» (s. 31). Igjen briljerer Lie med sofistiskerte og finslipte genitivkonstruksjonar, som kling samstemt, og diktaren er begeistra: «Og der du rykte fram liksom / balanserende på ei stram line, / syntest du for oss som ein svinganes finsmed / og dei rake sletters toreador.» Køyretøyet ser flott ut: «vår første meister / innom forkrommingens kunster.» Til slutt slår han fast at dei firehjulingane som kom seinare, ikkje kan måle seg med originalen: «Etter deg følgde bare / raden av vakre kopiar.» Nokre av desse uttrykka er meiningstunge og konnotasjonsrike. Meininga i «svinganes finsmed» kviler på ei forståing av alle dei konnotasjonane som ordet *finsmed* ber i seg – kraft, å vera nøyaktig, eldfull og kunstnarleg. I tillegg til den lydlege samklangens blir rørslene, svingane, til firehjulingen til kunst og poesi med perfekt finstemte rørsler. «... dei rake sletters toreador» er konstruert noko annleis ved at «rake» er ein konnotasjon ein kan knyte til toreadoren, og ikkje i utgangspunktet til det som toreadoren skal karakterisere – «slettene». Dette forsterkar spenninga i teksten. Uttrykket «vår første meister / innom forkrommingens kunster» set saman to tydingsområde som er ulike. Forkromming er på dobbelt vis knytt til noko overflattisk. Gjenstanden får ei kunstig og glorete overflate, langt frå det ein kan kalle, i alle fall, tradisjonell kunst. I diktets univers blir også dette kunst, ja, «firhjulingen» er noko lokkande, eit fascinasjonsobjekt: «Slik erobra du oss!»

Eitt dikt frå tredje avdeling, som ikkje har nokon tittel, kan ein også trekkje fram. «De drevne i pareringar» (s. 41) kan gjerne lesast som ein mediekritikk, ein kritikk av alt som er idyllisert, alt som er forskjønna, og i siste strofa står det også noko om det å vera open og ikkje løyne noko. Nettopp i denne openheita og denne løyndomsfrie verda ligg kanskje det mest

undertrykkjande og trugande. Medieverda er nødvendig, men det er ikkje slik at den nødvendigvis er bra for oss. Diktet, skrive på terskelen av internettalderen, gjev oss viktige perspektiv på kor viktig informasjon er, men den kan vera manipulerande, falsk og sluke alt. Sanninga kan så menn vera løgnaktig og falsk, ved at ein forkynner berre det ein sjølv kallar sanning. Og ein kan også spørje om me har krav på, eller ynskjer, den heile og fulle sanninga. Nokre løyndomar kan bli løyndomar også framover: «De forskjonarar av alt, / dykk kjem vi ikkje utanom. / Og medan de er utan løyndomar / legg de alt under dykk.» Sitatet er ganske representativt for dei dikta som skulle koma framover. Ja, truleg er medie- og informasjonskritikk langt på veg berande for heile forfattarskapen frå no av.

## Status 1990

Arvid Torgeir Lie er 52 år i 1990. Han er midt i livet, han kan sjå tilbake på ein forholdsvis stor lyrisk produksjon, han blir rekna som ein av dei fremste moderne lyrikarane og får som regel gode kritikkar. Han er også med i mykje kollegialt arbeid og stod sentralt i det viktige tidsskriftet *Basar*. Han blir rekna med, ja, han blir også kalla «forfattaranes forfattar». Han står også fram med høg grad av integritet i den litterære institusjonen, ingen seier noko vondt om han, han er traust, ekte, av «heil ved». Han har også fått sine utvalde dikt i bokform, i seg sjølv ei viktig anerkjenning, redigert av den sentrale litteraten Kjell Heggelund (*Dikt i utvalg*, 1982).

Han har også vore igjennom mange endringar, haiku-diktinspirerte tekstar har blitt avløyste av arbeidardikt, politiske dikt, metapoetiske dikt, men i dei to siste diktsamlinga synest igjen landskapsdikta å dominere. Han er på sett og vis tilbake til start,

men er mykje meir sofistikert i uttrykket. Han har også prøvd seg som novelleforfattar. Her var kritikken blanda, og samlinga er ujamn, men har interessante ansatsar. Det blei med dette eine forsøket, men han prøver seg på eit nytt felt, gjendiktingar, og ut på 1990-talet gjev han ut to slike: Miroslav Holubs *Den forsvinnande lungas syndrom* (1994) og Eugène Guillevics *Skåpet var av eik* (1997). Ein ny fase på det private plan er også verd å nemne: Han forlèt telemarkslandskapet og flytter til fødeplassen til kona, Liv Lie. Den nye heimplassen blir Spydeberg (1997).

Om Arvid Torgeir Lie var høgt respektert på denne tida, skal me sjå at verdsetjinga får meir synlege uttrykk. Han får etter kvart tre litterære prisar for sitt arbeid. I lys av dette siste – vil dei fire eigne diktsamlingane han no kjem til å gje ut, føre vidare hans godt innarbeidde skrivemåtar, eller står me overfor ei vending i forfattarskapen? I 1994 gjev han ut ei gjendikting av tekstar av den tsjekkiske lyrikaren Miroslav Holub, *Den forsvinnande lungas syndrom*. Kanskje dette gjev eit signal om at forfattarskapen tek ei ny retning, eller stadfester det innhald og skrivemåtar me kjenner frå før?

# Miroslav Holub: *Den forsvinnande lungas syndrom* (1994)

Miroslav Holub (1923–1998) var ein tsjekkisk klinisk patolog og immunolog, og ein verdskjend lyrikar. Denne kombinasjonen er viktig for å forstå Holub som diktar, og han sjølv ser ingen motsetnad her: «As a scientist, he says, he believes in ‘an objective reality’ and hates superstition. But, he adds, ‘I’m open-minded about all the phenomena of experience, including the irrational’» (*Poetry Foundation*) (2022). Holub blei oppfatta som ein politisk diktar og blei nekta publisering i sitt eige heimland før murens fall i 1989. Men dikta hans blei gjevne ut på engelsk, den fyrste samlinga i 1958, og han reiste rundt på poesifestivalar utanlands. Kva er det så Arvid Torgeir Lie finn i dikta til Holub? I etterordet understrekar han kombinasjonen av det medisinske og det litterære. Forskinga gjev han «tilgang til ei rikhaldig metaforgruve», skriv Lie og framhevar vidare:

Og kanskje er det samspelet mellom poet og forskar som har gjort han til dei store tidsperspektivas og romperspektivas diktar som i sin lyrikk på ein sjølvsgatt måte forflyttar seg både innanfor dei lange historiske tidssprang og mellom den mikrokosmiske og makrokosmiske verda, raffinert utnytta ikkje minst i hans mange sivilisasjonskommenterande dikt (1994 s. 72).

Sitatet viser openberre linjer mellom Holub og Lie – motiv-variasjonen, sprang i tid («Stenka Rasin»), frå mikro- til makrokosmos («Sin pris») og sivilisasjonskritikk («Sol-gåva»). Samlinga *Syndrom mizející plíce* kom ut på tsjekkisk i 1989 og på engelsk i 1990 (*Vanishing Lung Syndrome*). Lie har gjendikta frå engelsk. Samlinga inneheld ein utruleg rikdom med motiv frå ulike epokar, mange referansar til personar og stader. Ord og omgrep frå det ein med ei stor og vid nemning kan kalle naturvitskapen, er viktige delar av det poetiske vokabularet. Nokre døme på dette skal bli omtala her.

Diktet «Yoga» er av dei fyrste i samlinga og er eit dikt om diktinga, om poetane. Holubs innfallsvinkel er, noko forenkla, ei hylling av sjukdommen, og i lys av dette avviser han indirekte den klassiske dualismen mellom ånd og materie slik som den humanistiske diktinga ofte legg vekt på. Diktinga er altså kroppsleg.

## YOGA

All poesi er omlag

fem hundre grader celsius.

Likevel,  
er det forskjell på poetars brennbarhet.  
Dei som er dynka i sprit  
tek fyr først.

Kva ville dei vera utan sin sjukdom.  
Sjukdomen er deira sunnhet.

Dei brenn lik halmdokker,  
dei les ikkje Nietzsche,  
det som ikkje knekker deg  
styrker deg.

Dei ryk.  
Dei freser.  
Og likevel, bare ein dårleg yogi  
brenn føtene sine  
på det heite kolet.

(s. 10)

Det skal altså glø av dikta, og dikting er å finne ein kroppsleg balanse. Ut frå smerte, liding og sjukdom, men åndeleg-sanseleg ro skal dikta koma, og viss desse føresetnadene er til stades, får dikta sin rette kunstnarlege temperatur. Det er altså ikkje nok å lesa Nietzsche, eit spark til åndfulle diktarar som søker inspirasjon hjå kjende filosofar. Det er ingen garanti for god kunst.

I det som fylgjer, skal tre dikt kommenterast, som handlar om historia og forfedrane, to av dei handlar om reelle personar, det siste har ein allmenn karakter.

Diktet «Fiskane» (s. 26–27) refererer til den fyrste kinesiske keisaren, Qin Shi-Huang-ti (258–210 f.Kr.). Då han døydde ute på ei reise, var ein svært bekymra for oppstandar og uro. På veg tilbake til hovudstaden frakta ein liket i ei vogn, medan to andre vogner i same fylgjet var fylt med roten fisk. Slik kunne forderva fisk overdøye liklukta (han regjerte posthumt i ni månader, skriv Holub). Ingen ville oppdage liket av den omtykte keisaren.

I fyrste strofe, etter at keisaren er introdusert som den «første eineveldige herskaren i Kina» (jf. ordvalet her – eineveldig *herskar*, ikkje keisar), trekkjer teksten linjer mellom trekk ved det diktatoriske styret og den rotnande fisken. Det luktar av fisken og av regimet: «blinde fiskeauge, skånsame / historio-grafiske månar, / fiskerogn, vokaliske lydar / frå trusskapseiden til dynastiet.» Dermed får ein ein analogi mellom eit rote styre og det rotne fiskelasset. Den historiske røynda i dette høvet – så menn også noko glamorøst og fascinerande – blir her redusert til delar av ein fiskekropp, med sansing, lukt og rotning, noko som også heng saman med heile kunstsynet til Miroslav Holub – der slike fenomen kan bli estetiske og poetiske, men også politiske, verksame. Han skriv til dømes: «glatte små fiskehovud, rituellt / framkviskra songar av samtykke / til å steine dei / som hugsar for mykje» og «sømjebærer frå fisk, reliktskrina / til den sanne trua, / blodige fiskefinnar, røystesedlar / der ein kan røyste for at filosofar / skal gravleggast levande.»

Ein annan tekst, «Gravferder» (s. 28–29), hyllar *diktaren*. Igjen finn Holub fram til pussige episodar frå kulturhistoria, og no handlar det om den russiske forfattaren og legen Anton

Tsjekov. Den kjende dramatikaren og novelleforfattaren døydde i 1904. Igjen handlar det om frakting av lik, og kroppen til Tsjekov blir transportert frå Badeweiler i Tyskland til Moskva. På jernbanevogna står det «FOR ØSTERS», noko den revolusjonære forfattarvennen Maxim Gorkij reagerte på. Dessutan – under sjølve gravferdsprosjonen kom Gorkij og Fjodor Sjaljapin, den kjende operasingaren, til å gå feil. Dei gjekk i fylgjet til ein kjend general. Dette gjer også Gorkij harm. Til slutt i diktet står det: «først under sine siste leveår, skulle det vise seg / lærde Gorkij / til ein viss grad å halde kjenslene sine for seg sjølv» (s. 29). Dei tre omtalane av Gorkij illustrerer sentrale trekk ved nyare russisk historie. Den opprørskje og harme revolusjonære diktaren blei oppmoda av Lenin om å forlate Sovjetunionen, men får vende tilbake i 1931, med politisk munnkorg. Lakonisk og ironisk kan Holub skrive at han hadde lært å halde kjenslene sine for seg sjølv.

Det andre aspektet ved diktet er kanskje vel så viktig: For den immanente diktarrøysta er det ei ære å vende tilbake til heimlandet som «østers»: «Diktalar oppbevare på is / trekt ut av konkylien sin / (persille, kvitlauk, olje, timian; grill, / frigjera det indre vatnet) / dandert med sitroner» (s. 28). Kunsten blir igjen sanseleg, og Gorkij, sosialrealismens far, skjønner seg ikkje på det symbolske i ei slik tilbakevending. Men diktet seier også mykje om forholdet til døden. Død og liv er strengt teke to sider av same sak. Alle filter, alle fordommar og all frykt andsynes døden er lagde vekk. Til overmål, i døden ligg det også moglegheiter.

Diktet «Store forfedre» (s. 11) er eit visjonsdikt som handlar om forholdet vårt til fortida og forfedrane våre:

STORE FORFEDRE

Om natta  
kjem deira omriss tilsyne  
mot ein tom himmel  
som eit regiment av trojanske hestar.  
Deira kviskring stig frå kjelder  
av tilsynelatande levande vatten.

Men når dagen bryt fram  
lik eit egg som sprekk  
og fullvaksne hærmenn med køller blir fødde  
og mødrene blør frå sitt indre,

kjem dei tilsyne som sommerfuglar  
med kålbladvenger,  
som gelé av kondensert tåke,  
avgrensa av det falmande omrisset til eit barn,

og deira hender som knapt kan skjelnast,  
skjelv,

dei gløymer å trekke pusten  
og er redde for å seie eit einaste  
forståeleg ord.

I alle fall

har vi motteke meir arvestoff frå virus  
enn frå dei.

Dei eig inga styrke

Og vi må vera styrken til dei  
som er utan.

Diktet kan lesast som ein knusande dom over forfedrane våre. Såleis opponerer det mot den ikkje uvanlege diktsjangeren som hyllar dei. Holub ser altså ingen grunn til å gjera det, kanskje eit resultat av at ein kan kjenne seg innstengd i eit land som ikkje gjev ein full yringsfridom. Forfedrane er trojanske hestar, dei er inkompetente soldatar «med køller» som lét kvinnene lide. Dei er konturlause – som gelé – og er ikkje i stand til å tale fornuftig, dei kan ikkje kommunisere. Me må også bera ansvaret for deira feil og ha den styrken som dei ikkje hadde. Legen Holub kjem til syne i versa «I alle fall / har vi motteke meir arvestoff frå virus / enn frå dei». Det er ei av-idealiserings av fortida som pregar diktet, og dessutan formidlar det eit syn på at naturvitskapen kan gje oss innsikt. Virus gjer oss immune og sterke, men ikkje dei, i manges auge, kloke forfedrane.

Miroslav Holub er ein lyrikar som kombinerer motiva sine på ein original måte, ved at også naturvitskapen kling med i dikta. Samstundes er han visjonær, som i titteldiktet «Den forsvinnande lungas syndrom» (s. 49–50). Han kallar fram syner på «innsida» av den sjuke lunga som gradvis mister pusteevna: «På innsida veks kanskje / den veldige stumheten til eventyra, / storetar-ungen som grådig sluker alt, / mamma, pappa og

saueflokken, / blindvegen over jordet, / ei knirkande kjerre og ein hest, / eg har fortært dei alle saman og nå et eg deg, / medan scintigrafien viser / forsvinninga til ein perfusjon, og angiografien / viser restar av arterieforgreiningar / utan kapillarfasen.»

I Miroslav Holub har Arvid Torgeir Lie funne ein lyrikar han kjenner seg i slekt med. Lie bruker røynslar frå skogsarbeidet i mange av sine dikt, og slike konkrete og sanslege erfaringar legg også Holub vekt på (jf. diktet «Yoga»). Det ligg også ein kritikk av diktarar som lukkar seg inne i sitt eige miljø medan dei studerer filosofar og abstrakte tankemodellar, hjå Holub. Denne kritikken kan nok også Lie skrive under på. Holubs dikt er baserte på erfaringar, han er medisinar, Lie er skogsarbeidaren.

Overrumplinga, overraskinga, det uventa, det enkle, men slående er Lies poetiske varemerke på mange vis, og det same kan ein finne hjå Holub. Eg tenkjer på dei to dikta som handlar om døden, sett inn i uventa og smått humoristiske settingar. Dette kan også Lie nikke gjenkjennande til. «Mor død» kan ikkje samanliknast direkte, men noko av same poetikken ligg skjult her. Det gjeld å gje fenomena uventa perspektiv for å kunna sjå dei tydelegare, i eit skarpare relieff.

Eit anna moment er historiske endringar og historisk medvit. Me skal lesa seinare at Lie framhevar historia som ein viktig del av sin poetikk i samband med samlinga *Eksakthet, nærver*. Nettopp historia framhevar også Lie i føreordet, som me har sett. Holub kjem også med sine spark til forfedrane, og dette er kanskje utradisjonelle tankar. Lie og Holub deler den historiske interessa, men i hyllinga av personar før er nok Lie meir ein tradisjonsdiktar enn Miroslav Holub.

Tittelen på neste diktsamling kan også høve på Holubs tekst. Medisinararen og poeten er eksakt og nær i sitt fag, nær sine pasientar. Lie vil også vera nær og skildre sitt landskap eksakt.

## *Eksakthet, nærvær* (1995)

Eit av dei mest informative intervjua med Arvid Torgeir Lie er trykt i *Dag og Tid* i desember 1995 («Tangoen er herleg!»). Ottar Fyllingsnes har verkeleg fått intervjuobjektet sitt i tale i samband med at han gjev ut ei ny samling med dikt med tittelen *Eksakthet, nærvær* (Fyllingsnes 1995). Når ein les meldingar av denne samlinga, er det som om Litteratur-Noreg, eller kanskje helst Lyrikk-Noreg, mobiliserer dei tyngste namna. Både Tor Obrestad i *Stavanger Aftenblad* (1995) og Jan Erik Vold i *Klassekampen* (1995) er på banen og skriv fyldige og rosande meldingar. Lie får stadfest ryktet sitt som forfattaranes forfatar. Men unntak finst. Jan Jacob Tønseth i *Dagbladet* er slett ikkje imponert (Tønseth 1995). Biletbruken fungerer dårleg, skriv han fleire stader i si melding. Dette rokkar likevel ikkje ved hovudinntrykket: 80-talet var ikkje Lies tiår, men no er endeleg 70-talslyrikaren, som då vekte slik åtgaum, tilbake med ei svært god diktsamling. Han får også Halldis Moren Vesaas-prisen, ei nyoppretta utmerking som skal gå til ein lyrikar som har merkt seg ut, anten ved eigne dikt eller ved gjendiktingar.

Men la oss vende tilbake til intervjuet. Hovudpersonen seier dette om si kunstnarlege utvikling etter den noko romantiske debutsamlinga: «Seinare forlet eg romantikken til fordel for sosiale tema og det som høyrer til den ytre erfaringsverda. *I diktsamlinga som kom denne hausten, er det det klassiske diktidealet som ligg meg nærast*» (mi utheving) (Fyllingsnes 1995). Lie lagar seg ein motsetnad mellom klassisisme og romantikk der romantikken kan gli ut i øydeleggjande pessimisme i motsetnad til klassisisme som i mangt er meir «livsbejaande». Slik ein kan forstå Lie, er det ikkje snakk om ein nietzscheansk vitalisme med røter i det dionysiske, men heller det å vie tinga, objekta, til det lyse, til den klassiske ideen om det fullenda. Men samstundes vil han ta vare på «vemodet». Han nemner også filosofen Hegel, og – utan at han sjølv kjem inn på dette i intervjuet – det er nærliggjande å nemne den dialektiske verdsåskodinga og også det historiske som grunnkategori for erkjenning. Dette siste punktet konkretiserer Lie når han skildrar korleis norske bygder gjekk igjennom svært store omveltingar på få tiår, frå eit nærmast mellomaldersk jordbrukssamfunn og rett inn i moderniteten:

Eg må vedgå at eg aldri sluttar med å vera fascinert av den omvandlinga som gjekk føre seg i samfunnet vårt, frå eit førmoderne til eit moderne samfunn på 40- og 50-talet. I blant kunne ein få ei kjensle av at enkelte bygder gjekk heilt frå ein slags mellomalder og inn i moderniteten. Eg hentar dei fleste dikttema frå denne epoken.

Men kva så med det dialektiske? I *Eksakthet, nærvær* finn ein ei slik hegeliansk haldning. Objekta blir utsette for ei poetisk granskning, og ikkje uvanleg blir indre motsetnader og innbakte konflikter synlege og er med på å utvide forståinga av fenomena.

Dei blir objektiviserte, kanskje til og med dekonstruerte, for så å stå opp igjen som vår tolking der dei same fenomena, tinga, blir meir komplekse.

Ein meldar i *Bergens Tidende*, Ingrid Nielsen, seier til og med at dialektikken kjem til uttrykk gjennom det å vera og det å ikkje vera. Nærværet er ikkje berre rein fylde, men spenningsfylt og komplisert. Er det slik at tinga glepp for oss? At dei forsvinn? At dei kan vera nære, men samstundes blir borte? Resonnement omkring nærværet som også kan bli eit fråvær, og det at meldaren også les mytiske og gåtefulle dimensjonar inn i målbare fenomen, gjer meldinga viktig i Lie-resepsjonen. Dessutan les ho også nokre dikt som apokalyptiske og noko som har å gjera med forsvinning. Verda kjem oss i syne, men paradokset er at dette også kan peike mot utsletting og død (Nielsen 1995).

Kritikaren Christian Janss melder diktsamlinga i *Kritikk-journalen* i utgjevingsåret (1995). Han framhevar mellom anna diktet «To måker på elvesteinen». Diktet går slik:

#### TO MÅKER PÅ ELVESTEINEN

To måker på elvesteinen,  
 dei og det. Og der imellom  
 det skummande elvevatnet som styrtar imot  
 og favnar dette,  
 og beskriv med sin bevegelses ruhet:  
 lyng, hovud, blick og fot.

(s. 11)

Janss trekkjer fram diktet som uvanleg presist i måten ein persiperer landskap på. Diktet gjev meining fyrst gjennom dei fire siste

orda. Det er eit spegelbilette me ser av vandraren og fuglane på steinen. Diktet syner oss ei sidestilling heller enn ei samanstilling (kolonet i teksten betyr «er lik»). Teksten viser oss eit utsnitt, diktaren går altså ikkje metaforisk til verks, seier Janss. Ein kan også her leggje til at diktet syner oss ei dialektisk tilhøve mellom subjektet (vandraren) og objektet (fuglane på steinen). Desse to storleikane skaper så den poetiske persepsjonen som lesaren ser. Janss legg vidare vekt på korleis Lie viser at metonymien har sigra over metaforen. Han trekkjer fram det siste diktet, «Ein sum»: «Her rendyrker Lie sin observerende lyrikk ved å peke på en rekke ting i en rytmisk oppramsende form som ender med ‘det der er ein sum’» (1995 s. 68). Her er ingen metaforiske omskrivingar, her har metonymien sigra, meiner Janss. Innsikta om dette er krevjande, men det vil føre til ei særreiga form for «intelligent sanselighet» (sst.).

Det ligg altså eit ynske hjå diktaren om å formidle glede over fenomena rundt oss, om å hylle tinga. Å sjå og oppleve dei på nye måtar er i siste instans å dyrke sjølve livet. Tor Obrestad seier det på denne presise måten etter at han også framhevar den intellektuelle «svolten», den kunstnarlege viljen til å «sjå»: «I dikt etter dikt forsøker Arvid Torgeir Lie å konsentrera den innsikta som fins i dei banale bileta som omgir oss, og som kan fylla liva våre med kunnskap og fylde når vi samstundes fylgjer refleksjonens veg» (1995).

Samlinga opnar med «Vegen»:

#### VEGEN

Også denne vegen var til for å ferdast på,  
og endå han ikkje var stor, kom han tilsyne der  
som på geledd med alt det som var hans,

og tok imot oss foreint, samla og konsentrert,  
 og ikkje kringspreidd eller i kiv og strid  
 som der borte i mose, kratt og ur.

(s. 9)

Fenomenet veg blir gjenstand for poetisk utforsking. I det heile er det mange kvardagsfenomen som Lie trengjer inn i i denne samlinga, og ein kan minne om skiljet mellom intensjonalitet og intensjon som er to grunnleggjande omgrep i fenomenologien. Intensjonaliteten er den førspråklege urtilstanden, ideen, tanken bak, førestillinga om. Intensjonen er slik tanken ovrar seg, trer fram for oss, korleis fenomenet viser seg for oss (jf. Kaspersen 2009, Hansen 2010). Skiljet er elles mykje omdiskutert og uklart, men kanskje kan lyrikken hjelpe oss med å forstå omgrepa tydelegare. Ideen «veg» i dette tilfellet er både abstrakt og eit historisk fenomen. Me hugsar frå intervjuet i *Dag og Tid* at den historiske endringa frå jordbruksamfunn til det moderne var noko som fascinerte diktaren. Nettopp vegbygginga var vel noko av det viktigaste nye som skjedde i denne overgangsfasen, vel å merke på bygdene (det naudsarbeidet som blei sett i verk i dei harde trettiåra, var jo i stor grad vegbygging). Medvitet om vegbygging er sterkt til stades som ein undertone i teksten. Innleiingsvis ser ein at det er snakk om fleire vegar i opningslinjene: «Også denne vegen var til for å ferdast på.» Vegen blir vidare personifisert ved tilvisinga til militærverda. Soldatane stiller opp på rekkje med «alt det som var hans» – alle tinga til soldatane er fint og ryddig plasserte ved sida der dei står på geledd. Som soldaten trer fram som ryddig, plassert på linje, og der alt han treng, er samla, slik trer også vegen fram for oss ved denne personifiseringa. Kaos, usemje, strid og uro – alt dette finst ikkje der vegen er. Alt er samla om dette eine – ein

stad ein kan ferdast på, ein måte ein kan nå fram til andre på. Rundt vegen er naturen slik den har vore. Steinar og tuver ligg tilfeldig spreidde utover, og uttrykket «kiv og strid» viser igjen til soldatane som har forlate oppstillingsplassen og slutta orden, og gått over i strid, i kamp og i spreidd orden. Det er ikkje berre ein systematikk ved vegen, den fører også med seg fred og ro, for den bind folk saman, den tek opp i seg og samlar menneskeliva på ein forunderleg måte og gjev oss retning, stakar ut ein kurs for oss. Det er heller ikkje urimeleg her å tenkje seg ein konstituerande motsetnad mellom sivilisasjon, teknologi og samfunn *og* det naturlege, vel å merke den delen som er tilgrodd, får lite sol og kanskje også er utilgjengeleg. Men det viktigaste er likevel at steinura representerer noko av det eldste i naturen, ikkje nødvendigvis reelt, men språkleg-retorisk gjennom uttrykket «urgammal».

Ein kan seia at dette diktet dissekerer førestillingane våre om kva ein veg er, slik at lesaren må byggje opp ei ny meinig. I neste dikt, «Vadestaden» (s. 10), blir ikkje fenomenet, eller staden, plukka frå ein annan på denne måten. I staden blir lesaren utfordra med ein metaforbruk som krev at me er i stand til å tøye førestillingane våre ganske kraftig (Tønseth bruker dette dømet i sin kritikk av Lies biletbuk i meldinga si i *Dagbladet*). Vadestaden er «vårt lerret, / vår duk, / og vår monsun». Sentralt i diktet er det som står om at vadestaden fører oss over til «Den andre» og «Det andre». Diktet handlar om fellesskap og kollektivet, og lerret kan vera grunnlaget for å skape kunst i kollektivet. Duk, ein stoffleg parallell til lerret, er ofte eit grunnlag for fellesskap, samkome, samtalar rundt eit bord, medan monsun er ein varm vind som kan gje oss inspirasjon, får oss til å kjenne ei endring, noko som bokstaveleg tala kan væte og bløyte oss og endre oss, eit tildriv som kan skape endring. Med andre ord fangar biletet opp både kunstnarleg inspirasjon, fellesskapen med andre og

den gode kjensla av at noko vedunderleg vil skje – kanskje «å sigle inn i ein våg me ikkje har visst um», som vennen Olav H. Hauge skriv i det vidgjetne diktet «Det er den draumen» (*Dropar i austavind*, 1966).

Ein kan også ha innvendingar mot denne lesinga, for diktaren sjølv seier at han tek avstand frå den symbolsk-poetiske skrivemåten som han seier står sterkt i Noreg (Fyllingsnes 2001). På den andre sida inviterer jo Lie til ein slik lesemane i dette diktet.

La oss før neste diktomtale kommentere nærmare det kollektive. Fellesskapstanken gjennomsyrrar *Eksakthet, nærvær*. Enkle kvantitative søk gjev oss syn for segn. Ordet «eg» er nemnt ein gong, og kven andre enn Herren er det som bruker dette ordet! (i diktet «Ein grunn», s. 44). Elles er «du» brukt 21 gonger, og «vi» 11. I eit *Dag og Tid*-intervju frå 2001 understrekar Lie kor viktig den menneskelege fellesskapen er for han som diktar (Fyllingsnes 2001).

Diktet «Tapper fugl» er eit av dei beste i samlinga (og det blir også brukt som baksidetekst). I all sin språklege energi fungerer teksten som ei avspegling av dei kjappe rørsleane til fuglen:

#### TAPPER FUGL

Tapper fugl, inni ditt raudt og gult  
 livna du til,  
 vekte du oss  
 der du sat vagla opp  
 på andens bedøvande, alltid verksame  
 og alltid tilgjengelege kvist,  
 som skaka deg om, som endevende deg  
 og som du spurde, men som nesten alltid var stum.

Du, vår subjektivitets tapre hevdar  
 der du urokkeleg insisterte på  
 ditt korte, rykkande fjørliv,  
 utan ein tanke på uendeleg utstrekning,  
 bare på lett, svevande tyngd.

(s. 21)

Dette diktet kan gje oss høve til å aktualisere omgrepa *intensjonalitet* og *intensjon*. Det siste kan sjåast på som det spontane og ufiltrerte inntrykket, det som så å seia slår mot ein når ein les teksten for fyrste gong. I alle gode dikt finst ei underleggje- ring av det som er objektet for teksten, her den tapre fuglen. Ei så vanleg førestilling som at ein fugl sit på kvist, blir her utbrodert med lange og noko omstendelege passasjar der dik- taren kastar eit uhøgtideleg og humoristisk blick på den vesle fuglen som arbeider konstant med sine ting. Diktet viser også ein viss medynk med skapnaden – den syng så vakkert, men ingen høyrer. Fuglen spør, men ingen svarar. Og endeleg – «subjektivitetens hevdar» verkar som ei svært så vidløftig og høgtravande nemning som gjer teksten underleg. Me snakkar trass alt om ein liten fugl.

Men ein kan også gå bak fenomenet og stille seg spørsmålet korleis ein intensjonalitet kjem til uttrykk. Er det mogeleg å gå vidare? Er det mogeleg å seia noko om ideen og tanken som ligg til grunn for denne sterkt fenomenologiske persepsjonen?

Teksten om den tapre fuglen handlar om subjektiviteten, den er «subjektivitetens hevdar». Subjektiviteten, fuglen, vil alltid vekkje oss med sin song. Ei romantisk førestilling er «fuglen på kvist». Diktet opponerer mot denne poetiske

klisjeen. Passasjen «på andens bedøvande, alltid verksame og alltid tilgjengeleg kvist» er såleis ein nøkkel i diktet. Det er altså snakk om andens kvist med «bedøvande», «alltid verksame» og «alltid tilgjengelege» i attributiv stilling framfor «kvist». Syntaksen her er noko merkverdig, med mange karakteriserande ord i preposisjonsfrasen, noko som gjer tekstdelen markert annleis enn normalsyntaksen i nynorsk. Meininga føreset at me held perspektivet hjå fuglen, at me lever oss inn i fugleverda. Den kan lande på ein kvist og få att pusten, og det er alltid ein kvist å slå seg ned på. I den store verda der den vesle fuglen flyg, er kvisten redningsbøya, ein «tilfluktsstad» omtala ordrik og omstendeleg, med distanse. Fuglen syng, talar til kvisten, men får aldri svar. Livet til fuglen går bokstaveleg tala i rykk og napp, utan at den tenkjer dei store tankar («uendeleg utstrekning»).

Subjektiviteten, den subjektive åskodinga, er flyktig, den blir kasta hit og dit av større krefter. Den er små pip, korte ekspressive utbrot som ikkje når opp i verda der ein høgare orden gjeld. Fuglen er den tapre som insisterer på sitt omskiftande liv, i ei verd som elles er dominert av lovene til objektiviteten og fellesskapen. Ein kan gjerne kalle det ein klassisk orden der fenomenen ligg klare for utforskning. Men fuglen lét seg ikkje innordne i dette systemet, den er av ei anna verd. Ser ein evolusjonshistorisk på fuglen som skapnad, stammar den frå dinosaurane. Nettopp denne førestillinga om fuglen som annleis pregar diktet, samstundes som den er hjelpelaust kasta ut i noko den ikkje kan meistre. Derfor er den tapper. I kristendommen finst også ei førestilling om fuglen som trufast. Og Frans av Assisi tala til fuglane. Dette kan gje ei utvida meining til «tapper». Fuglen er trufast mot sin eigen subjektivitet, så å seia. Diktet som tematisk heilskap avviser såleis ikkje subjektiviteten, men held den fast som ein verdi – trass i

at Lie ofte hyllar fenomena, tinga, objektiviteten. Diktet viser ein «livsbejaande» lyrikar, eit ord som Lie brukte i intervjuet med *Dag og Tid* (Fyllingsnes 1995).

Diktet «Kyrkja» handlar om dei store universelle spørsmåla – og dei små synlege og smålátne fenomena:

KYRKJA

Oppfylt av ein djup og trøysterik fred,  
fanst også vår vesle kyrkje her  
med sin kvelving, sitt spir,  
sitt rom og sitt lys,  
og var til,  
ikkje for å hanskast  
med innlandets spørsmål,  
men for å hanskast  
med oseanets spørsmål.

(s. 39)

Ordet «også» i andre verselinje gjev lesaren ei påminning: Ikkje gløym kyrkja i bygda sjølv om den kan verke lita og ubetydeleg. Opplevinga av freden i rommet blir understreka, og kvelvingen omsluttar på sett og vis kyrkjelyden der den opplever lyset frå det opphøgde. Dette omsluttande kjem også til uttrykk heilt på slutten av diktet i orda «oseanets spørsmål». Den gamle antikke førestillinga om at oseanet omslutta verda, kan vera ein parallell til den omslutta kvelvingen. Her ligg også nedfelt ei spenning mellom det lokale, «innlandets spørsmål», og det universelle og globale. Meininga med å søkje til kristendommen, til kyrkja,

var å få folk til å bli ein del av ei større førestillingsverd («men for å hanskast / med oseanets spørsmål»). Sjølv om det lokale set sitt preg på bygningen ved for eksempel lokale kunstnarar, og at den er ein sosial samlingsplass, framhevar diktaren den perspektivutvidande opplevinga av kyrkjerommet. Nettopp kyrkjerommet er objektet for det poetiske blikket, ein persepsjon som er både abstrakt og åndeleg i sin karakter («djup og trøysterik fred»), men også konkret («rom, spir»). Ei formell side ved diktet er også korleis dei fyrste versa blir gradvis kortare fram til verset «og var til» – som blir ein kjerne av meining, den «var til», og bruk av uttrykket «hanskast med» indikerer at trua er ei alvorleg sak. Den får konsekvensar langt utover «innlandet».

Medan kyrkja er åndeleg og tidlaus, skriv han i diktet «Slageren» om dei tilsynelatande mindre alvorlege tinga, i dette tilfellet om «Slageren». Diktet kjem før «Kyrkja» og finst på same oppslag. Musikken, slageren, den smektande melodien og dei klisjéfylte orda, er viktige delar av folks liv, og teksten kan lesast som ei utviding og konkretisering av diktet «Jularbo» (*Skrive og tenke*, 1971). I Dag og Tid-intervjuet frå 1995 har Lie gjort seg desse refleksjonane om fenomenet *slager*:

I motsetnad til slageren har dagens poplåtar eit subjektivt preg. Dei er sterkt knytte til artisten. Dei gamle slagerane derimot – dei låg der. Kven som helst kunne plukke dei opp. Dei kunne brukast til mangt. Dei var møteplassar for fellesskapen. Seinare har subjektiviteten fått prega popmusikken i stadig sterkare grad (Fyllingsnes, 1995).

Igjen ser ein kor viktig fellesskapen er i mange Lie-dikt, og «Slageren» er ikkje noko unntak:

SLAGEREN

Vår ubetydelege slager,  
elska og baktalt.  
Og likevel, alltid med ei kjensle  
av ein skjult ærbødighet  
innfann vi oss framfor din upretensjose melodi  
og framfor din tingleghets forlokkande nærvær  
for å fråvraste deg din hemmeleghet  
der du kom til syne innhylla i skya  
til den vesle guden,  
og inni din ekstravaganses tre–fire  
tilstrekkelege  
og utilstrekkelege trinn  
  
og dumpa ned her, rulla omkull  
og drog bort.  
(s. 38)

Her er setningskonstruksjonar som skaper avstand til objektet det skal skildre. Gjennom uttrykk som «din tingleghets forlokkande nærvær» og «ekstravagansens tre–fire tilstrekkelege og utilstrekkelege trinn» blir minna – for diktet er sterkt retrospektivt – formidla i eit bokmåls- og byråkratiprega språk som i utgangspunktet er nynorsken framandt. Lie kan synast å lulle seg inn i ein ordrik syntaks som på den eine sida tåkelegg minna, for alle orda dekkjer dei til. På den andre sida er dette

ein freistnad nettopp på det som tittelen på samlinga, indirekte, har som mål å gjera: formidle det eksakte, nærværet. Ein nøkkel her er også den kollektive opplevinga som nødvendigvis har som ein metapoetisk konsekvens at språket må bli noko stivt og formalisert. Dessutan kan desse forholdsvis lange frasane også vera med på å skape konsentrasjon om det litterære uttrykket, noko Arvid Torgeir Lie sjølv hevdar er viktig (Fyllingsnes 2001).

Slageren fascinerer, men den har sine baksider. Den er både «elska og baktalt», den kan til og med vera ei mild form for avgudsdyrking, men me lèt oss forføre og underkaste. Slageren kan også vera eit blendverk («ekstravaganse»). Det enkle og lokkande, som også set kjensler i sving, er også noko tilfeldig. Diktet får ein fin slutt. Heile sakskomplekset omkring slageren blir gjort til ein gjenstand, kanskje ein person, kanskje ein ball, som treffer oss, kjem til oss brått for så å forsvinne. Den kan endevende liva våre, den «rulla omkull». Verda er ikkje den same etter møtet med slageren, kan ein tenkje seg. Dei siste verselinjene står språkleg i sterk kontrast til diktet elles. Lufta går ut av ballongen, den ordrike stemma som prøver ut nye ordkombinasjonar for å gje att ei erfaring, blir fort forvandla til ei dramatisk hending, uttrykt med få ord, som forsvinn like fort som dei kjem.

Samanlikna med diktet «Kyrkja» er dette eit dikt om dei kortvarige jordiske gledene, kanskje også noko skambelagde. Slageren tek aldri opp «oseanets spørsmål». Men slageren – for eksempel tangoen – er like viktig for det. Ikkje minst er den viktig i kraft av å representere kollektive røynsler.

Den dialektiske tenkjemåten blei nemnd innleiingsvis i omtalen av denne diktsamlinga. I diktet «Som eit ekko» (s. 29–30) utforskar han det doble ved fenomena i den forstand han uttrykkjer med denne konklusjonen: «noko tilstadeverande som standhaftig / hadde klamra seg fast til det som uattkalleleg var forbi» (s. 30). I innleiinga til teksten skriv diktaren tilnærma

det same: «Som eit ekko frå det som var forbi, / fanst det ennå på denne staden, tenkte han». Denne ekkotanken, det at det alltid vil klamre seg fast *noko anna* til fenomena, konstituerer teksten. Fenomena er ikkje endelege, dei vil alltid vera ein lekk i ei lang kjede, ei større utstrekning enn det ein ser med det same. Såleis kan Lie skrive at det finst «eit anker i eitkvart fall / og noko forfeila i all suksess», og at det finst ein «periferi i eitkvart sentrum», ein «presens i kvart futurum» og «ei attlevande tid / for einkvar uttømd plass». Dette doble, det dialektiske som blir tematisert her, spring ut frå einskilde område, primært språk og historie. Men ein kan også merke seg verselinjene «noko samtidig i eitkvart nærvær / og ein utstrekning i alle forløp». Denne tanken om ekko indikerer også at ein er fanga, idet ein kan vise til den mytiske historia om Ecco, nymfa, som nettopp er fanga av sine egne ekko.

Ein fast bestanddel av poetikken til Arvid Torgeir Lie er å lyfte fram den folkelege kulturen, som han ved fleire høve hevdar er under press frå dei kapitalistiske marknadskreftene (t.d. Fyllingsnes 2001). Solidariteten med arbeidsfolk ligg fast, mellom anna i dikt som «Jularbo» og «Slageren». Folkekulturen og verdien av det handverket og det praktiske arbeidet blir også hylla (jf. diktet om smeden i «Beethoven»). I diktet «Mekanikar» er handverkaren ein garantist for dei rette etiske vurderingane. Alle har blitt korrumperte av kapitalens frammarsj, berre mekanikaren er att.

#### MEKANIKAR

Mekanikar, der du tålmodig stod og hamra og  
 pånytt retta opp og skøyte i hop, inne i ditt  
 tronge, nedsota rom, var du vår attverande etikar.  
 (s. 27)

Me merkar oss bruk av «Du» og «vår», som understrekar fellesskapen, og ein kan dessutan leggje merke til uttrykket «ned-sota rom», som understrekar det fysiske arbeidet. Den folkelege fornufta finn ein hjå arbeidsfolk. Viss Lie hadde skrive om mekanikaren tidleg i den mest politiserte perioden, hadde kanskje mekanikaren representert forandring og samfunnsomvelting. No er dei etiske spørsmåla mest presserande. Mekanikaren kan rette opp materialet, men også rette løgn til sanning. Han kan skøyte i hop delar og få oss til å sjå samanhengar. Abstrakte tenkjemåtar blir konkretiserte, for i verkstaden til mekanikaren går det også føre seg tankearbeid.

Avslutningsvis i denne bolken kan det høve med eit dikt som nettopp seier noko presist, *eksakt*, og som er svært *nært*. Lie skriv mange dikt om fenomen knytte til *veg* i samlinga, og teksten «Grustakets små remser» er også på sett og vis vegrelatert. Dette er av dei dikta som er mest presist i persepsjonen av fenomenet, samstundes som han bruker dei moglegheitene som ligg i figurdiktet til å formidla sansinga. Dessutan får «nullpunktet» ei svært ladd tyding som opnar diktet utover mot oss, til dømes om ein vel å tolke det som ei nedteljing mot noko dramatisk. Det blir også ymta om ei tekstlaus verd. Er dei småremsene i grustaket, på sitt mikronivå, eit teikn på at me går mot ei språklaus verd, mot katastrofen, apokalypsen (jf. Nielsens melding)?

#### GRUSTAKETS SMÅ REMSER

Grustakets små remser

som

glid

ned

og overfell oss,  
små remser  
som  
lik  
ei tekstlaus verd,  
eller ein monoman figur,  
glid  
ned  
mot  
null,  
og  
mot  
nullens grådighet.  
(s. 49)

På slutten av 90-talet er Arvid Torgeir Lie i ein fase der han er svært oppteken av objektiviteten ved fenomen og ting. Ein ting er la tinga tale for seg, det gjeld også å få dei til å svara. I 1996 får han sin fyrste viktige litteraturpris, Halldis Moren Vesaas-prisen, og juryen gjev han ros for «nærleik til tinga og den materielle røyndommen, kombinert med eit krese bygdenorsk tvisyn og intellekt» (sitert frå Fyllingsnes 1996)

I lys av dette kan ein forstå Lie når han no gjev seg i kast med den franske poeten Eugène Guillevic, som også er kjend for å utforske det konkrete nærværet ved tinga. I 1997 gjev han ut eit utval av gjendikta Guillevic-dikt.

## Eugène Guillevic: *Skåpet var av eik* (1997)

«Om eg med eit par ord skulle karakterisere Guillevics poesi, måtte det bli med ei tilsynelatande paradoksal formulering som denne: ein objektivitetens berusing» (1997 s. 197). Dette skriv Arvid Torgeir Lie i etterordet til den utgåva av gjendiktingar han gjev ut i 1997 med dikt som han sjølv har valt ut. Det dreiar seg altså om den franske lyrikaren Eugène Guillevic (1907–1997). Guillevic debuterte som lyrikar i 1942, og namnet hans er knytt til ei retning innanfor lyrikken ein kan kalle «tingpoesi». Lie trekkjer fram nokre viktige sider ved Guillevics poesi idet han også peikar på at franskmannen står i sterk gjeld til William Carlos Williams, ein pioner innanfor denne typen poesi (gjendikta av Jan Erik Vold og gjeve ut i 1969, under tittelen *Love*). Dikta til Guillevic spring, ifylgje Lie, ut av eit ynske om å oppnå større balanse mellom den ikkje-menneskelege og den menneskelege verda. Sanninga om livet vårt ligg like mykje gøymd i dei materielle fenomena som i det opplevde livet.

Eugène Guillevic var fødd i byen Carnac i Bretagne, og her hentar han mange av motiva sine. Lie framhevar ei endring frå og med samlinga *Carnac* i 1961. Dikta blir enklare og meir transparente. Men allereie i debutsamlinga frå 1942, *Terraqué* («Av jord»), skildrar han (truleg) sitt heimlege Bretagne i diktet «Andlet»:

ANDLET

Karrigt steinlandskap, landskap med krattskog – , berg  
som tørken tirror.

Jord

lik ein sår strupe

som ber om mjølk,

kvinne utan mann, åsrygg

lik ei skålda maurtuve,

jord utan buk, musikk av koppar:

andlet

som hos ein domar.

(s. 19)

Landskapet nærmast ber om liv og er meir enn registreringar. I samlinga *Carnac* (1961) er dikta enklare i forma og meir stillferdige. Dei tekstane som er med i utvalet frå denne samlinga, er utan tittel, men dei handlar uansett om landskapet, folka og veremåte. Viss ein skulle føre poetiske prov for at landskap skaper folk, må ein gå til desse dikta. Her er nokre døme:

Folk her var lik bautasteinar,  
i uminnelege tider hadde dei halde til her.

Dei gjekk for å betrakte havet,  
dei lytta.

(s. 91)

---

Avsides gardar og husklynger ligg  
mellom dykkar furuer  
og inntil dykkar vegar,

de stoler ikkje fullt ut  
på grunnen under dykk.

Så å teie  
er ein nødvendighet

(s. 93)

-----

Ørkenen og deg –  
det betyr sanden.

Fjellet og deg, det høge fjellet  
det betyr vinden.

Men viljen din  
han finst

korkje i ørkenen  
eller i vinden på fjellet.

(s. 96)

-----

Elles skriv Guillevic ofte dikt om dei små fenomen, som «Song». Dei små hendingane, detaljane, får ei gradvis ei utvida meining ved spørsmål og den aforistiske sistestrofa:

#### SONG

Jorda sa amen  
då ein la han dit i ei kiste av eik.

Amen, det er fort sagt –  
Og kven veit om det blei sagt?

Eitt er sikkert, ho skreik ikkje, –,  
men han, skreik han?

Menneske og jord har vant seg til kvarandre  
og det er alt ein veit.

(s. 26)

Diktet «Tid» er eit refleksjonsdikt som framhevar dei synlege prova på at tida går. Tida syner seg ved gradvis elde og ikkje dokumentert tid. Menneska prøver også å springe om kapp med og utfordre tida, ja kanskje få kontroll over tida. Slutten skildrar ein slik augneblink:

## TID

Det finst meir tid

i ein liten holet kjele  
innhenta av brennesla

eller bleika av sola  
på eit heilt alminneleg kjøkken

enn det finst der ute på landevegen  
og i matrikelbøkene.

Vårt ønske var alltid å bevege oss raskare  
og lengre enn tida,

og før henne dukke ned i metallklumpen  
som ennå ikkje har blitt til noko,

å gripe kring ein ting  
som tida ennå ikkje har flytt inn i,

og så, medan vi ligg inntil han like ved  
 den mørke elvebreidden  
 å sjå tida streve seg fram mot oss  
 gjennom århundre og skyer.  
 (s. 55–56)

(frå *Exécutoire* («Iverksetjing»), 1947)

Guillevic går bak tinga og bak tida. Det kan minne oss om den før-språklege tilstanden, eller tilstanden som er *før* tida. Teksten handlar eigentleg om vårt forhold til tinga. Å kunna sjå fenomena arte seg som tidlause storleikar frigjer oss. I korte augneblinkar er opplevinga av ting noko opphavg, ein urtilstand som me alle søker. Dermed handlar teksten også om forholdet vårt til historia (jf. diktet «Javel, gamle bergstoar» som handlar om korleis historia og tida brått kan ta tak i oss (s. 133)).

Dikta til Eugène Guillevic har mange likskapar med Lies eigne dikt. Samspelet mellom subjektet og objektet er tema hjå begge, og ein ser også mykje av den same utprøvande dialektiske haldninga til det å skape poesi (jf. det diktet som startar med «Ørkenen og deg –»).

Den jordnære og ikkje-symbolske skrivemåten til franskmannen går rett inn i den lyrikktradisjonen som prega slutten av 60- og 70-talet. Dikta kan minne om Olav H. Hauges, og ikkje minst om Lies eigne tekstar, med tanke på både at dikteren vender tilbake til same landskap, og ikkje minst at ein går tett på fenomena og lét dei på sett og vis leva sitt eige liv. Både *Eksakthet, nærvær* og *Skåpet var av eik* formidlar ein metapoetikk der ein gjer konkrete fenomen til poetiske objekt, og ein finn mykje av

den dialektiske insisteringa på å finne ut av den materielle og fysiske verda som omgjev oss.

Ein kan også lese ein viss opposisjon i dikta til Guillevic. Nær-  
liggjande å nemne er diktet «Tid», sitert ovanfor, som nettopp  
legg vekt på at kvardagsmenneska opplever tida på ein rikare måte  
enn den offisielle dokumenterte tida («i matrikkelbøkene»), på  
same måte som dei små tinga, «ein liten holet kjele / innhenta  
av brennesla», har meir av tidas fylde i seg enn «landevegen»,  
som er meir prangande og synleg for alle.

Trass i den poetiske skyldskapen er dikta til Lie ofte meir  
forklarande, meir eksplisitte, meir kvardagsmunnlege enn Guil-  
levics. Dei skisseaktige observasjonane kombinert med den fast-  
tømra aforistiske stilen verkar meir statisk enn Lies ledigare og  
meir dynamiske poetiske stil.

Olav H. Hauge las Guillevic og skriv:

#### ETTER LESNADEN AV GUILLEVIC

Etter lesnaden  
av Guillevic  
er du ikkje  
mett,  
men ein  
grøn, grådig  
lupin  
i elvesand.

(*Janglestrå*, 1980, her frå *Dikt i samling*, 1994 s. 293)

Hauge skriv om diktet og kunsten ved hjelp av metaforen «ein / grøn, grådig / lupin / i elvesand». Lesaren blir ikkje overvelda av mange ord. Men tekstane til Guillevic plantar idear og førestillingar som veks i oss. Ein lupin er ei svartelista ugrasplante, den trivst i sandjorda (havsanden i Bretagne), men ein har også dyrka lupinar for å forbetre jorda. Slik formidlar Hauge ei lesaroppleving der den framande lupinen og den framande poeten blir poetiske uttrykk for vilkåra til kunst og poesi.

Tusenårsskiftet står for døra, og – noko forenkla – Arvid Torgeir Lie går frå ting til tango, frå det forblåste Bretagne til dansen på lokalet i Åmdals verk, Skafså, Vest-Telemark.

## Ved tusenårsskiftet

Kor står Arvid Torgeir Lie som lyrikar ved tusenårsskiftet? Framleis blir han meld i avisene, framleis blir han intervjuet, og framleis blir han trekt fram av også yngre litteraturvitarar (Aasne Linnestå i *Morgenbladet* melder t.d. diktsamlinga *39 fragment over ein harmonika* i 2001). Det har alltid vore ein kjerne i kunstnarmedvitet hans – solidaritet med arbeidsfolk og den folkelege kunsten og kritikk av det moderne medie- og pengesamfunnet. Dette medvitet er som meisla ut av gruveveggene i Åmdals verk. Bodskapen er den same, men skrivemåten har endra seg. Versa, setningane, frasane har blitt meir samantrekte i form av pregnante og konsentrerte substantivopphopingar, gjerne i lag med ein genitivkonstruksjon. Dette er sjølsagt meir enn grammatiske endringar, dei endrar språket og gjer det meir komplekst, meir intrikat, og gjer at det fjernar seg noko frå objektet det skal beskrive – eller ein kan kanskje oppleva det motsette? Denne skrivemåten er det fleire døme på i *Eksakthet, nærvær*, men i neste diktsamling

som kjem i 2001, blir dette enda meir utprega (*39 fragment over ein harmonika*).

Den klassiske orienteringa legg forfattaren vekt på i dei to intervjuva i *Dag og Tid* med Ottar Fyllingsnes (1995 og 2001). Han verkar trygg på og har eit avklart forhold til korleis hans lyrikk skal vera. Frå sin folkekulturelle ståstad utforskar han objekta via ein hegelinspirert dialektikk. Men objekt må også balanserast opp mot subjektet. Han bruker uttrykket «livsbejaande» lyrikk. Dette er sjølv sagt ingen blodfull og metafysisk vitalisme, men eit uttrykk for at han vil hylle dei materielle fenomena, det som omjev oss og tilfører liva våre innhald. Han er klassisist, peikar han på, kanskje mest i tydinga ikkje-romantikar. Fleire gonger understrekar han korleis romantikken ikkje er ein veg å gå for lyrikken framover. Det er noko tilbakeskodande ved retninga som fort kan gli ut i romantisk føleri som ikkje har framtida for seg.

Jan Erik Vold gav ut *Det norske syndromet* i 1980. Boka vekte oppsikt då, og blir framleis rekna som viktig. Bakgrunnen var at den hardtslåande danske kritikaren Poul Borum vurderte 105 av dei 150 norske diktsamlingane som kom ut i 1979 som uakseptable, utan nødvendig kunstnarleg standard. I ein artikkel i *Basar* i 1979 skriv han at det verkar som dei norske dikta anten skal formidle ein moral eller appellere til kjensler, «gerne i forbindelse med en lille anekdote, der godt må involverer børn, dyr, blomster og bønder» (sitert i Rottem 1998). Vold skriv ein pamflett og kjem med synspunkt i tråd med Borums kritikk. Og det er nettopp romantikken som blir eit ankepunkt som Vold framfører. Her er Lie og Vold heilt på linje. I sin pamflett skriv Vold at mange norske dikt, ikkje berre frå samtida, er «bristeferdige, patetiske vers fremsagt i et ekstatisk-parodisk toneleie i besvergelsens tegn». Og Vold held fram: «Det er et romantisk drag dette her, en romantikk som er rettet mot overtalelse, ikke argumentasjon» (1980 s. 12).

Poesien til Arvid Torgeir Lie har i seg det meste som denne diktinga som Vold beskriv, *ikkje* har. Nettopp det ikkje-romantiske i tekstane til Lie gjer dei sterke og motstandsdyktige.

Den språkleg-poetiske utforskinga har altså endra seg sidan dei varsame og heller romantiske linjene i debutsamlinga frå 1967. Framover vil dette doble, denne dialektikken som oppstår mellom ordpar, bli viktig, der han medvite skaper tenkte syntetiske førestillingar basert på slike ordpar, som også går igjen i dikt etter dikt. Dessutan er det ein tendens til å lage diktsamlingar som er bygde rundt eit tema. Me såg dette i Bergsto-boka. I 2001 gjev han ut ei samling som har tangoen og trekkspølet som gjennomgangsmotiv. Lie byr opp til dans, trekkspølet skal låte, og me tek til å lesa dikt som fløymer over av språkleg energi. Fleire stader i dei tre siste diktsamlingane skriv han om *staden* – t.d. er staden knytt til harmonikaen/ trekkspølet, og når han skriv «beretningas lys», er den retrospektiv. Ikkje berre sjølv dikta, men det at han så ofte refererer til oppvekst på Åmdals verk, med sin arbeidarkultur og ei sterk fellesskapskjensle, er gode grunner til å tru at han behandlar fødestaden litterært. Nynorsken hans med dei mange bokmålsorda er også ei attspegling av «verketspråket», og tendensen til at ein vanleg genitiv-s står sterkt i Vest-Telemark i det heile, utnyttar også Lie til det fulle i sitt poetiske språk.

## *39 fragment over ein harmonika (2001)*

Lie framhevar tangoen i fleire intervju. I tangoen finn han det rotekte folkelege, dette er kunsten til arbeidsfolk, og musikkforma inneheld både glede, vemod og er i sin karakter «livsbejaande». Diktsamlinga handlar i mykje om dansen, tangoen, og korleis arbeidsfolk møter den, og den tek dermed opp ein tematikk som intellektuelle har reflektert mykje over dei siste hundre åra. I ein kronikk i den danske avisa *Politiken* i 1982 som har tittelen «Håbets æstetik», framhevar Kjartan Fløgstad Walter Benjamins populærkulturelle estetikk der han meiner at sjølve massekommunikasjonen er med på å gjera kunsten demokratisk, og det har gjort at mange kan ta del i dei opplevingane som kunsten tilbyr. Theodor Adorno har kritisert kunstverka i populærkulturen som meir eller mindre verdilause pga. kommersialiseringa. Populærmusikken, til dømes, blir ei vare som ein forbrukar ikkje har eit reelt tilhøve til. Fløgstad framhevar tydeleg desse to posisjonane: demokratiske moglegheiter og potensielle kunstopplevingar hjå folket gjennom moderne masseprodusert

kunst vs. medvitslaust konsum. Denne dikotomien aktualiserer Benjamin, ifylgje Fløgstad (1983 s. 50–51).

Lie skildrar også populærkulturen, men hans univers tek utgangspunkt i tida før rocken, før LP-plata/albumet, og ikkje minst tek han utgangspunkt i bygdedansen, den sosiale samkoma, trekkspelmusikken og tangoen. Like fullt er dette ein populærmusikk- og slagerkultur, og den same Fløgstad minner oss om det enkle og opplagde poenget i teksten «Slagerformatet» at ein slager på 2–3 minutt krev ein kunstnarleg presisjon som «er uhøyrdd» (1983 s. 39). Lyrikken og slagerformatet – som Lie er så fascinert av – stiller nådelause krav til klårleik og konsentrasjon. Ikkje uvanleg spelar også staden ei grunnleggjande viktig rolle i populærmusikken.<sup>9</sup>

Staden er viktig i fyrste del av samlinga *39 fragment over ein harmonika* (2001), som har tittelen «Staden og harmonikaen», understreka av eit nærmast fotografisk utsnitt av eit lite trekkspel på framsida av boka. Andre del har ein meir kryptisk tittel: «Distraksjonens fortrolling, sifferets lys». Det fyrste diktet, «Staden», kan lesast som ei skildring av ein stad i Innlands-Noreg, men kanskje helst ein stad i Vest-Telemark, der anleggskultur, bondekultur og pinsevennkultur lever side om side.

## STADEN

For denne stadens sky folk  
 tala ugla monotont frå sitt berg  
 om det karriges overflod  
 og om frodigheten til alt upersonleg,

og frå si karrige jord let  
 deira stad så titt ein streng  
 frodighet springe fram i deira liv,  
 innhylla i askesens drakt.

Og av to blick og to fedrar  
 var dette folket fostra:  
 av det frodiges blick forkledd  
 som askesens blick,

dette sky folk som tala om  
 det unike og frapperande  
 bare hos det flyktige  
 og det som ikkje skulle vare ved,

og ikkje hos bladet og brisen  
 og dens rosa sjø,  
 eller framfor sin distraksjons  
 fortrolling,  
 som her så strikt blei herska over  
 av den gamle, tvetydighetens gud.

(s. 9–10)

Arvid Torgeir Lie prøver her innstendig å forstå sin heimstad, sitt opphav, der han vaks opp. Og akkurat som staden som fenomen tek opp i seg og samlar, gjer diktet det same. Han bruker også

her den dialektiske metoden: Han skriv «det karriges overflod», «frodigheten til alt upersonleg», frodighet står av og til i motsetnad til askese, her er også ein motsetnad mellom det flyktige og «bladet og brisen», og «distraksjonens fortrolling» blir herska over av «den gamle tvetydighetens gud» (som antydar eit samansett gudsomgrep).

I fyrste strofe blir det aude landskapet mana fram. Folk er tilbaketrekte og er ikkje i stand til å seia noko. Berre uglå i den aude natta talar og har innsikt om at karrige materielle kår kan skape eit rikt liv. Den tilbaketrekte rolla til individå står ved lag i neste strofe, her er det «staden» som lèt «frodighet» bløme, men likevel «i askesens drakt». Staden er synonymt med det kollektive og solidaritet, medan «frodighet» og «askese» er ord som er viktige i den ideologiske utforskinga av staden. Arbeidarkulturen er prega av ein asketisk og protestantisk nyttekultur, medan det frodige kjem fram i, til dømes, forteljekunst og veremåtar. Opphavet til kulturen er todelt, og igjen er det frodighet og askese som blir brukte som omgrep. Slutten handlar om kor lett ein grip til historier om det flyktige, det ufarlege, det «unike og frapperande» som forsvinn i neste sekund. Derimot, ein dveler ikkje ved det bestandige, «bladet og brisen og dens rosa sjø», og heller ikkje ved dei verkeleg sterke opplevingane, det som Lie ved fleire høve i denne samlinga kallar for «distraksjons fortrolling», som blir underlagt ei eller anna form for kontroll.

Staden og det kollektive legg band på seg, med sterke motsetnader eller rivingar. I eine augeblinken er ein impulsiv og ekspressiv og svært performativ i veremåten, i andre høve trekjer ein seg tilbake. Somme gonger går ein inn i ekstasen, andre gonger i det kontrollerte og nøysame. Innleiingsdiket skildrar altså eit folk med hang til melankoli, til det bedrøvelege – om enn ikkje til det depressive. Folk er ikkje smålåtne, men sky – eit ladd ord som ein kanskje bruker mest om dyr. Sky konnoterer

også til aude område, og, viss ein tek utgangspunkt i Åmdals verk, er dette ein stad som er tynt folkesett.

Teksten er klangfull, ikkje i form av enderim, men ved alle eksempla på assonans / bruk av same vokal («tala ugla monotont», «frodighet springe fram i deira liv») og allitterasjon («bladet og brisen», «som her så strikt blei herska over», «to fedrar / var dette folket fostra»).

I utgangspunktet upoetiske ord som «unik og frapperande» og «distraksjon» blir poetisk verksame gjennom den språklege konteksten. Særskilt kan ein trekkje fram «sin distraksjons fortrolling» og «askesens drakt». Slik sett har diktet sine lyriske kvalitetar ved et ein har å gjera med nye ordkombinasjonar som verkar friske og nye og er ladde med konsentrert meining. Dette kan også vera ein del av ei meir grunnleggjande side ved Lies poetikk. Han vil medvite unngå ord som kan ha ein aura av noko romantisk over seg, kan ein tenkje seg.

På sett og vis er staden, eit samfunn i Vest-Telemark, hylla inn av abstrakte uttrykksmåtar, som gjer at det konkrete fysiske landskapet blir diffust. Ein kan i så måte trekkje ei linje til det kjende diktet «Telemarkin» av Aslaug Vaa (*Nord i leite*, 1934 s. 12–18), som også skildrar det moderne Telemark. Ho er topografisk konkret, nemner stadnamn, men lyfter stoffet sitt opp på eit høgare nivå når ho skriv om samantvinninga mellom folk og landskap.

Det fyrste diktet skildrar heimstaden med deterministiske overtonar: Korleis skal menneske blir frie? I det neste diktet, «Harmonikaen» (s. 11–13), blir denne frigjeringa skildra ved at musikkinstrumentet «harmonikaen» kjem inn i biletet. Trekk-spelet, musikken, kunsten, og ikkje minst ekstasen, rusen og musikken, fører til at dei sigrar over både det innestengde, og til og med over musikken: «Og i all deira vishet / gjennomtregde dei med sin skyhets glød / harmonikatonens glød» på same måte som dei med sin «skratt» gjennomtrenger «harmonikatonens

skratt» og, endeleg, «gjennomtrengde dei med sitt livs beretning / harmonikatonens beretning» (s. 13). Kunsten hjelper folka ikkje berre fram, dei blir frie, men dei gjer også kunsten, tangoen, musikken, dansen til sin eigen, dei «gjennomtrenger» harmonikaen.

Tangoen er altså ein del av folks liv, men korleis blir tangoen skildra? Det har blitt sagt før: Lie bruker i denne fasen av si diktning ved mange høve dei same orda i stadig nye kontekstar. Eit slikt ord er «siffer». Mi tolking av ordet er at det langt på veg er eit språkleg teikn, eit konkret uttrykk for noko som ein, vel å merke, gjer til sitt eige. Aasne Linnestå reflekterer også over tydinga av ordet, og via arabisk og jødisk kulturverd landar ho på denne forståinga: «Drivkraften her er vel allikevel viljen etter å fremvise betydningen av å bryte med omgivelsens autoritet, finne frem til sin egen 'sifferskrift' og definere kodene deretter» (2001). Tangoen er eit slikt siffer i diktet «Tango» (s. 21–23), som innleier andre avdeling i samlinga.

Innleiingsvis er det *tangoen* som søker ein person, kanskje ein dansepartnar. Tangoen er eit språkleg teikn, eit teikn som på sett og vis må finne seg sjølv og finne ein partnar. Byrjinga seier noko om korleis *tilblivinga* er, korleis tangoen med sin sakte rytme dreg i gang dansen, og der dei fyrste stega er noko famlande. Slik lyder dei to fyrste strofene:

## TANGO

Tango,  
 eit dunkelt lys  
 som i all sin tangogjennomskinleghet  
 søkte inn mot gløden  
 i sitt åpenhjertige siffer,

som søkte å bli dette siffer  
 og som blei eit vaklande siffer,  
 men ikkje dess mindre eit siffer,  
 og i det låg dens myndighet og dens triumf

Teksten handlar om musikken og dansen. Den er ei kraft, eit fenomen, ei myndigheit som blir utøvd mot dei det gjeld. Likevel er denne myndigheita, det at tangoen blir spela og dansa, også noko uvisst, noko trivielt, ja også noko som kan verke lite og fattig, men også løyndomsfullt («søkte inn mot døden»). Tangoen gjer noko med ein, den legg ned «for ein augneblink / vårt overskot på stad».

Siste strofa lyder slik: «Og så den andre, den ikkje sungne, / og det saktmodige sifferets sky musikk? / Her blei også den din musikk.» Me merkar oss at her bruker han «din» for fyrste gong i diktet. Den individuelle opplevinga av musikken blir uttrykt gjennom «det saktmodige sifferets sky musikk?». Den musikken er ikkje «sungen». Den er kanskje språklaus. I sum er dette ei skildring av det kjende «vemodet» som ein kan knyte til tangoen, det saktmodige og melankolske, det noko kontemplative, men samtidig livsbejaande.

Diktet «Tango» er bygd rundt nokre ord som gjentek seg («siffer», «myndighet»). Mange ord er abstrakte, men på dette abstrakte nivået er det svingingar, små endringar, små kast hit og dit («eit vaklande siffer», «kanskje bare fattig», «gjorde halt og slo retrett»). Dette bevegelege abstrakte nivået viser til tangoen i rommet, på lokalet, på dansegolvet der mann og kvinne dansar og set kjensler i sving. Tangoen er sanseleg. Det er nokre verselinjer som nettopp syner denne distanserte saklegheita, som er strekt til det ytste, men som likevel fangar opp noko kvalitativt ved

både tango- og slagerformatet: «Ein myndighet / som på denne tangoscenen / og gjennom sine tangotrinn, / blei utøvd eksakt for oss» (jf. Fløgstad om slagerformatet, sjå s. 178).

I diktet «Sifferet» blir det klassiske tematisert:

SIFFERET

På den solopplyste muren: Apollons lys,

og bortanfor all herskande myndighet:

det lysskimrande sifferet

som, aldri blindt, stod med lyset

i eit forheksa forbund,

dette lyset som alltid beskreiv oss.

Magisk siffer, lysreddande engel

som fanst der gjennom sin tøtsj

av ein ubetydeleg fjernhet,

dette siffer som befann seg

mellom magerhetens lys

og skrattens rus.

(s. 31)

Lie diktar mykje om lyset i denne samlinga, og dette lyset blir her koplå saman med den greske guden Apollon, guden for kunst og

dikting, men også for sola og lyset. Han bevegar seg altså bort frå «eit dunkelt lys» i danselokalet i «Tango», til å kalle fram dei greske og klassiske ideala. Heva over, og liggjande bak, alle moderne ovringar som bestemmer mykje, finst lyset og sifferet. Sifferet er det klassiske språklege uttrykket som alltid *ser*, og som alltid er i stand til å skildre oss, ei understreking av det greske idealet om å kjenne seg sjølv. Samstundes har det klassiske ein aura av noko fjernt over seg, men dette er «ubetydeleg». Avslutningsvis blir det apollinske også nemnt saman med det dionysiske, og med det har ein dikta seg fram til ein dialektikk som ein også fann ein variant av i det fyrste diktet i samlinga, «Staden», mellom «frodigheten» og «askesen».

Apropos det bevegelege: Til slutt i boka står det lange diktet «Soleksakthetens lys» (s. 42–50). Han har kome fram til den sterkaste lyskjelda, og nokre av strofene kan lesast uavhengig av kvarandre. Felles for alle strofene er ei innleiing om at sola også har ei myndigheit, den er bestemmende kraft. Omgrepet *myndighet* er eit viktig ord i Lies system av abstrakte ord, nettopp fordi dette ordet kan uttrykkje den bestemmende krafta i tilværet som han freistar å skildre (meir om dette omgrepet i sluttkapitlet). Andre strofa lyder slik: «Soleksakthetens lys –, / gjennom myndigheten i sitt nærvær / stod det fjernt frå alle trinnhetens / briljerande opptrinn og som / utan å eige eit namn / insisterte på bli her / medan sifferet glapp.» Her kjem eit nytt ord Lie bruker mykje i denne fasen: «trinnhet». Ordet finst ikkje i ordbøkene, men det har tydeleg samband med opptrinn, det som har å gjera med spel, blendverk, det som ikkje er ekte, det kunstige. Me ser i diktet at sola er krafta som er sterkare enn språket i ulike variantar og kontekstar. Sola representerer altså den førspråklege urtilstanden. Ei anna strofe peikar mot ei betraktande og undrande haldning til noko som er fjernt, men opphavleg. Han lèt seg underkaste solas kraft ved bruk av

«gjennom myndigheten». Nærmar Lie seg det metafysiske her, kan ein med god rett spørje seg: «Soleksakthetens lys –, / under myndigheten til dette lysets nærvær/ blei ein den sky betraktar /av all herskande fjernhet» (s. 45).

Samlinga skildrar på mange vis ei reise, frå den heimlege staden der tangoen dyttar eg-et ut i verda. Så kjem dikt om sommaren, deretter korte naturdikt, så om møte med ulike menneske, så dikt som går på tidsdimensjonen før han avsluttar med soldikta. Som regel bruker han mange av dei same orda for å fange det poetiske: «sin eksakte myndighet», «beretning», «siffer».

La oss også ta med to dikt som handlar om «beretninga», om forteljinga, om det å språkleggjera røynslene sine. I diktet «Den unge kvinns beretning» søker diktet mot – og oppnår kanskje – ein harmonisk klassisk tilstand der kvinna er kunstnaren som er totalt oppfylt av si eiga forteljing og er inne i ein opphøgdt tilstand, der lyset blir hennar «ikkje-herskande beherskar», som ikkje kontrollerer, men gagnar henne.

#### DEN UNGE KVINNAS BERETNING

I den solplystrande munterhet:

rosa mur, rosa blad,  
og alt var inndrege her i  
ein lysets myndighet  
og i ein lett symmetri  
mellom mur, blad og lys,

og frå denne myndighet  
og denne symmetri,

tok den unge kvinna sin beretning  
 til det ikkje var rom hos henne  
 for anna enn denne beretning,

og til ho stod med dette lyset  
 i eit berusande forbund,  
 som hennar ikkje-herskande beherskar.

(s. 33)

Det andre diktet om *forteljinga* finn ein i den fyrste avdelinga, «Og medan det i deira liv» (s. 14). Det kviler noko lagnadstungt over folk og stad: «Og medan det i deira liv / fanst eit under-skot på alt.» Men dei må innrette seg «fortrøystningsfullt på denne stad». Den siste strofa trekkjer inn beretninga: «slik blei dei gjennom sitt liv /og bortanfor utopien, /denne stadens aldri sviktande berettarar.» Her er forteljinga verksam og viktig som ei formidling av minne og opplevingar, og dei det gjeld, er trufaste mot sine opphav. Samlinga *39 fragment over ein harmonika* spenner altså vidt, frå noko knuande barndomsminne via estetikken til tangoen og krafta til sola og lyset.

## *Innfor den myndige og den umyndige beretninga (2006)*

Medan den førre samlinga av og til kunne vera noko laus i strukturen og, som tittelen også seier, verke fragmentarisk, er samlinga *Innfor den myndige og umyndige beretninga* (2006) meir fasttømra og strammare i uttrykket. Lie arbeider vidare med omgrep som lys, beretning, trinnhet, siffer og, ikkje minst, myndigheit. Samlinga har også ei klar tematisk inndeling: Del 1 handlar om «Lysets berettande scene», andre del har tittelen «På trinnhetens selgande scene», tredje delen handlar om «Selgarens ujambyrdige scene» medan siste del er meir spesifikk: «Plata, Oslo S. eller plass av ingen standhaftighet».

*Innfor den myndige og umyndige beretninga* er altså komponert rundt motsetnaden mellom den lyse, solidariske, likeverdige, frie og klassiske verda, som er «det frodig-asketiske lysets scene», slik han skriv i den fyrste verselinja i samlinga, og den kommersialiserte verda som er grådige, ufrie og svikefull. Språket krinsar om dei same orda, og det poetiske uttrykket er abstrakt, generelt og han har fjerna seg frå dei konkrete utgangspunkta, dei konkrete

tinga, det som alle kjenner att frå kvardagen. Det ligg ei utvikling her som på sett og vis starta med den førre samlinga. Spørsmålet her er om Lie veks på dette som lyrikar, eller kanskje blir han for vag, diffus og generell? Er orda så abstrakte at dei ikkje lenger kan knytast til noko kjent? Fire meldarar står for to ulike syn på dette. Helge Torvund og Oddmund Hagen er langt på veg panegyriske, medan både Espen Stueland og Knut Ødegård meiner at den noko manierte krinsinga om dei same orda går ut over den poetiske brodden. Han blir for generell.

Oddmund Hagen legg vekt på Lie som samtidspoet:

Arvid Torgeir Lie står midt i samtida si, og han vågar å skrive kritisk og utfordrande om det som skjer utan å falle ned på plakat-kunstens nivå, til eintydig sosialrealisme, til utmattande faktareferansar. Han vel den djupt originale tilnærminga, i utakt med det meste, men så absolutt i takt med sin eigen forfattarskap (2006).

Hagen kjem med interessante perspektiv, mellom anna kor målmedvite Lie arbeider seg inn i det abstrakte frå det konkrete, korleis han skriv seg fram til det punktete der det subjektive og objektive møtest. Her kan det, ifylgje Hagen, oppstå friksjon som «slår gneistar, som flammar opp eller lagar rein ulmebrann i lesaren».

Helge Torvund, sjølv ein anerkjend lyrikar, hyllar Arvid Torgeir Lie for utviklinga i forfattarskapen (2006). Det har skjedd ei fordjuping og ei fortetting som er overttydande, men samstundes minner han om at diktet krev mykje av lesaren. Torvund meiner at abstraksjonsnivået i tekstane ikkje forhindrar at lesaren «får klare visuelle bilete på si indre netthinne av kva dette dreiar seg om». Som det står i ingressen til meldinga: «Arvid Torgeir Lie fortettar uttrykket så gjennomført at heile boka framstår som eit originalt språkleg univers.» *Fortetting* er også eit uttrykk som

er dekkjande for dikta, jf. dei mange genitivkonstruksjonane.

Espen Stueland leverer ei interessant melding i *Klassekampen* (2006). Han meiner at Lies poesi minner om den franske, i kraft av å vera meir abstrakt og resonnerande enn sansande. Han søker etter essensen i tinga, «som om ikke det ytre lappverket var like nødvendig». Stueland vurderer Lie som ei politisk-poetisk motstemme. Likevel lykkast han ikkje så godt, til det er han altfor generell. Kva meiner Lie med dei tallause «scenene»? Og når han skriv at tinga er «ærlege borgarar på lysets scene» – kva meiner han då? Stueland kommenterer også alle genitiv-s-konstruksjonane. Er det slik at dette er eit uttrykk for ein språkleg opposisjon i høve til nynorsknormalen, som berre på visse vilkår opnar for s-genitiv?

Stuelands perspektiv er motspråket, og med det gjev han oss ei påminning om den kritiske dimensjonen. Spørsmålet blir påtrengande: Korleis kan ein øve samfunns- og systemkritikk gjennom poesien i 2006? Lie har ikkje lykkast, seier Stueland (som indirekte kritiserer den franske filosofen Jean Baudrillard for også å vera for generell: «Dette kunne ha vært noe Jean Baudrillard lirt av seg»). Men Stueland gjev Lie ros for gjendiktinga av Guillevic, som får oss til å tru at denne franske poeten ikkje hadde skrive på noko anna språk enn nynorsk.

Sentralt i Knut Ødegårds kritikk i *Aftenposten* (2006) er ordet «innyndingskraft». Lesaren får for lite av dette. Tekstane er primært orienterte mot tanken og ikkje «det visuelle og musikalske». Tekstane vantar slåande og gode bilete, og språket kan også verke «vridd og konstruert». Ødegård vurderer forfatterskapen til Lie høgt. Den er heilt sentral i vår moderne litteratur, men denne samlinga vil neppe bli ståande som eit høgdepunkt.

Kritikken mot Lie er forståeleg. Har han gjeve avkall på dei sanselege landskapsopplevingane, den uformelle humoren, dei uventa stemningsskifta? Blir lesaren overrumpla og dregen med i

nye retningar? Kor er den kvardagsmunnlege stemma som undrar seg over tinga? Det har skjedd ei endring.

Den «nye» Lie er meir abstrakt, og konstruerte ordsaman- setningar kan stengje for fenomena, tinga, det nære og konkrete. Lie skaper ein mur av ord rundt tinga, i staden for å nærme seg dei.

Likevel – Lie gjer dette sjølv sagt som ein del av ein med- viten kunstnarleg strategi (sjå elles slutten av dette kapittelet, s. 198–199).

Tekstavdelinga «Lysets berettande scene» handlar fyrst og fremst om kunsten. Ein innfallsvinkel kan vera å sjå for seg ei scene, konkret. Ut frå ein slik persepsjon kan ein abstrahere ulike aspekt ved temaet kunst:

#### PÅ DET FRODIGE-ASKETISKE LYSETS SCENE

1

Her møtte oss det frodig-asketiske lysets scene,  
den frie, og med oss den jambyrdige,  
som også blei vår stads og  
det sol-omspunne bergets scene.

Den møtte oss med si myndige tid  
og si standhaftige beretning,

bortanfor trinnhet-scenas skygge  
den ikkje standhaftige  
og den ufrie

2

Og på det frodige-asketiske lysets scene

møtte vi det reelles hjerte,

møtte vi beretningas hjerte,

det lys-uthamra, det frie,

som var musenes beherskar,

og der tida fekk sitt navn.

(s. 11–12)

Kunsten er tosidig. Den er ideell, den er ideen som er som eit lys i tilværet til menneska. Kunsten når også fram til hjarta. Dessutan er den fri. Men det er ikkje sikkert at ein berre skal bevege seg på eit abstrakt plan. Her er restar av ein tanke om ein stad, ein konkret plass. Ein kan tenkje seg det gamle gruvesamfunnet Åmdals verk, med sine forteljingar, med sine arbeidsfolk og deira historier som «lys-uthamra». Dessutan skriv han at kunstscenen blei «vår stads / og det sol-omspunne bergets scene». Diktaren bruker altså gruvemotivet og nemner «berg», han skriv om «det lys-uthamra» og også det bestandige og det motstandsdyktige – det standhaftige. Dette «standhaftige» rådde til og med over «musene».

Diktet kan tolkast som ei formidling av ei kunstopleving der ein har å gjera med ein fellesskap, eit «oss» og eit «vi» som møtte «det reelles hjerte». Sikkert, med myndighet, kjem kunsten dei til møte. Kunsten er i dette tankesystemet større enn menneska. Kunsten viser oss nemleg *tida*. Det neste diktet,

«Lyset som gjennom sin doble natur», skildrar lyset og korleis dette blir til ved å få ord og tone, og preget til Apollon og Dionysos. Lyset, det umaskerte og forteljande, kjem til oss, og «tida vende sitt blick mot oss» (s. 13). Kunstoppleving handlar altså i botn og grunn om å sjå tida og tidsdimensjonen ved tilværet klart og tydeleg.

Lie resonnerer vidare over kunsten, lyset. Det er ikkje så enkelt at kunsten berre kjem til oss. Her er eit spennings-tilhøve mellom kunsten som er der, som eksisterer som ein objektiv storleik med sine lover, og våre forteljingar, vår erkjening. Diktet «Lyset» skildrar med ein utruleg pregnans dette motsetnadstilhøvet, der kanskje det viktigaste språkteiknet er tankestreken:

LYSET

Lyset som kom i si strenge form  
 kom ifølge sin musiske lov,  
 – vårt berettande lys som var  
 konkret og mysteriøst.

(s. 14)

På slutten av den fyrste avdelinga er det som om han samlar inntrykka sine frå staden, kanskje fødestaden, der kunstopplevinga starta, eller der diktardraumen var fødd, eller der kunstsynet hans blei formulert. Her opnar dikteren døra på glytt og lèt oss sanse også litt av barndommens rike og kunstens verd:

EIN STAD

Ein stad som med sin duft av  
 berg, av furuskog og sand,  
 lærde oss å gå frå trinnhet-scenas glans  
 til beretningas lys.

Som blei vår milde herre  
 og skånsame opprørar,  
 og som lærde oss sin poesi.

(s. 22)

Det er også andre dikt som kan peike mot det sjølvbiografiske i fyrste delen. I «Ein tingas mann» (s. 20) skriv han metapoetisk kanskje om seg sjølv: «I det stille blei han ein tingas lydhøyre mann / som kjende deira standhaftige tyngd, / utan masker, utan briljans. / – Tinga, desse ærlege borgarar på lysets scene.»

Andre delen handlar då på sett og vis om den motsette parten, om det som blir kalla for «På trinnhetens selgande scene». I fleire av dikta blir det referert til vår «stad», og dei framande har kome, og ulike uttrykk blir brukte for å skildre forfallet: «for å legge under seg vår stad», det har lagt seg ein skugge over staden – «sin skygge av ingen beretning».

Diktet «Ordet som innfor si tid vil vera ...» (s. 31) er tydeleg kontrastfylt og dialektisk i si tilnærming. *Ordet* er hovudpersonen i teksten, og dei fire strofene har denne kompositoriske ramma: I dei to fyrste strofene prøver Ordet vilkåra for å kommunisere «innfor si tid», dvs. den forfallstida avdelinga beskriv. Er det slik at det frodig-asketiske lyset, eller musenes «reelle edle beretning», finst i Ordet? Vendinga skjer i den tredje og

ferde strofa som hyllar krafta til ordet: «Ordet som vil vera det vakre og skakande livets berettar, / ærar lyset for sin beretnings tilsynekomst, / lyset i sitt frodig-asketiske vesen, / det musiske, det ettertenksame.» Diktet konkretiserer mange eigenskapar ved ordet/språket/diktinga, og diktet handlar om fiksjonens og kunstens kraft i ei marknadsøkonomisk tid der mål og resultat er herskande storleikar.

Tekstar om personar i siste del verkar ekstra sterke når Lie her også brukar sine svært personlege og særprega poetiske uttrykk. I diktet «Ein gong tilhørde ditt unge liv. (Til Anny)» lyder slik:

EIN GONG TILHØYRDE DITT UNGE LIV  
(TIL ANNY)

1.

Ein gong tilhørde ditt unge liv  
den åpenhjertige engelens beretning,  
som også var den standhaftige engelens og lysets beret-  
ning,

og med ditt liv ein jambyrdig.

Til din åpenhjertige engel ein dag blei såra  
på den mørke, forbyttande engelens scene,

som over ditt berettande trinn kasta sin dødelege skygge,  
til du ein dag var gjort stum  
og fanst her hos dei ikkje innbedne.

Til din såra, bortdrivne engel ein dag viste oss  
dine monotone, vaklande steg,

– viste oss din tiggjar-scenes plass av ingen standhaftighet,  
og ditt unge livs ruin.

2.

Men lyset vende seg, bortanfor all applaus  
frå den mørke engelens scene  
til din tiggjar-scenes glanslause plass,

til også di stumme beretning fanst der,  
dirrande i lysets beretning.

(s. 47–48)

Slik kan ein også med verkemidla til poesien skildre eit liv. Anny tok del i livet som opna seg for henne. Bruk av *engel* – det åndelege og halvt guddommelege – gjer livet hennar verdifullt og opphøgd. Ho er jambyrdig med engelen, men *forbytinga*, marknaden, øydelegg.

Anny får eit sår, og skuggen frå den bortdrivne engelen gjer stega hennar vaklande, og ho blir stum. «... din tiggjar-scenes glanslause plass» blir den tragiske arenaen til jenta. «... bortanfor all applaus» er ord som minner oss om den opphavlege tydinga til metaforen. Men ordet «applaus» kan ikkje berre knytast til teaterverda, men også til den ultimate anerkjenninga. Jenta er «bortanfor» alt dette. Den ukjende historia til jenta som

diktaren kjenner til, får lyset, kunsten, forteljinga til å dirre ekstra. Det språkklause, stilla, togn er samfunnets svar til jenta, *kunsten* svarer med å la lyset dirre.

Steinar Opstad skriv om heile forfattarskapen til Arvid Torgeir Lie (fram til 2006) i *Vinduet* (2006). Han karakteriserer *Innfor den myndige og umyndige beretninga* som hermeneutisk krevjande. Diktaren bruker koda ord og formuleringar som gjer at dikta på ein måte blir opnare, på det viset at tolkingane kan vera mange, men også meir lukka, for den konkrete meininga er meir skjult (2006 s. 109). Opstad er inne på viktige trekk her. Samstundes er tekstane mogelege å trengje igjennom, for han byggjer dei poetiske resonnementa sine rundt klare og tydelege semantiske storleikar. Men dei konkrete tinga, fenomen, gjenstandane – som i mange høve driv fram ei meining – er for ein stor del borte. I staden får lesaren presentert ei scene der – og her er Opstad presis i sine observasjonar – «historien har opphørt, et språklig og eksistensielt nullpunkt, en scene som bare viser umulighet i det å navngi og fortelle» (s. 110).

Det siste diktet i samlinga er «Ein musikk» (s. 50–51). På talande vis skildrar Lie korleis musikken har endra seg. Musikken slik den var, kling ut. Jularbos trekkspel gjev ikkje meining lenger. Verda lèt seg ikkje lenger tolke gjennom musikken, kan ein tenkje seg. Det er som om noko av Lies eige forfattarskap kling ut i dette lange diktet på 16 strofer. Nokre lyder slik:

Her klang den ut  
 som den ikkje istemmande tonens musikk,  
 og som den motstridige verkelegheitens musikk  
 ...

her klang den ut,  
 som det ikkje vakres musikk  
 og som det nakne, ru nærværets musikk,  
 ...  
 Her klang den ut  
 som det sky hjertets musikk  
 og som det såra lysets musikk,  
 (s. 50)

Per Thomas Andersen skriv i si litteraturhistorie at poesien på tidleg 2000-tal var «dominerende innadvendt og skrifttematisk orientert». Orda fell i samband med lyrikaren Cathrine Grøndahl, som kjem inn som eit «frisk pust», som han skriv (2012 s. 696). Juristen Cathrine Grøndahl kan representere ei retning av lyrikarar som freistar å trekkje inn andre fagfelt i poesien, i dette tilfellet jussen. Eit anna namn er Åsmund Bjørnstad, som er biolog og bruker faget sitt i dikta han skriv.

Men vel så viktig er den metaspråklege retninga, det «skrifttematiske» som Andersen skriv, som gjer språket nytt og annleis. Dikta inneheld ulike språktypar, stillag, språk frå ulike periodar osv. Øyvind Rimbereid er det viktigaste namnet. Jan Inge Sørbø skriv om samlinga *Solaris korrigert* frå 2004: «Grepet til Rimbereid er å la forma på språket sjølv fortelja kva slags framtid han ser føre seg. Han forlenger nokre linjer vi ser i samtida: sterk teknologisk påverknad på kvardagslivet, store dosar engelsk terminologi i daglegtalet og moglege katastrofar som treng eit apokalyptisk språk» (Sørbø 2018 s. 611).

På mange vis kan ein snakke om ei språkleg vending hjå Lie. Truleg er det ein flik av Rimbereids tenking i Lie-dikta. Kva er det han vil med det «nye» språket sitt? Kanskje ein kan lesa

dei tre siste samlingane i dette perspektivet. Alle kunstige ord-samanstillingar, alle syntaktiske konstruksjonar som går på tvers av daglegspråkspoetikken hans, dei delvis nylaga og heimesnikra orda – kva vil han? Det gjev meining å lesa dikta som formmessige uttrykk for, i kvantitet, ei språkrik tid, ei tid der ord og retorikk omringar oss på ein meir og meir inntrengjande måte, med sine klisjear, sine metaforar, sine lettbeinte formuleringar. I dette kaoset må lyrikaren finne sin veg, omverda tilbyr ikkje eit relevant språk, derfor må han konstruere det sjølv, og dei nye orda, poetens ord, er ikkje berre ei motstemme, men formar verda og skaper si røynd. På den måten reflekterer det ofte ordrike og *ordlange* språket til Lie ei tid, men den skaper også sin eigen røyndom. Etter 1945 sa ein gjerne om den modernistiske poesien at «ei kaotisk tid krev eit kaotisk språk». I dag – på 2000-talet – kan ein kanskje seia at ei «språkkaotisk tid krev eit nytt og annleis språk».

## *Mot det ærlege lyset: Ordspelarens skygge (2011)*

I 2011 kom det som skulle bli den siste diktsamlinga, *Mot det ærlege lyset: Ordspelarens skygge*. Samlinga er meir direkte i det språklege uttrykket enn dei tidlegare, og dikta samlar seg meir konsekvent rundt eit tema. Det er på sett og vis ei meir tydeleg stemme som talar til oss, og tematikken er også lettare å identifisere. Mediekritikken er tydeleg, og lysmotivet blir såleis utvikla vidare. Lyset trer fram for lesaren i ulike tydingar, og dessutan kan det vera god grunn til å hevde at i mediekritikken ligg det også ein kritikk av informasjonsteknologi og digitalisering som legg til rette for formidlinga av dette lyset, glansen frå media, som heilt klart gjer noko med oss. Lie fortel til Guri Rønning i *Smaalenenes Avis* (2011) at «ordspelaren» «usynleggjør det reelle livet». Dei rike landa kjøper seg mediemakt, seier Lie, ein har å gjera med «en forførsingsstrategi der visse tema blir gjentatt og skaper en løgnaktig virkelighet». Struktura på samlinga er også tydeleg og tematisk konsistent og logisk. Fyrste del har to innleiande dikt, «Furu» og «Lys av sak, lys av nært», som fører

oss inn i tematikken, dei neste delane har namna «I ordspelarens skygge», «Lysets plass» og «I medieskyggens glans». Samlinga har mottoet «Ein refleksjon over lyset og glansen; – eller om smerta i vår tid».

Det er sjeldan at ei Lie-samling ikkje har med eit dikt om tre, og det fyrste diktet er ei hylling til furua, «Furu» (s. 11–12). Han kan til dømes skrive i del to (diktet er delt opp i seks nummererte delar): «Furu, grov kraftmålar / hardt klingande på din sand og på ditt berg, / tok du eit steg mot oss, / og sette mot all forføring, / din frodighet og strenghet!» Furu er eit pars-pro-toto, ein representant for det som varer, det standhaftige i tilværet. Furu «kling», den talar til oss, kjem mot oss og fortel oss noko om livet og det vakre, men også om måtehald. Furu blir «vår myndige berettar», som i kraft av sin sjølvtilitt gjev oss styrke, og så står det vidare i del fem: «Og iblant sette vi prøvande vårt liv / mellom furua og Kristus-ordet / og fann alltid der ein rettvis.» Menneska prøver seg fram: Kva skal ein eigentleg tru på? Me søker etter eit feste, dette er det Lie ofte kallar vår «standhaftighet». Mennesket ser på seg sjølv som integrert i eit landskap, men med medvit om ei høgare makt (mellom furua og Kristus-ordet), og i denne eksistensielle posisjonen vil ein alltid oppleva noko rettvist. Diktet slår an ein tematikk, ber bod om naturen og furuas seige og gode makt, som så blir sett opp mot det som «ordspelaren» står for. Neste avdeling skildrar ulike sider ved eit tilvære der ordseljaren, eller mediemakt og forføringa, kastar lange skuggar.

I denne verda skildrar «Maskenes stumme spel» ei skremmande verd. Ein kjem med sine forteljingar til ein stad, eller ein situasjon, der livet blir taust og ein mister si lei. Innleiingsvis blir det sagt at ein eigentleg ikkje er velkomen inn i det spelet, men ein søker dit likevel:

MASKENES STUMME SPEL

Den ikkje innbednes sak kom hit  
til maskenes stumme spel,

og segna om ved opptrinnets skygge,  
som ikkje lenger fortalde om lyset og hungeren,

men hadde gått frå eit heftig berettande steg  
til sitt stumme steg,  
og der livet miste sitt sifferlys!

(s. 18)

Her er nokre trekk ved teksten av formell karakter som ein kan merke seg. Den innhaldsmessige kjernen i diktet er «maskenes stumme spel», med tydeleg vokalsamklang og alliterasjon, og den same lydverknaden ser ein i siste verselinje: «livet miste sitt sifferlys!» Ein merkar seg at både i og y høyrer til dei lyse og fremre vokallane. Det same ser ein også i «opptrinnets skygge». Viss Lie hadde skrive ein meir tradisjonell nynorsk, hadde vokalklangen blitt annleis (u-en i skugge er ein bakre vokal i Vest-Telemark-målet). Ein har også den semantiske motsetnaden mellom «eit heftig berettande steg» og «sitt stumme steg», der det fyrste uttrykket er mest prega av vokalsamklang, det siste mest av alliterasjon.

Desse klangane understrekar den lette medieverda som forfører og som er glansa. Det er ordas «glans», klangen, som forfører, ikkje orda i seg sjølve.

«Vi som trong lysets minne» er eit av dei verkeleg store Lie-dikta. Her er det ei sikker og trygg poetisk stemme som

talar til oss på profetisk maner, og ambisjonen er å gjera lesaren klokare. Diktet er monumentalt i si stilsikre form:

VI SOM TRONG LYSETS MINNE

1.

Vi som trong lysets minne,  
ba dei ordrike og ikkje-truskuldige  
inn i våre liv.

Og frå deira ordspelar-ord, lente  
ein tung drope glans seg mot våre liv,

ein glans som svall og svall i si rasande forenkling,  
og la så mykje øyde kring oss.

2.

Ja, ordets glans, og ikkje ordets lys,  
spela sitt forførande spel for oss,  
på den mektiges arena.

Men sei: kor langt kan det gå i si forenkling,  
før det blir ein storm av gløymse i våre liv?

(s. 21)

Tematikken frå Lies side går særskilt på den forenklinga av tilværet som mediemakta står for. Men diktet er så generelt i ordbruken at teksten like godt kan gjelde informasjonsteknologi i det heile. Såleis kan dette også vera eit dikt om Apple eller Google.

Innleiingsvis blir det sagt at me på ulikt vis er retrospektive i tenkjemaaten, me er på leit etter dei lyse minna i våre liv. Det vil alltid vera ein trong til å gjenskape lyset, minna slik det var. Men nokon ber oss inn. Me kan bli inviterte inn, bokstaveleg tala, i ulike plattformer, i digitale rom, og der kjenner me oss igjen, for der finst informasjon som er kjend for oss, me går inn i våre eigne ekkokammer. Ein svak allusjon til Vesaas-diktet «Regn i Hiroshima» om det tunge regnet vender merksemda mot kva orda gjer med oss, korleis dei svell inni oss, for alt blir så enkelt. Og etter kvart blir verda tom, det blir aude rundt oss.

Den tunge profetiske talen held fram med å snakke om orda. Det er ikkje orda som er fienden, men glansen til orda, det er derimot lyset til orda me treng. Og diktet munnar ut i det store spørsmålet: Korleis går det med oss når media/teknologien styrer våre liv?

Nokre ord er samansette og er Lies eigne og originale ord, ord som uttrykkjer den kunstige og ikkje-autentiske verda, ein ny eksistens der verda er ute av lage, blir skildra med nye ord, som ikkje nødvendigvis er så naturlege. Dei «ikkje-truskuldige» er dei med baktankar, og «ordspelar-orda» er det forførande mediespråket, og informasjonsteknologien legg til rette for alle ordspelarorda – dei orda som gjer oss tomme.

Den dystopiske talen til den pessimistiske diktarprofeten blir understreka av ein gjennomført vokalsamklang. I det heile er det grunn til å merke seg kor meir gjennomført dette er her i høve til andre seinare dikt. I linjer som «glans som svall og svall i si rasande forenkling» og «dei ordrike

og ikkje-truskuldige / inn i våre liv» dominerer vokalane a og i, høvesvis, og skaper den tematisk lette klangen, med sine fremre og lyse vokalar.

Dei andre dikta i avdelinga gjev nærmare kommentarar til dei fenomenene som «Vi som trong lysets minne» beskriv. Lie skriv til dømes ein stad at «dei mektige» har lokka den vesle mann og kvinne inn i sitt spel, for dei «svinga forenklingas svøpe over dykkar liv, / og førde dykk til sansseleghetens rus!» («O, vesle mann og vesle kvinne, lokka inn til ordmaskeraden hos dei mektige», s. 24). Teksten gjev oss grunn til å minne om at heile dette lyriske prosjektet er å skildre korleis makt blir øvd av dei mektige, dvs. kapitalen som driv medieverksemdar, mot vanlege folk, småkårsfolk om ein vil, som Lie alltid er solidarisk med. Me kan også merke oss at folk så å seia blir lurte ut i «sansseleghetens rus». Her er nok ordet «rus» viktig, som kan tyde den umedvitne sansinga som tilslører og legg eit slør av «gløymse» over våre liv, som Lie kunne ha formulert det.

I «Eit titanic-skip av ord» (s. 25) bruker forteljinga om Titanic som lyrisk konsept: «Med eit skip lasta med svik, / seglar vi sammen med dei store og mektige, / over den kyniske pengens sjø / og møter andletsdraga til alt fjernt.» Makta er om bord på skipet, og ein ser dei framande. Men isfjellet ventar på skipet – det «styrer mot sitt berg av reelt». Det «synleggjerande lyset» får sin hemn. Den reisa som medieverda og teknologien har bede oss med på, vil altså ende i katastrofe. Titanic er jo sjølve symbolet på vestleg-kapitalistisk hybris. Sivilisasjonen, som ingen kan vinne over, må gje tapt for naturkreftene. Titanic-metaforen har primært sin poetiske styrke meir i sjølve skipet Titanic enn i hendinga og situasjonen. Moderne mediemakt er ein del av førestillinga om gigantskipet.

Ein tanke renn ein i hug: I Lie-diktet støyter mediemakta med alle orda mot isfjellet, noko «reelt». I dag dominerer

konspirasjonsteoriar i USA og andre land. Ingen ting blir sant, og ingen ting blir falskt. Ikkje noko «reelt» finst, i ytste konsekvens. Kva for konsekvensar dette kan få, kan ein ikkje føreseia, men diktet til Arvid Torgeir Lie inviterer til ein refleksjon over slike spørsmål.

Andre delen skildrar korleis folka vender tilbake til lyset, igjen eit profetisk aspekt ved denne samlinga. «Deretter ga *vi* oss av» (s. 32) skildrar tilbakevendinga, og andre delen av diktet kan minne om dei politisk nyenkle dikta Lie skreiv på 70-talet. Her er det ikkje snakk om ein direkte politisk revolusjon, men ein stille språkrevolusjon: «Vi, som ikkje lenger nøydde oss / med skyggens makt, eller tid av forbyting / henta ordet tilbake frå dei taleføre, / og frå spelets meistrar / og tok eit steg mot livets og det frie hjertes plass, / og der vi fann vår storhet på ny!»

Fleire dikt blir innleidde, ironisk, med eit «o» framfor det ein skriv om. Dette er som kjent ei noko høgstemt hagiografisk form som ein finn både i elegiske dikt om medieåket og i hyllande odar der det reelle lyset har kome tilbake i folks liv. «Krenkte av ordspelaren skygge» lyder slik:

#### KRENKTE AV ORDSPELARENS SKYGGE

1.

Krenkte av ordspelaren skygge

helsa vi:

– Vel møtt, høge lys,

den ikkje innbednes venn!

2.

Ja, til lysets minne,  
 og musiske beretning,  
 søkte vi oss,

– for der glansen vil forenkle,  
 svarar lyset med mangfald.

Og innfor lysets reine beretning  
 gjekk alt ikkje-reelt under!

(s. 33)

I denne delen finst dikt som skildrar korleis me blir synlege i møte med det ekte, det reelle, «med lysets reine beretning». Borte er alle «forbyttande ord», og det ærlege lyset er til stades. I diktet «O, ærlege lys, likeframme sol» (s. 34) gjer lyset oss meir ordknappe. Ja, «kan hende låg alt vårt vesen her», står det avslutningsvis i teksten.

Siste avdelinga inneheld også visjonære dikt om kva som vil skje viss mediemakta taper. «Det nye, store huset» (s. 45) skildrar eit hus, eller ei verd, der ein kan tenkje seg at det nye ordet kjem, det ikkje-korrumperte og «opphøgde», som ikkje lenger lét seg kjøpe av marknaden. To tekstar, ein før og ein etter «Det nye, store huset», har tematiske berøringspunkt. I «Ung var han, og ny, eller ein spelar urøynd på si radige reise» (s. 46–49) fortel om ein ung bilfører som «kjende seg som ein stor og mektig spelar». Han er «tyngd av glans og påtrengande forenkling». Han køyrer bilen sin som galen og kjem opp i stor fart, «tett ved fortrollingas grense». Til slutt

er det «eldens rasande beretning» som «førde han bort frå solfedrenes langsame tid». Han køyrer seg i hel, «han var eit uttømd liv, og ei uttømd tid». Den unge guten blir eit offer, og kanskje eit symbol. Siste strofe gjer guten til eit minne, og plassen der han omkom blir ein stad for hylling og tilbeding: «På den plassen der hans reise og stride spel tok slutt, / var lagt roser og levande lys, / som eit minnes fattige rest over sin unge spelar.»

Den unge guten blir fanga av spelet og den forførande krafta til glansen til mediemakta, og ei symbolsk-allegorisk lesing av denne teksten er truleg ikkje irrelevant. Men kanskje vel så viktig er parallellen til teksten «To eple» (s. 44), som er ein fabel om to eple som lausnar frå si grein, fell på bakken, rullar ned ei skåning og blir liggjande midt i vegen: «Valde ut av sommarens sol, og sin eigen hunger.» Epla lét seg freiste av «hungerens veg», dei ville bli lagde merke til og rulla derfor ned på den glansfulle grusen – og blir (heilt sikkert) overkøyrde!

Desse to tekstane, som altså er kategoriserte under «I medieskyggens glans», fortel om brutaliteten og den dødelege krafta som også kan liggje i glansen til lyset.

La oss til slutt ta for oss hyllingsdiktet til den tyrkiske diktaren Orhan Veli (1914–1950). Teksten er ei metapoe-tisk behandling av lyrikken til Veli, som er Lies poetiske åndsfrende. Veli fornyar den tyrkiske poesien, han gjer den meir munnleg og direkte, og han prøver medvite å unngå metriske strofeformer og også grep som metaforar og annan type biletbuk. Det ligg eit demokratisk aspekt i Velis lyriske prosjekt, som Lie formidlar vidare i dette diktet med tittelen «Orhan Veli»:

ORHAN VELI

Vi som har lest ditt dikt om månen og havet,  
om lauvets undring og viten,

eller kva som kostar og kva som er gratis,  
og har grunna over det,

– til deg, Orhan Veli, vender vi oss,  
og til din aldri avbrotne og livlege bytehandel  
med din stad og di tid!

Titt blant oss tala ein om diktets adel,  
og om dei som stod i sin bytehandel med  
andens opphøgde og uendelege tid.

Og, sanneleg, tapre var også dei!

Men om taperhet tilhøyrer diktets adel,  
så seier vi: la dei behalde sitt!

Til deg, den fattige Velis son, vender vi oss,  
til ditt vakre og aldri slumrande dikt,

fyld av lysets frodighet og strenghet,  
som myndiggjorde deg innfor din stads endelege tid.

Og mot alt ikkje reelt, sette du diktets reelt,  
mot alle spelarar og deira beretning av gløymse,  
sette du ditt minnes edle beretning.

Slik blei også du for oss ein tapper mann,  
tapper på ditt vis!

Vi som har lest ditt dikt om den gamle møllaren  
som trur på sin Gud utan å tenke meir over det,  
eller om kvifor regnet fell på skrå når det bles,  
– og har grunna over det,

til deg vender vi oss,  
bortanfor alle mektige spelarar og deira mørke skygge  
som heimsøker oss,

for at også vi, medan vi er her, kan myndiggjera oss  
innfor *vår* stad og *vår* tid!

(s. 38–39)

Orhan Velis motivval er tilsynelatande tradisjonelt. Han skriv om månen og havet, og personifiserer lauvet. Men han er også medviten si samtid og reflekterer over det økonomiske livet, «kva som kostar og kva som er gratis». Veli fortener ei hylling, diktande om si tid og sin stad. Bytchandel i teksten blir synonymt

med diktinga. Ein låner motiv, ting, personar, fenomen frå landskapet og leverer tilbake ord som er poetisk behandla. Denne metaforen for diktinga gjev meining, også når den handlar om den diktargenerasjonen som representerer diktets «adel». Dei opphøgde diktarane låner motiv frå ein annan sfære, den åndelege, immaterielle og opphøgde tida. Denne diktinga avviser Arvid Torgeir Lie her. La dei drive på med sitt, tenkjer han, dei vil han ikkje låne av og drive diktarisk bytehandel med. Dei som skriv dei relevante dikta for vår tid, er fylte av frodigheit og er aldri slumrande («sløvande» eller «romantiserande»). I forlenginga av dette, dikta må vera «strenge», kanskje på det viset at teksten må halde tilbake, halde att, ikkje by for mykje på seg sjølv. Sentralt er også, som så ofte før, myndiggjeringa, som gjer lesaren ansvarleg og sjølvstendig slik at ein kan stå imot alle medieforteljingar som får oss alle til å gløyme, medan *våre* minne er edle og oppdreg oss.

Dei tradisjonelle poetane, med rot i ein klassisk metrikk-tradisjon, går tappert i dialog med sin tradisjon for å skape dikt for ei ny tid. Velis poetiske arvingar er også tapre, for dei kjempar mot glansen til ordet. Ein diktar må bli sjølvstendig og stilt til ansvar for sin eigen tekst, «innfor vår stad og vår tid». Dikta til Velis litterære arvingar kjenner ingen grenser, og nokre døme blir nemnde: Du kan reflektere over kvifor regnet fell på skrå når det regnar, men du behøver ikkje. Det er også nok å skrive at Gud er til. Poesien skal vera grenselaus, tale direkte til oss og skape tru og formidle eit lys som er sant og reelt og ikkje glansa.

Som antyda – dikta i denne samlinga er meir direkte og lettare tilgjengelege. Det er som om han er i ferd med å finne tilbake til sitt eigentlege poetiske eg. Litt av den karakteristiske lette tonen er på veg tilbake, samstundes som den alltid samfunnsengasjerte Lie rettar skytset mot mediemakta og dermed indirekte

informasjonsteknologien. Spørsmål om algoritmar, ekkokammer og ein sjøvelskande mediekultur utforskar Lie i si, til tider, svært gripande poetisk form.

«Ein spelar på sin cello, / og ein annan syng, og båe held tonen lenge, / – spelar og syng tonen til eit frodig-asketisk lys!» skriv Arvid Torgeir Lie i diktet «Ein spelar på sin cello» (s. 36). Me kan kjenne att Lies diktarklo i desse linjene, han skriv om kunst og musikk – som i så mange dikt. Kanskje dette var dei siste han skreiv. Etter boka i 2011 blei det stilt, og han døydde i 2020.

# Sju svingar opp. Sol og sekund. Betre blir det ikkje

Det finst så mange linjer å fylgje og så mange særtrekk ved diktinga til Arvid Torgeir Lie. Ei linje starta med ei naturromantisk livskjensle, så er han innom dei austerlandske strofeformene, så går han over til ein politisert nyenkel måte å skrive på, så er han også tilbakevendande og retrospektiv og skriv om svært så raske historiske endringar i bygdene frå jordbruksamfunn til industrisamfunn.

Dei siste samlingane abstraherer og allmenngjer stoffet, og på det viset skriv han ikkje lenger om dei konkrete objekta som omgjev oss. I staden er orda og alle substantivkonstruksjonar svært generelle, men har likevel sine særtrekk. Ord som «beretning», «myndighet» og det heimesnikra ordet «trinnhet» skaper avstand til objekta, som nokre kritikarar også peika på som ein veikskap. Forma er heile tida den munnlege og samtaleprega, og overraskinga, overrumplinga, det å skape ei vending i diktet for å opne det opp og gje det nytt innhald, er eit varemerke. Etter kvart låner også Lie form og syntaktiske

konstruksjonar frå skriftspråket med ein meir formell stil. Det er som han også vil utfordre denne stilen og la solidariteten med folkelege uttryksmåtar koma til syne ved å bruke etablerte og meir formelle skriftlege uttrykk. Stilideala endrar seg, rett og slett, der poesien og estetikken blir uttrykt gjennom eit maktspråk og ikkje eit verbalisert folkemål. Kanskje han vil vise korleis også det etablerte maktspråket kan gje fenomen og ting ny meinig. Å prøve ut nye språklege former skaper nytt innhald, nye dikt. «If you can't beat them, join them», heiter det. Av og til når han nye høgder som lyrikar ved å gjera dette språklege grepet. Ja, det er slik at denne abstrakte og generelle vendinga i det heile gjer forfattarskapen enda rikare og syner oss ei utvikling, ei endring som ein ser spesielt tydeleg etter at ein har gått gjennom heile forfattarskapen (likevel er det også ein tendens til at ringen er slutta, for nokre dikt i den siste samlinga kan minne om dei han skreiv på 70- og tidleg 80-tal).

Karin Moe er inne på den same språklege framandgjeringa når det gjeld Lies språk når ho skriv om *Innfor den myndige og den umyndige beretninga*: «Så framandt eit kunstspråk trengst for å trengja igjennom det kjende, skina igjennom det som alle er underlagde, så framandt er det alminnelege blitt» (Moe 2009 s. 72). Interessant er det også når ho skriv at Lie tek opp «den raude gneisten frå Georg Johannesen», og at han saman med Einar Økland deler «felttoget mot sentimentaliteten». Når det gjeld Johannesen, er det nok å nemne det kjende diktet «Oppslag i en OBOS-blokk» (*Dikt 1959, 1959*) der den «raude gneisten», språket, framandgjer oss for å føre oss nærmare tinga og kvardagsfenomena.

Som me har vore inne på fleire gonger, det opphavlege talemålet i Åmdals verk var ei meir eller mindre usystematisk blanding av bokmål og vest-telemarkdialekt. Utan at det er gjort vitskapelege granskningar, er det naturleg å tenkje seg ei språkblending på

staden. Mange svenskar og finnar kom til verket, gruvesamfunnet hadde eigen doktor og eige fattigstell i si tid, og staden blei ein by som levde noko skilt frå bygdene rundt. Arvid Torgeir Lie sprengjer seg ut av den tradisjonelle og arkaiske nynorskrama (Hauge) og den nynorsken som er i pakt med gjeldande norm (Vesaas), slik at det lyriske språket ofte bevegar seg i grenselandet bokmål–nynorsk, også syntaktisk. Dette skaper ein språkleg estetikk som utfordrar førestillingar, men som også har i seg ein dynamikk, som på sitt beste gjer poesien original og meningsutvidande. Men likevel er det viktig å minne om at grunnstamma i språket hans er nynorsk.

I polemikken mot Finn Jor i *Vinduet* i 1968 tala Lie varmt og engasjert om arbeidarkulturen som burde vera den rådande i kulturlivet. Kjartan Fløgstad, som kjende Arvid Torgeir Lie godt, skriv: «Arvid hadde ein klår identitet som bygdeproletar, og kjende seg ofte i opposisjon til og oversett av det han kjende som den tunge bondekulturen i Telemark» (Fløgstad 2022). På bakgrunn av dette kan ein på sett og vis seia at Lie utvikla ein opposisjonell og proletær estetikk, ikkje berre i form av ureine språkleg uttrykk med tanke på skriftnormalen, men også i form av ein kvardagsleg uformell uttrykksmåte som slår til mange kantar, som overraskar og som er flyktig i sitt vesen. Fløgstad seier det slik: «Elles har eg alltid likt det tørre og ofte litt knudrete som prega den lyriske diksjonen til Arvid, og beundra dei flotte titlane på bøkene hans. Sju svingar opp. Sol og sekund. Betre blir det ikkje» (Fløgstad 2022).

I dei siste diktsamlingane bruker Lie eit heilt system av ord som kan plasserast innanfor eit tematisk univers («trinnhet», «standhaftighet», «siffer»). Eit slikt ord er også «myndighet» og «myndig» (jf. tittelen *Innfor den myndige og umyndige beretninga*, 2006). Av alle tydingsnyansar som ordet er ladd med, kan ein tenkje seg «sjølvstendig» eller «ansvarleg» som sentrale.

Ser ein på filosofihistoria, var dette eit ord som Immanuel Kant trekte fram for å gje dannelsingsomgrepet fylde. Pedagogen Kjetil Steinsholt skriv: «Opplysning og dannelse er nettopp menneskets frigjøring fra den selvpålagte umyndighet, hvor umyndighet bestemmes som en tilstand hvor man ikke lenger er i stand til å bruke egen forstand, men alltid må gå omveien om det andre mener, sier og gjør» (2011 s. 52). Ifylgje Steinsholt og Kant skal me ikkje la oss leie av autoritetar og dei tankemønster som gjeld til ei kvar tid: «Myndighet handler først og fremst om å tenke selvstendig.» I lys av dette er det ikkje urimeleg å hevde at dikta til Arvid Torgeir Lie på ein heilt særeigen måte formidlar ein skepsis til etablerte tankemønster og appellerer til vår evne til å tenkje over fenomen og samanhengar, i samfunnet og i tilværet i det heile. Denne poetiske talsmannen for den sjølvstendige tenkinga kan kanskje seiest å ha eit opplysningsperspektiv på tekstane sine, noko som også høver godt med den antiromantiske haldninga som tekstane uttrykkjer indirekte. Lie hyllar ikkje det vakre, storslegne og høgstemte ved fenomena, han tilfører dei heller liv og lét dei tale sjølve (jf. Volds bok *Det norske syndromet*).

Kritikarane har for det aller meste gjeve diktsamlingane gode tilbakemeldingar, noko som også er med på å bygge under nemninga «forfattaranes forfattar». Me kan merke oss at diktarar frå hans generasjon prisar han (Einar Økland, Tor Obrestad, Helge Torvund). Men me merkar oss også at Espen Stueland, ein yngre meldar og litterær altmogelegmann – svært markant og dyktig – er kritisk til *Innfor den myndige og umyndige beretninga*, ut frå synspunktet at det poetiske uttrykket blir for generelt. Ein kan forstå Stueland slik at han etterlyser det stofflege og konkrete i dikta.

Sjølv om Lie fekk Doblougprisen, Melsom-prisen og, som nemnt, Halldis Moren Vesaas-prisen, sjølv om han fekk forholdsvis mykje omtale til lyrikar å vera, nådde han ikkje ut til dei

breie lag med dikta sine. Han blei verande innanfor den litterære offentlegheita, og det var kanskje der han helst ville vera. Gjennom ein posisjon som den kompromisslause, standhaftige, men originale og ofte overrumplande lyrikaren fekk han ein trygg plass på litteraturens scene – ikkje som ordspelar, men som ordskapar og setningskonstruktør. Dikta hans kjem til å leva lenge.

## ... ditt minnes edle beretning

Den lyrikkinteresserte kan ta turen til Hardanger folkemuseum og gå Diktarstien. Ein kan stoppe opp og lesa på dei steinane som er lagde ned. Kwart år får ein norsk lyrikar sin stein. I 2013 blei nokre ord av Arvid Torgeir Lie rissa inn: «Gje oss, ikkje desse ord for dei tilbakelente, gje oss poesien og dens slunkne proletar, dens eld og dens høgd!»

På Dalen bryggje, ved enden på Bandak-vassdraget, kan ein skimte Skafså-berget. På bryggjeanlegget kan ein lesa diktet «Sju svingar opp» på ei tavle. Skal ein reise vidare frå Dalen, må ein køyre mange svingar.

Litt lenger ute langs Bandak ligg grenda Lårdal, og her kan ein lesa «Bergsto-diktet» «Stikkrenner, grøfter», som om grøftene også i denne grenda er klare for å ta imot «stridt, silande regn» frå fjellet.

Køyrer ein dei sju svingane opp og så litt sørover, kjem ein til Åmdals verk. Der står ein minnestein med diktet «Den gamle gruvearbeidaren», som minner oss om at Lie også var ein bergets diktar, ein «Bergsto-diktar».

I Bandaksli kan ein lesa diktet «Grisgrend bygd», der Gud ser for seg at skogen blir omskapt til panel og listverk.

Dikta hans finst på og rundt staden der han var fødd og vaks opp, mellom anna på dei to stadene som batt dei indre bygdene i Vest-Telemark til omverda – brynestein frå Eidsborg gjekk ut frå Dalen bryggje, koparmalmen ut frå Bandaksli. Dikta hans blei også skipa ut og gjorde inntrykk på mange. Men no er dei komne tilbake og er fysiske minnesmerke over dikteren frå Verket. Teksten er *reell*, ville kanskje Arvid Torgeir Lie tenkje.

# Notar

- 1 Originaltittelen er uråd å finne, og verket oppfattar eg så marginalt i Lies produksjon at det ikkje vil bli omtala vidare.
- 2 Brevet er udatert, henta frå Gyldendal, og, ut frå det han skriv, skrive hausten 1968 i samband med at *Snøvinter* kom ut.
- 3 Truleg er det skodespelar, opplesar og litteraturmeldar Eilif Armand som skjuler seg bak initialane. Han var lyrikkmeldar i *Friheten* frå 1947 og var ein av mange kunstnarar som oppmoda alle «åndsarbeidere» om å slutte seg til Noregs kommunistiske parti i eit opprop i *Friheten* i 1947. Meldaren etterlyser meir eksplisitte politiske standpunkt som høver godt med Armands politiske syn. Men me kan merke oss at Armand melder også *I eit Bergsto-år og andre dikt*, og der er dei politiske aspekta tona ned (sjå omtale av denne samlinga på side 132).
- 4 På framsida er tittelen slik, på kolofonsida står *Dikt og stykke*, og innhaldslista kategoriserer også tekstane i dei to delane.
- 5 Unntak finst, som «Arbeidar og ingeniør» frå *Skrive og tenke*. Diktet har eit enderimssystem, men verselinjene varierer så mykje i lengd at det ikkje har den same formmessige ambisjonen som «I ein fjelldal» og «Reven på Fellandsnuten» (frå *Eit merkeleg hus*, 1981) har (sjå elles omtalen av *Skrive og tenke*).

- 6 Historia har i seg ein interessant referanse. Den gamle inngangen frå Universitetsgata hadde ei særmerkt og myteomspunne kopardør. Då hovudinngangen blei flytt til Sehested plass, blei kopardøra verande att. I 2006 blei den flytt til den nye inngangen.
- 7 I Kilen trefte han også Liv Greaker, som han blei gift med.
- 8 Den offisielle skrivemåten er Bergstod. «Stod» kjem av ei «stø», ein stad ved stranda der ein kan dra opp ein båt, ein båt plass. I denne framstillinga er «Bergstod» det geografiske namnet, «Bergsto» det poetiske.
- 9 Linn Eckeskog og Sofia Pulls skriv om Sven-Ingvars, kanskje ei gruppe i Arvid Torgeir Lies ånd, i artikkelen «Uti Värmeland: Plats och identitet i Sven-Ingvars texter». Mellom anna framhevar dei kor viktig staden er for å leva det gode liv, og dessutan representerer staden kontinuitet og tryggleik. Dette er jo eit kjent tema i populærmusikken (*Puls* nr. 6, 2021).

# Litteraturliste

## Primærtekstar

*Under fuglens vengjekross. Dikt* (1967)

*Snøvinter. Dikt* (1968c)

*Frå eit halvt liv. Dikt* (1969b)

*Skrive og tenke. Dikt* (1971)

*Sol og sekund. Dikt* (1973)

*Sju svingar opp. Dikt og stykke* (1976)

*Eit merkeleg hus. Dikt* (1981a)

*Den nye maskina og andre noveller* (1986)

*I eit Bergsto-år og andre dikt* (1990)

*Eksakthet, nærvær. Dikt* (1995)

*39 fragment over ein harmonika. Dikt* (2001)

*Innfor den myndige og den umyndige beretninga. Dikt* (2006)

*Mot det ærlege lyset: Ordspelerens skygge. Dikt* (2011)

(alle bøkene er gjevne ut på Gyldendal)

*Blomar i natta* (*Eit historisk bilde frå eit lite gruvesamfunn*) (udatert, ikkje publisert)

## Tekstar om eiga dikting

- (1968a). Brev til Gyldendal.  
 (1968b). Kunst og klasseskilje. *Vinduet* nr. 4, s. 244–247.  
 (1969a). Brev til Gyldendal.  
 (1972). Diktets formelle lykke. *Dagbladet*, 3.6.  
 (1977). Forord. I: A.T. Lie (red.). *Vietnam*, s. 5–8. Oslo: Den norske Bokklubben.  
 (1981b). Några hårda sånger. *Basar* nr. 3, s. 70.  
 (1989). Tårnet (Tarjei Vesaas). I: A. Weidar mfl. (red.). *Café Existens* nr. 3/4, s. 13.  
 (1994). Etterord. I: M. Holub. *Den forsvinnande lungas syndrom*, s. 72–73. Gjendiktet av Arvid Torgeir Lie. Oslo: Gyldendal.  
 (1997). Etterord. I: E. Guillevic. *Skåpet var av eik*. Utval og gjendikting ved Arvid Torgeir Lie, s. 197–200. Oslo: Aschehoug.

## Gjendiktingar

- Holub, M. (1990). *Den forsvinnande lungas syndrom*. Gjendiktet av Arvid Torgeir Lie. Oslo: Gyldendal.  
 Guillevic, E. (1997). *Skåpet var av eik*. Utval og gjendikting ved Arvid Torgeir Lie. Oslo: Aschehoug.

## Sekundærlitteratur

- A.E. (1969). Et halvt liv. *Friheten*, 20.10.  
 Andersen, P.T. (2012). *Norsk litteraturhistorie*. Oslo: Universitetsforlaget.  
 Andersen, P.T. (2018). *Rimbereids lyrikk. Hendelser og poetiske øyeblikk*. Bergen: Fagbokforlaget.  
 Angell, O. mfl. (1975). Forord. *Basar. Norsk litterært tidsskrift* nr. 1, s. 4.  
 Armand, E. mfl. (1947). Fra norske åndsarbeidere. *Friheten/Valgavis* nr. 5, 17.10.  
 Armand, E. (1990). Vid horisont under berg. *Bergens Tidende*, 30.10.

- Askelund, J. (1969). Arvid Torgeir Lie's tredje diktsamling et gjennombrudd. *Rogalands Avis*, 9.10.
- Bakhtin, M. (1981). Forms of Time and of the Chronotope in the Novel. I: M. Holquist (red.). *The Dialogic Imagination. Four Essays by M.M. Bakhtin*, s. 84–259 (oms. av Caryl Emerson og Michael Holquist). Austin: University of Texas Press.
- Benjamin, W. (1991). Kunstverket i reproduksjonsalderen. I: W. Benjamin. *Kunstverket i reproduksjonsalderen. Essays om kultur, litteratur, politikk*, s. 35–65 (omsett av Torodd Karlsten). Oslo: Gyldendal.
- Bergson, H. (1922). *Låtten. Ein etterrøknad om meiningi i det komiske* (oms. av O. Raknes). Oslo: Det Norske Samlaget.
- Brekke, P. (1969). Dikt som bare «halvt liv»? *Dagbladet*, 26.9.
- Casey, E. (2010). Hvordan man kommer fra rummet til stedet på ganske kort tid. I: D. Ringgard og A.M. Mai (red.) *Sted (Moderne litteraturteori 9)*, s. 83–129. Århus: Aarhus Universitetsforlag.
- C.T. (1971). Skrive og tenke. *Sarpsborg Arbeiderblad*, 05.11.
- Claudi, M.B. (2016). *Bakover, nordover og framover. Framskrittstro, høvdingkult, vitenskap og geografi i og omkring Kristofer Uppdals lyrikk*. Ph.d. Universitetet i Oslo.
- Dahl, A. (1986). Eg tek på meg køyring ... *Gula Tidend*, 25.9.
- Eckskog, L. og Pulls, S. (2021). Uti Värmeland. Plats och identitet i Sven-Ingvars texter. [https://carkiv.musikverk.se/www/epublikationer/Puls\\_06.pdf](https://carkiv.musikverk.se/www/epublikationer/Puls_06.pdf) (henta 09.12.2022).
- Fløgstad, K. (1983). *Ordlyden*. Oslo: Samlaget.
- Fløgstad, K. (1998) *Kron og mynt*. Oslo: Gyldendal.
- Fløgstad, K. (2022). E-post til forf. datert 7.11.2022.
- Fosli, H. (1996). *Kvite kull og svarte får. Ingeniørar i norsk skjønnlitteratur*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Flaatten, H.M.F. (2013). *Måneskinn i Åsgårdsstrand. Edvard Munchs sjelelandskap, scener, stemmer og stemninger i en småby ved sjøen*. Oslo: Sem og Stenersen.
- Fyllingsnes, O. (1995). Tangoen er herleg! *Dag og Tid*, 7.12.
- Fyllingsnes, O. (2001). Mellom nærvær og briljans. *Dag og Tid*, 8.12.
- Grimdalen, O. (1996). *Mo bygdebok. Kultursoga. Bind II*. Tokke kommune.
- Hagen, O. (2006). Vesentlege dikt. *Dag og Tid*, 10. 11.
- Hansen, T.I. (2010). Den fænomenologiske tilgang. I: S. Knudsen og B. Amotsbakken (red.). Teoretiske tilnærminger til pedagogiske tekster, s. 52–72. Kristiansand: Høyskoleforlaget.

- Hauge, O.H. (1994). *Dikt i samling*. Oslo: Samlaget.
- Hauge, O.H. (2000). *Olav H. Hauge. Dagbok 1924–1994. Band V*. Oslo: Samlaget.
- Havnevik, I. (2002). *Dikt i Norge. Lyrikkhistorie 200–2000*. Oslo: Pax.
- Heggelund, K. (1982). Etterord. I: Arvid Torgeir Lie: *Dikt i utvalg*. Oslo: Gyldendal.
- Heggelund, K. og J.E. Vold (1985). Moderne norsk lyrikk, s. 5–6.  
I: Heggelund, K. og Vold, J.E. *Moderne norsk lyrikk. Frie vers 1890–1980*. Oslo: Cappelen.
- Inadomi, M. (1965). Innføring. I: Haugen, P.H. *Blad frå ein austleg hage. Hundre haiku-dikt*, s. 7–21. Oslo: Samlaget.
- Jacobsen, R. (1990). *Alle mine dikt*. Oslo: Gyldendal.
- Janss, C. (1995). Lyrikk og forventning. *Kritikkjournalen*, s. 64–69.
- Karlsen, T.K. (1986). Kven styrer framsteget? *Klassekampen*, 24.9.
- Karlsten, T. (1991). Walter Benjamin I: Benjamin, W. *Kunstverket i reproduksjonsalderen* (oms. av T. Karlsten), s. 9–33. Oslo: Gyldendal.
- Kaspersen, P. (2009). *Litteraturdidaktik. Litteraturdidaktik på kognitivt grunnlag*. Odense: Institut for Filosofi, Pædagogik og Religionsstudier, Syddansk Universitet.
- Kittang, A. og Aarseth, A. (1998). *Lyriske strukturer. Innføring i diktanalyse*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Kleiva, P. (1974). Midtside. «Plakaten». *Profil* nr. 5/6, s. 26.
- Lie, H. (1967). *Norsk verselære*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Linnestå, Aa. (2001). Rus og askese. *Morgenbladet*, 12.10.
- Midtbø, D. (2022). Notis om Blomar om natta 2.11.
- Moe, K. (2009). Sifferets poet. *Syn og Segn* nr. 2, s. 69–74.
- Mønster, L. (2019). Det politiskes genkomst i dansk samtidslyrik. *Edda* nr. 2, s. 142–157.
- Mæland, O.M. (1981). Ein sjukkelig poesisving – fra topp til tå. I: Helseth, S. (red.). *Dikt og kritikk. En undersøkelse av 17 norske dikt fra 1975–79*, s. 133–148. Oslo: Gyldendal.
- Nag, M. (1971). Arvid Torgeir Lies gjennombrudd. *Verdens Gang*, 4.11.
- Nielsen, I. (1995). Det gåtefulle nærværet. *Bergens Tidende*, 16.11.
- Obrestad, T. (1991). Seig diktar i skogmiljø. *Stavanger Aftenblad*, 23.8.
- Obrestad, T. (1995). Kvervel og tanke: lyn. *Stavanger Aftenblad*, 18.10.
- Omh. (1967). Telemark-lyrikken har fått eit nytt tilskot. *Nationen*, 17.10.
- Opstad, S. (2006). Den gjenstridige virkelighetens musikk. Om Arvid Torgeir Lies diktning. *Vinduet* nr. 4, s. 102–113.

- Poetry Foundation. Miroslav Holub (henta 20.12.2022). <https://www.poetryfoundation.org/poets/miroslav-holub>.
- Rottem, Ø. (1998). *Norsk litteraturhistorie. Bind 8. Vår egen tid 1980–1998*. Oslo: Cappelen.
- Ruste, A. (1977). For smedar! *Vinduet* nr. 1, s. 69–70.
- Rønning, G. (2011). Om lyset og smerten. Prisbelønt Spydeberg-lyriker med mediekritiske dikt. *Smaalenenes Avis*, 12.11.
- Røskeland, M. (2018). Natur i litteraturen. Økokritisk litteraturundervisning, med dømme frå diktsamlinga Eg er eg er eg er. I: K. Kverndokken (red.). *101 litteraturdidaktiske grep. – om å arbeide med skjønnlitteratur og sakprosa* s. 39–57. Bergen: Fagbokforlaget.
- Sandsdalen, H.J. (1967). Debutant frå Skafså på Gyldendal. *Varden*, 20.5.
- Sandsdalen, O.J. (1982a). Ein diktart verdt å merke seg. *Vest-Telemark Blad*, 27.3.
- Sandsdalen, O.J. (1982b). Arvid Torgeir Lie med dikt i utval. *Telemark Arbeiderblad*, 27.11.
- Seiersted, J.M. og Vassenden, E. (2011). *Lyrikk. En håndbok* (2011). Oslo: Spartacus.
- Solstad, D. (1980). *Spiraler. Svingstol*. Oslo: Aschehoug.
- Steinsholt, K. (2011). Oppdragesle, pedagogikk og opplysning. Et tilbakeskuende blick på noen sentrale dannelsesperspektiver. I: K. Steinsholt og S. Dobson (red.). *Dannelse. Introduksjon til et ullent pedagogisk landskap*, s. 39–121. Trondheim: Tapir.
- Stueland, E. (2006). Ullent motspråk. *Klassekampen*, 4.11.
- Sørbø, J.I. (2018). *Nynorsk litteraturhistorie*. Oslo: Samlaget.
- Torvund, H. (2006). Krevjande poesi. *Dagbladet*, 4.12.
- Tønseth, J.J. (1995). Bortvendte og uklare dikt. *Dagbladet*, 9.10.
- Uthaug, G. (1986). For tungt i sessen – men uten litterær tyngde. *Morgenbladet*, 10.9.
- Vesaas, H.M. (1968). Snøvinter. *Dagbladet*, 4.11.
- Vesaas, T. (1970). *Liv ved straumen*. Oslo: Gyldendal.
- Vest-Telemark Blad (1981). Åmdals Verk-stoff blir teater-stykke. 22.8.
- Vinje, E. (2022). Arvid Torgeir Lie. *Norsk biografisk leksikon* [https://nbl.snl.no/Arvid\\_Torgeir\\_Lie](https://nbl.snl.no/Arvid_Torgeir_Lie), oppdatert 29.6.2022, henta 12.12.2022.
- Vold, J.E. (1976). *Entusiastiske essays. Klippbok 1960–75*. Oslo: Gyldendal.
- Vold, J.E. (1980). *Det norske syndromet. Et kritisk syn på norsk lyrikk*.

- Oslo: Universitetsforlaget.
- Vold, J.E. (1995). En mann fra innlandet. *Klassekampen*, 4.11.
- Vaa, A. (1934). *Nord i leite*. Oslo: Gyldendal.
- Wiestad, E. (2002). Steders betydning. *Norsk filosofisk tidsskrift*, nr. 1–2, s. 106–115.
- Wærp, H.H. (2002). Etterord. I: H.H. Wærp (red.). *Prosadiktet i Norge 1890–2000*, s. 313–335. Oslo: Aschehoug.
- Ødegård, K. (1972). Lyrikaren Arvid Torgeir Lie på veg mot eit heilt liv. *Syn og Segn*, s. 499–506.
- Ødegård, K. (2006). Baktung diktsamling. *Aftenposten*, 26.11.
- Ørjasæter, J. (1986). Kollisjonar. *Nationen*, 15.12.
- Økland, E. (1981). Rotekte, original, folkeleg og stolt. *Dagbladet*, 30.10.

